

« Philippe Beck, un chant objectif aujourd'hui »
27 août-2 septembre 2013

Livret de l'ensemble des débats transcrits qui complètent le volume paru en 2014, chez Corti

Table des matières

- 01 Judith Balso |
- 02 Béatrice Bonhomme |
- 03 Martin Rueff |
- 04 Alain Badiou |
- 05 Rémi Bouthonnier |
- 06 Tiphaine Samoyault |
- 07 Jean-Luc Nancy |
- 08 Pierre Ouellet |
- 09 Jacques Rancière |
- 10 Paul Échinard-Garin |
- 11 Antonio Rodriguez |
- 12 Tristan Hordé - Xavier Person |
- 13 Marcelo Jacques de Moraes |
- 14 Isabelle Garron – Yves di Manno |
- 15 Jean-Luc Steinmetz |
- 16 Jérémie Majorel |
- 17 Guillaume Artous-Bouvet |
- 18 Benoît Casas |
- 19 Natacha Michel |
- 20 Isabelle Barbéris |
- 21 Stéphane Baquey |
- 22 Günter Krause |
- 23 Annie Guillon-Lévy |

| 01 | Mardi 27 août 2013, matinée |
Discussion avec Judith Balso

Guillaume Artous-Bouvet. Je vous remercie beaucoup pour cette intervention dont, je crois, nous avons tous éprouvé la très grande intensité, et je crois la fidélité aussi au travail de Philippe Beck, alors je vais laisser la parole aux éventuels questionneurs dans le public, qui doivent se nommer avant d'intervenir. Je ne sais pas s'il y a une question. J'aurais une question peut-être pour ouvrir un petit peu la discussion, qui est donc une question un peu latérale. J'ai été très sensible à ce que vous avez dit sur le détour, sur le détournement, c'est-à-dire le paradoxe de la relation au présent, aux contemporains, alors je ne sais pas si c'est une question très constructive, mais est-ce que, d'après vous, cette relation spécifique de la poésie de Philippe Beck à son temps, on va dire impacte, infléchit notre capacité à le commenter ? Est-ce que ça travaille aussi sa réception, et peut-être même sa réception critique ou savante ? Est-ce que ça crée une difficulté, même dans une lecture informée, ou pas ? Parce que je crois que ça nous situe aussi à la fois dans l'extrême attrait et dans la difficulté ou dans l'intimidation qui peut se jouer, ou dans le malentendu.

Judith Balso. C'est difficile de se mettre à la place de ceux pour qui la poésie de Philippe Beck est mal entendue, au sens où elle serait assignée à un espace qui serait, disons, caractérisé comme extérieur à notre monde. Il me semble que le malentendu dont vous parlez vient de ceux qui veulent faire de cette poésie une figure qui serait une figure tournée vers le passé, et non pas tournée, en prise avec notre présent et en prise avec un futur. Alors c'est difficile pour moi de me mettre à la place des gens qui voient cette poésie comme ça, parce que je l'éprouve et je l'ai rencontrée absolument à l'opposé de ça, avec le sentiment qui a été aussi magnifiquement décrit, je trouve, par Gérard Tessier tout à l'heure, de comment c'était une sorte d'ouverture amicale, quelque chose qui nous permet, oui, en effet, de sentir que nous pouvons habiter ce monde à un régime qui

n'est pas celui de ce que j'ai récapitulé à la fin : ni du nihilisme, ni de l'indifférence, ni du pessimisme. Ça je pense que c'est tout à fait à contre-courant de ce que Philippe lui-même a appelé tout à l'heure la gnose dominante de la littérature. Probablement que ça fait obstacle, et que ça heurte, mais tant mieux, je veux dire. C'est précisément le point où cette poésie constitue aussi une arête, une âpreté, comme ça, vis-à-vis des courants du temps. Mais je pense que le malentendu principal consiste quand même à la faire passer pour quelque chose qui serait, encore une fois, tourné vers le passé, vers l'ancien. Et je pense que c'est pour ça que j'ai essayé de traiter de comment fonctionne la question du genre, parce que je n'ai véritablement, absolument été saisie par cette question qu'en travaillant là, pour aujourd'hui, quand je me suis aperçue de ce que j'ai essayé d'appeler cette double poussée. C'est-à-dire le fait qu'à la fois, se tourner vers le genre est une manière de mettre le monde à l'épreuve de quelque chose qui lui est extérieur, mais qui est dans les ressources du poème, et que la poussée s'exerce aussi dans l'autre sens, c'est-à-dire que le monde se trouve ainsi ré-exposé, et ré-identifié ; donc, cette double poussée, comme ça, a une force extrême, elle n'est absolument pas nostalgique. Au contraire, c'est une espèce de confiance, je crois, dans quelque chose d'éternel dans le pouvoir du poème. Mais une éternité actuelle, pas une éternité abstraite, une éternité qui est mise à l'épreuve du temps actuel. Je ne sais pas si je vous réponds.

Guillaume Artous-Bouvet. Si, si, merci beaucoup.

Gérard Tessier. Je voulais vous demander si c'était volontairement que vous aviez fait l'impasse du mot moderne dans votre analyse du contemporain, de la poésie du contemporain. Je crois me rappeler que Philippe a écrit quelque part : « Le chercheur est obligé à faire la différence entre le moderne et le contemporain ». Donc, la question c'est si la question de la modernité n'était pas intéressante, ou si la relance de cette question du moderne était intéressante, ou pas. Parce que par exemple, lorsque Bailly définit le moderne comme « ce qui excède l'air

du temps», ça me semble assez bien définir aussi le travail de Philippe.

Judith Balso. Oui, mais je trouvais que la catégorie... je ne me suis pas soucié de la question, justement, «Anciens et Modernes», délibérément. Je trouvais que les catégories que je suis allée chercher chez Stevens, c'est-à-dire : contemporain, résistance à la pression du contemporain, invention d'une poésie du contemporain comme figure de réponse à la pression du contemporain, me semblaient justement nous sortir d'une discussion qui est toujours un peu paralysante. Parce que si l'on oppose moderne et ancien, comme vous le savez c'est une discussion elle-même extrêmement ancienne et qui me semble... Disons qu'en tout cas je n'en avais pas besoin si ce que je voulais examiner c'était la complexité du rapport entre poème et politique. De ce point de vue-là, je pense que je n'avais pas besoin de la catégorie de moderne, me semble-t-il.

Alain Badiou. Oui, je rebondirai sur la question, parce qu'il y a une chose qui me semble commune en tout cas aux modernes et aux contemporains, c'est la maxime qui s'est d'abord dite sous la forme : «Il faut être absolument moderne». Or, je pense que beaucoup de contemporains diraient : «Il faut être absolument contemporain». Donc, la maxime serait la même, si le moderne et le contemporain sont distincts. Et alors ça introduit ma question, c'est-à-dire : j'entends parfaitement que la poésie de Beck est située par toi dans le fait que son interprétation propre de : «Il faut être absolument contemporain» passe par le fait qu'il ne faut pas l'être, d'une certaine façon. Ou plus exactement, ça passe par le rejet d'une double interprétation dominante de «Il faut être absolument contemporain», qui est : «Il faut être absolument dans le contemporain» (première interprétation) et (deuxième interprétation) : «Il faut être absolument dans la négation du contemporain». Donc ce n'est ni l'un ni l'autre, et donc effectivement, ça introduit le concept de distance. C'est-à-dire qu'être dans le contemporain c'est calculer une distance singulière au contemporain. Ma question est simplement la suivante : qu'est-ce qui, dans cette opération de

création immanente d'une distance au contemporain, qu'est-ce qui, là, crée une détermination ou une prescription poétique ? C'est-à-dire : quelle est la nature proprement poétique de la distance ?

Judith Balso. Alors, d'abord, sur contemporain, si tu veux, je dirais que pour moi, contemporain c'est toujours le battement entre les deux énoncés de Mandelstam, c'est-à-dire : « Sachez-le, je suis votre contemporain », et : « Non, personne n'a jamais pu se dire mon contemporain ». C'est toujours un battement, donc c'est toujours pris dans la résistance au contemporain. Et c'est ce que j'ai essayé de dire en m'appuyant sur Stevens, c'est-à-dire que : poésie du contemporain ne veut pas dire en effet une poésie « à propos du contemporain », ou dont le contemporain serait l'objet, la matière, mais une poésie qui, au fond, à son tour, constitue quelque chose du contemporain. C'est le premier élément : une poésie qui s'égalise au contemporain, puisque c'est elle qui en même temps identifie, ce faisant, ce qui à ses yeux, est contemporain. Alors, sur le deuxième aspect de ta question : qu'est-ce qui est proprement poétique ? Là il me semble que c'est ce que j'ai essayé de montrer, par différents biais, dans la poésie de Philippe Beck. Il me semble par exemple que c'est une grande invention que de s'être installé dans quelque chose comme la revisitation des genres poétiques, non pas sur un mode nostalgique, mais dans la confiance que ces genres ont une capacité à filtrer le contemporain, c'est mon expression. Dans la confrontation avec le monde contemporain, si on met en rapport l'élégie et le monde contemporain, ou la poésie bucolique et le monde contemporain, on va trouver aussi par différence ce que le monde n'est plus, en s'appuyant sur le travail du genre lui-même. Ça, ça me semble un élément majeur, c'est ce que j'ai essayé de mettre au cœur de mon intervention. Ensuite il y a beaucoup d'autres éléments. La manière dont l'invention du vers, qui est si singulière aussi, que j'ai essayé un peu de réfléchir, mais je pense que d'autres gens vont intervenir dans le colloque là-dessus, et puis, bien évidemment, toutes les choses qui se disent dans les poèmes et qui sont des objections à la fois au monde comme il va, et principalement

à la gnose du monde comme il va, pour reprendre les mots de Philippe. Mais ça ne te semble pas rendre compte du poétique, ça? Il me semble que si, tout de même, largement.

Alain Badiou. Je ne voudrais pas trop prolonger cette discussion très particulière. Imaginons par exemple que le propos d'un musicien soit de revisiter la symphonie, ou la sonate, ou le Lied, est-ce que ça serait pareil?

Judith Balso. Ça, je laisserai des musiciens...

Alain Badiou. C'est la fonction de la langue, dans cette affaire, qui me soucie. C'est-à-dire l'occurrence de la langue, qui est quand même l'élément primordial singulier de la poésie.

Judith Balso. Oui, mais qu'est-ce que tu en dirais, toi?

Alain Badiou. Ah moi, rien! (Rires)

Stéphane Baquay. Dans cette détermination du poétique dans le contemporain, dans un redoublement du contemporain, quels sont les éléments? Il y va sans doute de deux choses simultanément. Il y va donc de cet au-delà du contemporain, cet être dans le monde au-delà du monde, donc il y va de ce qu'on peut appeler l'idéal, donc une certaine modalité transcendante de l'idée. Et il y va de l'idéal dans le genre du poème. Alors qu'est-ce qui désigne le genre du poème? Qu'est-ce que deviennent ces désignations génériques? Qu'est-ce que devient l'élégie, qu'est-ce que devient le vers? Qu'est-ce que devient, à la limite, la poésie didactique, puisqu'on est déjà, avec la poésie didactique, dans une sortie possible, dans une limite de la détermination générique? Et donc, par rapport à cette question du genre, de la langue, alors est-ce qu'on remonte à la langue? Enfin, il y a le genre, il y a le vers, puis il y a la langue, cet emboîtement de déterminations de l'idée dans le poème. Et je pense que c'est la difficulté, ces déterminations de l'idéal dans le poème, à partir du genre, à partir du vers, à partir de la langue, et quand on parle d'élégie, de quoi parle-t-on? On ne

parle pas du distique élégiaque. Schiller disait qu'il employait les genres en les généralisant. Donc, on parle de l'élégie mais on ne parle pas de Properce. Voilà.

Philippe Beck. Si je peux dire un mot, si je peux m'introduire dans votre histoire un instant ? Je dirais qu'au fond la langue, ce n'est pas un élément parmi d'autres ; enfin, c'est l'élément. On ne parle que de langue, au fond. Quand on parle de formes, de genres, ce sont toujours des formes, des genres en langue. Et cet élément est très particulier, parce qu'il induit tout de suite, d'emblée, il induit de l'idéal, comme a dit Baquey, c'est-à-dire qu'il induit de la distance. C'est la langue elle-même qui met à distance le contemporain dans le contemporain. Notre lot c'est cela – c'est la distance dans le contemporain. Sauf que la poésie est là pour rémunérer cette distance, pour la mettre au jour, la travailler, la faire vivre, alors qu'au fond, la langue de tous les jours fait la même chose, mais nous fait oublier sans cesse ce qu'elle fait, cette langue. Puisque le poème ne produit pas une autre langue, ne se constitue pas en autre langue. Mais s'il s'agit pour le poème de réveiller les êtres au milieu de chaque mot, il ne faut pas oublier que la tâche est extrêmement difficile, puisque si nous nous endormons au milieu de chaque mot, nous nous réveillons aussi, très difficilement, au milieu de chacun d'eux. Mais enfin, cette proposition de Mandelstam, d'un réveil au milieu de chaque mot, est très étrange ; cette doctrine est très curieuse. Ça veut dire quoi ? Ça veut dire que la distance peut recommencer au milieu de chaque mot, comme si, au fond, une fois éveillés, une fois réveillés au milieu du mot, une fois, donc, dans la vie de la distance au contemporain au milieu du mot, évidemment nous nous rendormions, avec bonheur et malheur à la fois, donc dans la non-distance, puis nous accédons à nouveau à la distance. Mais c'est bon ; il faut qu'il en soit ainsi. Il faut qu'il y ait sans arrêt : réveil, sommeil, réveil, sommeil, réveil. Une phrase, c'est ça : sommeil, réveil, sommeil, réveil, etc. La vie immanente dans la distance serait un enfer. C'est-à-dire que nous avons besoin d'être aussi dans le contemporain, c'est-à-dire dans la phrase contemporaine, de l'antirythmer, de suspendre pour accéder à une représentation,

puis de suspendre l'antirythme. Le rythme lui-même, nous en avons besoin pour cette raison. Il est berceur en un sens, mais il doit se débercer. Il n'y a rien d'autre que cette loi, qui nous renvoie tout le temps au paradoxe de la langue. Le poème, s'il a une vertu, à mes yeux, c'est de nous renvoyer constamment à ce paradoxe tendu, alors que la langue que nous parlons, que nous avons tendance à parler, heureusement et malheureusement, nous endort, nous fait accéder à un paradis discontinu, et tant mieux, tant mieux. Mais comme le travail est infini, il faut se réveiller tout de même, et croire aux possibilités de la distance par le travail. Enfin, tous les éléments évoqués, le vers, etc., tous ces éléments sont profondément liés les uns aux autres. Les genres autant que les formes ne sont pas des données que l'on peut regarder comme ça, tranquillement : quand je les regarde, quand je regarde l'élégie ou le distique élégiaque ou quoi que ce soit, je parle déjà, je suis déjà dans l'élément de la langue. Mon œil est déjà une phrase. Donc, ça veut dire : exposé au sommeil, au réveil, au réveil hystérique, à toutes les difficultés, à tous les risques qu'implique la langue, c'est-à-dire qu'implique la vie contemporaine, souple, ondulante, interrompue. Je m'arrête. C'est ce que je voulais dire. Ton magnifique exposé était très suggestif. La phrase de Hegel, que je citais – je ne m'arrête pas : « On est au mieux de son temps », cette phrase résonne toujours en moi. « Au mieux » : dans le meilleur des cas, on est de son temps, cela veut dire que ce temps n'est pas donné. On est constamment endormi, mal réveillé ; ce temps, il faut y accéder en lui-même, dans la distance interne. C'est la difficulté même, et, manifestement, c'est la tâche de tous.

Judith Balso. Oui, ça c'est magnifique, c'est qu'en un sens, ton rapport au travail de la poésie est une espèce d'indication générale pour le travail. Ça c'est une chose qui me touche beaucoup, dans ton œuvre. Ça excède aussi le travail de poète. Je l'entends, moi, comme la nécessité d'une mise au travail de chacun, là où il est, et d'une certaine manière tu donnes aussi des outils pour ça.

Philippe Beck. Si je puis prendre un exemple : le néologisme. Le malentendu du néologisme, c'est de se dire purement expérimental. C'est-à-dire : « Voilà, je propose une intervention privée, au fond, individuelle et privée, dans la langue, et qui ne peut pas être reprise. » En réalité, le néologisme, au moins tel que je le perçois, est une intervention qui est déjà opérée par chacun. Souvent, les néologismes que les poèmes proposent sont des néologismes disponibles, enfin, ou quasiment esquissés dans la langue dite ordinaire, donc contrairement à un néologisme surgissant, ou purement surgissant, pour simplement surprendre, pour le plaisir de surprendre. Et contrairement aussi aux néologismes archaisants qui, eux, ne font que renvoyer la langue à son passé déterminant, autoritaire. Pour moi, les néologismes se tiennent dans cet entre-deux, dans la double distance à l'égard de l'archaïsme et du pur arbitraire dans le présent, au motif de le réveiller par un simple décret privé.

Judith Balso. D'ailleurs, j'aurais dû ajouter, à propos de la citation, qu'en effet la citation, chez toi, inclut la citation de la langue de tous, ou de la langue ordinaire. C'est vrai que c'est un point important ça, qui manquait dans ce que je rappelais sur la citation. Et que souvent, le mode sur lequel tu la cites, justement la transforme, enfin nous réveille dedans, la fait surgir pour nous comme une chose qui était là et qui n'avait pas été vue. Ça, j'aime beaucoup, moi, quand on tombe là-dessus dans les poèmes.

Pierre Ouellet. Puisque vous vous intéressez à ce que dans la poésie résiste à la mélancolie, au nihilisme, au pessimisme, et que vous évoquiez Wallace Stevens, notamment, je me suis dit, au fond, est-ce que ce n'est pas ce que vous avez appelé la tonalité qui est ce lieu de résistance ? Puisqu'à la fois Stevens et Beck lui-même ne cherchent pas à reconstituer un sens commun, mais à produire ce qu'on pourrait appeler un chant commun, c'est-à-dire une tonalité autre que celle de la mélancolie, ou de la pure négation, donc quelque chose qui relève de l'élan, on pourrait dire du *sprung rhythm*, à la Hopkins, quelque chose qui justement éveille par cet étirement de la langue, cet élan-

cement de la langue, qui va précisément au-delà de sa lourdeur habituelle, qui précisément nous assomme et nous endort, quelque chose donc qui est de l'ordre du sprung, du ressort. Alors je sens très fortement dans la poésie de Philippe ce côté « ressort », qui nous fait rebondir à chaque vers, sinon à chaque mot, et qui crée les conditions de cet éveil proprement politique. Cette lyre dure, qui sonne dur, pour tenir toujours, comme ça, aux aguets, à l'affût. Et Stevens, comme on le sait, accorde une très grande importance à la prosodie, davantage d'ailleurs qu'au lexique de la poésie, qu'à son sémantisme. Donc quelque chose qui est de l'ordre d'un chant objectif, précisément, qui intervient dans le réel par sa tonalité, par son ton, davantage que par du sens commun. Alors, je ne sais pas, c'est une contribution que j'apporte à votre réflexion sur la place de la langue dans cette résistance à la mélancolie.

Judith Balso. J'approuve.

02 | Béatrice Bonhomme

Guillaume Artous-Bouvet. Merci beaucoup pour cette intervention extrêmement riche, extrêmement précise, qui nous permet vraiment de voir comment fonctionnent un certain nombre de procédures de généralité dans le travail de Philippe Beck, dans les Chants Populaires. Je vais laisser le public se manifester...

Isabelle Barbéris. Je vais poser une question à Béatrice Bonhomme. Merci beaucoup pour votre approche qui n'était pas exclusivement stylistique, ou en termes d'analyse de discours, puisque je trouve que vous n'avez pas envisagé les choses de manière formaliste mais en employant les moyens stylistiques comme une manière pour le poème de penser ses effets et son efficacité, et ses usages aussi. Alors, pardonnez peut-être un peu la platitudo de ces questions qui sont des questions sur des figures de style. Je ne sais pas si vous y avez pensé, ou si même c'est véritablement à propos mais vous avez parlé d'antonomase du nom commun – et j'ai trouvé que c'était tout à fait convaincant –, mais est-ce qu'à un moment donné les questions de l'allégorie, ou de la prosopopée par exemple, «le poème dit», «le poème parle», se sont présentées à vous, est-ce que vous les avez jugé utiles ?

Béatrice Bonhomme. Alors, je vais d'abord préciser que je ne suis pas du tout stylisticienne, d'abord et avant tout. Et que, quand j'ai lu Chants populaires de Philippe Beck, je me suis dit : si je ne passe pas par la stylistique, par une étude très précise, du texte, je ne comprendrai rien... Et il faut en passer par cette étude très précise ; donc, je me suis mis à lire des exégètes qui étaient stylisticiens, et qui m'ont beaucoup aidée, en effet, à comprendre l'efficacité de ce texte, que je ressentais comme efficace mais que j'étais, à vrai dire, incapable d'analyser de façon très précise, justement. Donc, j'ai été chercher ces outils ; alors, évidemment, il y aurait d'autres outils à mobiliser, déjà

vous avez pu constater que j'étais un peu longue... Donc, il y aurait évidemment énormément de choses qui pourraient être aussi évoquées... Mais, voilà, je n'ai pas eu vraiment la possibilité de le faire, ni le temps... C'était déjà un travail que, d'abord de mon point de vue de littéraire, j'ai essayé de lire dans une globalité, de lire tout le recueil dans une globalité ; ensuite, j'ai voulu vraiment m'appuyer sur trois contes, très précisément, pour comprendre comment c'était fait, parce que je crois que « comment c'est fait, c'est ce que ça veut dire »... C'est-à-dire que c'était du sens que j'ai essayé de creuser, à travers évidemment cette forme ; je n'ai jamais voulu séparer les deux, ce qui fait que, en réalité, mon propos est encadré par deux propos sur le sens, et à l'intérieur il y a ce travail sur la forme qui n'est que du sens ici, enfin il me semble.

Isabelle Barbéris. Précisément le non formalisme de votre approche, donne envie de...

Béatrice Bonhomme. Je voulais quand même préciser, parce que peut-être il y a aussi des spécialistes dans la salle, que c'est une approche vraiment que j'ai travaillée pour ce texte, précisément...

Philippe Beck. Si vous me permettez juste une remarque de praticien concerné en l'occurrence... C'est très intéressant parce que, et la notion de platitude m'y fait penser, il n'est pas question de questions plates, en réalité, dans cette affaire-là. Au fond, quand je vous entends, je me demande inévitablement comment s'est produite l'écriture du livre. Cela me rappelle ce fait, simple, que nous avons tous été à l'école, que j'ai été à l'école, et que j'ai beau me rappeler avoir été à l'école, j'oublie tout aussi bien que chacun que j'y ai été... (Rires) et j'ai par exemple beaucoup lu Fontanier, Dupriez, etc. – je suis farci de stylistique, de linguistique – et quand j'écris, si j'ai le droit d'en parler, je suis exactement entre la mémoire de tout ce que j'ai appris, et l'oubli de tout ce que j'ai appris, parce que, si j'étais là en train de me dire : « Je vais faire une prosopopée à tel endroit,

je vais faire une antonomase à tel autre», je n'écrirais rien...
(Rires)

Béatrice Bonhomme. Oui, ce n'est pas possible. Évidemment...

Philippe Beck. ... et je suis d'autant plus heureux de voir remonter ces notions de syllepses et d'antonomases qui me sont parfaitement familières, qu'au fond c'est exactement de cela qu'il s'agit dans l'écriture... C'est très exactement de ça, c'est-à-dire d'une négociation non plate, ou tout à fait plate avec ces possibilités stylistiques qui nous sont offertes par l'école, par la tradition pesante imprimée en chacun de nous, et qui nous contraint autant qu'elle nous libère. Nous parlions de langue, tout à l'heure... C'est l'histoire des possibilités de la langue, et du langage, que vous avez reconstituée de façon vraiment précieuse. Pourquoi je supprime un déterminant, pourquoi je n'en supprime pas aussi ; pourquoi il y a des déterminants ici et pas là, tout cela peut être reconstitué, doit d'une certaine façon être reconstitué, et au fond la négociation peut constituer un raisonnement rapide d'écriture, à chaque moment de l'écriture, et de la réécriture, de la correction. Elle est absolument, cette négociation, pétrie de notions stylistiques, mais qui sont en quelque sorte suspendues, qui sont en moi, c'est-à-dire mémorables et oubliées, les deux. S'il n'y a pas mémorisation, impression de ces notions et oubli ou relégation relative de ces notions, il n'y a pas écriture.

Béatrice Bonhomme. Mais ce que je voudrais dire, c'est que j'ai étudié un certain nombre de poètes, et Philippe Beck est vraiment le premier poète qui m'a donné envie, qui m'a quasiment forcée, obligée à revenir justement à la langue et à ce travail sur la langue en tant que sens. Et ça, c'est un énorme cadeau. C'est ce fait de retourner vraiment, littéralement, au texte, et au sens du texte à travers, aussi, une forme qui a, je trouve, une nouveauté extraordinaire. Donc, c'est devant cette nouveauté que j'étais presque démunie, en tant que littéraire ; je me suis dit : Il y a quelque chose d'étonnant qui se passe là,

mais comment vais-je faire pour l'étudier? Et il y a eu, donc, aussi, ce travail, ce détour par la stylistique qui m'a, j'espère, un peu aidé à saisir quelques aspects de ce travail qui est très étonnant et qui m'a amenée vraiment à faire aussi un travail sur moi-même et sur la façon dont je travaille les textes.

Stéphane Baquay. Merci beaucoup pour cette lecture – vous apportez des réponses précises – qui génère une double question, qui m'aide à poser une double question, une double question qui est relative à ce qu'il en est des termes que vous avez employés, de tradition, d'une part, de textes fondateurs, d'autre part... Et vous mentionnez la mention que je fais des perles-leçons, qui sont à réattribuer à Marcel Jousse et qui désignent un état du langage, du poème dans une société orale traditionnelle. Eh bien, ma double question est la suivante. (Enfin, vous avez apporté des éléments, des éléments de réponse, et du coup je généralise par rapport à la précision.) La première, c'est : Qu'est-ce qui subsiste, dans le poème, de cet effet, de cette fonctionnalité traditionnelle, de ces perles-leçons? En quoi la perle-leçon est-elle encore effective dans le poème? Est-ce qu'il y a un reste, est-ce qu'il en reste une ombre qui contribue à son effectivité? Et la seconde question, c'est : En quoi le poème s'inscrit-il lui-même dans un rapport traditionnel, dans un rapport à des textes fondateurs? Est-ce qu'il est traditionnel en son mode d'être? Enfin, je ne sais pas, ce sont des questions. Vous avez répondu, en fait, de manière très nuancée.

Béatrice Bonhomme. En fait, il y a vraiment un travail sur le texte fondateur... Je pense que ça vient de l'enfance. Alors là, tout de suite j'ai ressenti cela en lisant *L'Impersonnage*, tout de suite chez Philippe Beck, ce rapport aux textes fondateurs, ce commentaire du texte fondateur, donc ce travail, qui est à la fois ancré, en effet, dans un passé, et projeté dans un futur et projeté dans un avenir, comme si les choses n'étaient peut-être pas totalement déployées et qu'en y revenant, et en faisant quelque chose de, non pas du tout traditionnel, mais, justement, de complètement nouveau, de recommencé, on pouvait les faire se déployer. Voilà c'est ainsi que j'ai en tout cas tenté de com-

prendre. Je pense qu'il y a constamment ce battement entre le passé et quelque chose qui se déploie au présent et même vers un futur, et que ce commentaire du texte fondateur, c'est peut-être le début de l'écriture. Dans tous les livres, il y a l'autre livre qui est là comme quelque chose qui permet à la fois de continuer et de sauter. Il y a un saut.

Philippe Beck. Si vous me permettez de répondre un peu. À mon point de vue, les perles-leçons ne sont pas maintenues.

Béatrice Bonhomme. Non.

Philippe Beck. Jousse était un jésuite qui, quand même, renvoyait à ce qu'il appelait la « prose palestinienne originaire ». Même s'il avait en vue une vie de la langue, le battement, le sémantico-mélodisme – chose merveilleuse dans son Anthropologie du geste –, enfin, tout de même, il avait en vue les perles-leçons comme des données vivantes, dynamiques, mais des données culturelles. Alors, elles ne sont pas maintenues comme telles, puisque nous, nous avons affaire à des débris. Cela peut donner la post-modernité et tout ce que vous voulez, mais enfin ce n'est pas mon problème. Il ne s'agit pas de bricoler des choses ici ou là. Nous avons affaire à cette dispersion qui nous renvoie, qui permet un renvoi à la langue. Nous avons ce bien commun qui n'est pas commun, qui est lui-même singularisé, divisé, la langue et les langages. Donc, le poème renvoie moins à ces perles-leçons comme leçons communes présentes qu'à ces perles, ces perles qui sont dans l'herbe. Première chose. Et d'autre part, la distinction entre tradition et passé, que vous rappeliez, distinction qu'on peut trouver ici ou là, chez Arendt notamment, bon, il me semble qu'elle est importante. Gérard, tout à l'heure, très intelligemment, faisait référence à la chute du cours de l'expérience, qui est une notion de Benjamin en 1933, et l'a attribuée à la lecture. La chute du cours de la lecture, cet appauvrissement de la tradition de lecture, c'est un appauvrissement radical ; il y a eu interruption de la tradition, il n'y a plus de transmission simple en tout cas. Il y a des effets de transmission, des transmissions partielles, tout ce que vous

voulez, mais c'est bien, parce que ça permet dans la langue, et non par la langue, dans la langue, de se rapporter aux possibles non réalisés du passé ; c'est-à-dire que nous avons affaire au passé, qui n'est plus transmis de génération en génération. Vous connaissez le texte « Expérience et Pauvreté » de Benjamin, et, dans la fable de La Fontaine, reprise à Esope, qui figure au commencement d'« Expérience et Pauvreté », la transmission par le mourant à ses enfants, dans la fable même au fond, comme dans beaucoup de fables de La Fontaine sinon dans toutes les fables, l'important n'est pas la leçon ; dans la perle-leçon, c'est la perle, c'est-à-dire ce qui peut rebondir, ce qui éclate. Même dans la tradition, c'est la discontinuité qui est importante. Ce n'est pas la continuité. Quand une tradition est pure continuité, pure transmission, elle n'est plus vivante. Donc, c'est le rebond, la discontinuité et le fait que chacun puisse se rapporter en lui-même à sa langue, par sa relation à la langue, à cette perle, c'est-à-dire à ce passé non réalisé qui est visé par toute tradition sans doute. C'est ma réponse spéculative, pardonnez-moi...

Béatrice Bonhomme. Je suis tout à fait d'accord, et j'avais bien lu cela aussi.

Pierre Ouellet. J'ai beaucoup apprécié, comme tout le monde, le fait que vous ayez déployé toute une panoplie de procédés à la fois rhétoriques et stylistiques pour comprendre la poésie de Beck, mais j'ai surtout apprécié l'identification de cet effet majeur que produit l'ensemble de ces procédés, qui est le déplacement de la source énonciative, de l'ego, du moi, du je vers le monde, pour redonner sa parole au monde, à travers la prosopopée généralisée. Et il me semble que c'est là qu'on retrouve, non pas tellement les textes fondateurs, comme on dit, mais sans doute le fondement de la parole poétique, qui n'est pas le propre d'un sujet individuel s'exprimant, mais le propre d'un monde qui s'exprime à travers lui, par sa voix, de manière parfois oraculaire, et il me semble que le recours au matériau du conte, on pourrait dire : de la légende, du mythe, montre qu'après tout ce qui parle, c'est quelque chose de beaucoup plus important, de beaucoup plus fondamental que le sujet de

l'énonciation comme on dit, ou le locuteur. Et c'est ce qu'on retrouve, non seulement dans notre tradition à nous, mais dans les traditions non-européennes ; je pense par exemple aux traductions que Pierre Clastres avait faites dans *Le Grand Parler des Indiens Guarani*, aux traductions que Florence Delay et Jacques Roubaud avaient appelées *Partition rouge des Indiens Hopis du Sud-Ouest américain*, où vous trouvez ce même genre de procédés, antonomase, prosopopée, des noms communs portent des majuscules, deviennent des noms propres, où il y a une espèce d'animisme fondamental, où les choses parlent... Et cela me fait penser au fait que le mot *subjectum* ou *hypokheiménon* en grec veut précisément dire ce qui est en dessous, ce qui est jeté en dessous ; ce n'est pas le propre de quelqu'un qui se superpose au monde et qui le projette, comme ça, mais quelque chose qui émerge, qui surgit, d'en dessous : *hypo-kheiménon*, ce qui s'étend dessous, *sub-jectum*. Et il me semble que c'est cette subjectivité qui est à l'œuvre dans le travail de Philippe et qui nous permet de parler effectivement d'un chant objectif, d'un lyrisme qui ne prend plus sa source dans le moi romantique. Ce moi était peut-être celui des frères Grimm, mais il a été déplacé par les procédés qu'ils ont appliqués à la retranscription écrite des contes oraux. Donc, ce matériau premier est déjà, d'une certaine manière, un chant objectif et le travail stylistique et rhétorique que quelqu'un comme Philippe fait sur ce matériau restitue cette objectivité du chant. Je ne sais pas si vous voyez...

Béatrice Bonhomme. Mais je vois très bien. Moi, je pense que c'est même la première fois qu'on a cette impersonnalité réellement dans le texte et qu'on touche à un chant objectif. Pour moi, c'est la première fois que je vois ça... Donc, je le dis.

Pierre Ouellet. Peut-être que Ponge l'a déjà fait pour les choses. Philippe le fait pour l'événementiel, pour l'histoire...

Béatrice Bonhomme. Je ne sais pas... Je pense que là, pour moi ça a été très frappant, et c'est pourquoi j'ai choisi *Chants populaires* : je crois que c'est un passage très important dans la

constitution aussi de l'œuvre de Philippe Beck, parce que ce passage, même s'il le dit avant, c'est vraiment l'impersonnalité, et ce style, quand même tout à fait étonnant qu'on a dans L'Impersonnage, par exemple. Donc, pour moi c'était la première fois que je voyais les choses vraiment faites, et assumées comme ça. Voilà

(Long silence)

Philippe Beck. Vous êtes très généreuse...

Béatrice Bonhomme. Non, je ne crois pas. (Rires) Je ne crois pas, je dis vraiment ce que j'ai ressenti.

Philippe Beck. Je n'ai pas pris la décision d'écrire comme ça.

Béatrice Bonhomme. Non, mais justement...

Philippe Beck. Maintenant, tout est risqué, toute tentative est risquée. Il y a cette phrase, je ne sais pas si elle plaît à Judith, cette phrase de Thoreau : « Nous sommes le nom d'une tentative. » Une tentative, c'est toujours une tentation. On est tenté de faire quelque chose, on n'a pas le choix, et en même temps on prend des risques.

Annie Guillon-Lévy. Je voulais quand même revenir sur quelque chose qui peut être compris dans les phrases que l'on dit, là, facilement en commentant, c'est qu'on peut retomber très, très facilement dans la question du passé après lequel on va vers le futur. Et je voudrais que vous fassiez un sort à cette citation que vous avez faite du « regret du futur », parce que je pense que la poésie de Philippe Beck...

Béatrice Bonhomme. ... n'est pas dans le regret...

Annie Guillon-Lévy. ... n'est pas dans le regret.

Béatrice Bonhomme. Alors, cette citation, je ne sais plus où elle est, de qui elle est..

Philippe Beck. Elle est de moi. (Rires)

Annie Guillon-Lévy. Oui.

Béatrice Bonhomme. Enfin, en tout cas je suis d'accord, ce n'est pas une poésie qui est dans le regret, c'est vrai.

Philippe Beck. D'un mot. Ce que j'entends par «regret du futur», ce n'est pas le regret du passé non réalisé ; le regret du futur, c'est simplement l'avertissement. Élégies Hé est fondé sur la disposition au regret du futur, au sens d'une anticipation de ce qu'on pourrait bien regretter, si on n'était pas averti. La poésie est une poésie d'avertissement ; si vous voulez, elle anticipe une disposition au cas où la catastrophe se produirait, par mégarde (Rires), où les gens sur terre se conduiraient mal, éventuellement, ce qui est toujours susceptible d'arriver, et puis voilà. C'est simplement cela, le regret du futur. Ce n'est pas la disposition à anticiper la catastrophe, à la prévoir, de façon complaisante ou ridicule ; c'est simplement une poésie d'avertissement, mais dans le présent. S'il n'y a pas une disposition qui est celle du Hé, de l'interjection, du Hé dans Hélas, eh bien ce n'est pas une disposition présente ; c'est simplement l'expression d'un futur regret anticipé dans des phrases qui sont déjà au fond pré-mélancoliques, ou pré-nostalgiques plus exactement, parce qu'on peut être mélancolique sans nostalgie. Voilà, c'est de cela qu'il s'agit ; mais le regret du futur, il ne faut pas l'entendre en mauvaise part, comme une espèce de futur regret du passé. Ce n'est pas ainsi qu'il faut l'entendre.

Annie Guillon-Lévy. En même temps, cette expression de «regret du futur» doit donner quelque chose du type «Méfiez-vous aussi de l'illusion»...

Philippe Beck. L'illusion du mot regret...

Annie Guillon-Lévy. ... l'illusion en tant que telle...

Philippe Beck. Oui, l'illusion quant au présent même.

Annie Guillon-Lévy. Oui, et quant au futur...

Philippe Beck. Quant au futur, oui.

Judith Balso. Oui, mais c'est surtout, il me semble, qu'elle fend le présent... C'est un avertissement, c'est sa force : je ne l'effacerais pas de ce point de vue-là.

Philippe Beck. Oui, à condition que l'avertissement ne soit pas extérieur à ce qui est en train d'arriver. Si j'avertis de l'extérieur comme si j'étais en dehors du monde, ou oracle, pour dire «Attention !», sur un piédestal pour dire «Attention, voilà ce qui est en train d'arriver», cela ne va pas. Nous sommes tous dans le même monde, le seul, et le regret fait partie de ce présent. Le regret, c'est ce qui risque fort d'arriver si on ne regrette pas (Rires) en imagination, dans l'opération d'imagination, ce qui est en train d'arriver.

Alain Badiou. C'est un regret du futur antérieur, en réalité.

Philippe Beck. Non, je ne suis pas sûr. C'est un futur antérieur mimé...

Alain Badiou. Mimé, oui, mais quand même...

Philippe Beck. Mais ce n'est pas «Attention, ça aura eu lieu !», parce que dans cette disposition on ne fait plus rien.

Alain Badiou. Oui, le futur antérieur, c'est justement de faire attention à ce que ça aura eu lieu.

Philippe Beck. Oui, mais ça aura eu lieu, si.

Alain Badiou. Oui, si.

Judith Balso. Pour moi, c'est un accès à la notion de travail, cet avertissement intérieur...

Philippe Beck. ... au travail...

Alain Badiou. ... au travail de la poésie.

Philippe Beck. C'est un regret travailleur. (Rires)

Judith Balso. Oui, voilà!

Pierre Ouellet. En fait, cette expression nous oblige à nous placer, en pensée bien sûr, après le futur

Alain Badiou. ... Oui, après le futur...

Pierre Ouellet. ... c'est-à-dire une fois qu'il aura eu lieu comme passé à venir et qu'on le regrettera. Donc, c'est une belle gymnastique mentale, qui permet d'aller dans un temps auquel on n'accède pas, en général.

Philippe Beck. C'est une imagination critique.

Pierre Ouellet. Donc, le «regret du futur», c'est vraiment magnifique.

Alain Badiou. C'est le futur du futur.

Pierre Ouellet. Voilà, on est après le futur.

Guillaume Artous-Bouvet. Je ne sais pas s'il y a d'autres remarques...

03 | Martin Rueff

Béatrice Bonhomme. Merci de cette remarquable communication qui va sans doute permettre un certain nombre de questions... Et je vais donc passer tout de suite la parole pour les questions.

Tiphaine Samoyault. Oui, j'ai une question. Tu reprends à Pound cette opposition entre dur et mou et tu actives immédiatement après une opposition qui me semble un peu différente entre rude et suave, ou rude et doux, et je me demande si on ne pourrait pas faire une distinction entre dur et rude – si en tout cas Philippe ne la fait pas –, parce qu'il peut y avoir du dur qui n'est pas rude, c'est le cas par exemple du verre ; je pense qu'il peut y avoir aussi du rude qui n'est pas dur et il me semble que – enfin sans doute Alain Badiou va nous en parler ce soir avec la « Lyre Dure » – mais le « dure » pour beaucoup d'entre nous fait fonctionner quelque chose d'autre qui est la durée... Alors, le rude aussi évidemment par jeu d'inversion ou d'anagramme – enfin ce qu'on veut mais... Parce qu'en un sens l'opposition dur-mou au-delà de ce qu'elle veut dire chez Pound, qui est aussi un jugement de valeur, on voit bien comment elle peut se traduire dans la métrique aussi, dans le mètre ; en revanche, l'opposition rude-suave – alors tu as dit que la métrique était suave par rapport à une syntaxe rude – mais finalement c'est quand même plus difficile à compter que le dur et le mou. Donc, je voulais savoir...

Martin Rueff. Ecoute, je te remercie de ta question. Tu as tout à fait raison. Dur et rude ne sont pas des équivalents stricts en tout cas ; ils indiquent évidemment des formes de condensation. Le dur relève, me semble-t-il – tu l'as dit –, d'une imagination matérielle, qui est très présente chez Philippe, je l'ai dit, tu l'as redit, le verre mais aussi les métaux, les tubes, les tuyaux... Quant à la question d'une métrique, du rapport métrique –

en fait, j'ai sauté un passage que je vais résumer là, si tu veux, parce qu'en fait cette opposition, elle a une source philologique bien précise, à savoir les lecteurs de Pindare. Les lecteurs de Pindare distinguent ce qu'ils appellent «armonia austera» et «armonia glaphyra», c'est-à-dire une harmonie rude, traduction en français : c'est rude et austère, et une harmonie douce, élégante, onctueuse. Et en fait, cette opposition elle ne vaut pas simplement pour Pindare, elle a été reprise par von Hellgrath quand il a édité les «Hymnes» d'Hölderlin en disant, en fait, les derniers textes d'Hölderlin dont on a l'impression qu'ils échappent complètement à l'harmonie suave des premiers poèmes relèvent... et c'est lui qui le dit... - je te le cite... : «La différence entre «armonia austera» et «armonia glaphyra» etc.... articulation rude, harte Fügung, dont Pindare était le maître – c'est von Hellgrath qui parle – et articulation douce, glatte Fügung, à la lettre creuse». Et dans son commentaire des fragments de Pindare, il dit : «cette terminologie grecque par articulation dure et articulation douce permet de constater qu'elle se réalise dans le caractère dur ou doux de l'articulation syntaxique, mais aussi et surtout entre les strates parallèles du poème, c'est-à-dire : rythme des mots, melos et son.» Donc, tu vois, en fait, cette distinction est à la base, même s'il ne le dit pas complètement, du texte d'Adorno sur Hölderlin, «Parataxe», parce que la parataxe évidemment, c'est le modèle même de l'harmonie austère. Mais je suis tout à fait d'accord avec toi, ce sont deux déterminations. Et d'ailleurs me semble-t-il ce que j'ai essayé de dire, mais c'était plus programmatique que descriptif, c'est que justement cet art des vers, c'est un art des vers rude qui permettait de dépasser en effet l'opposition du dur et du mou de Pound. Et je suis tout à fait d'accord avec toi, tout à fait... Je pense que, par exemple, il y a un philosophe contemporain qui est obsédé par cette distinction, qui le conduit d'ailleurs – me semble-t-il – à dire, on peut le dire, des faussetés sur l'élégie, c'est Agamben. Parce que justement, il est obsédé par cette distinction hölderlinienne, ce qui lui fait d'ailleurs, en quelque sorte, détester Rilke, parce qu'il ne voit pas les procédés de récupération dans le «rude» de tensions très précises entre le dur et le mou. Je peux continuer un instant là-dessus ? Juste

un instant ? Il y a un autre critique de poésie qui tombe dans ce panneau-là, c'est Proust. J'ai toujours été très frappé, mais j'espère ne pas être le seul ici, par évidemment la beauté du texte de Proust sur Baudelaire, mais il dit, il écrit plutôt une chose qui me paraît extrêmement à contre-sens de la poétique baudelairienne. Il dit : « Tous les derniers vers des poèmes de Baudelaire sont plats. » Et il ne comprend pas une chose, à mon avis, qui est au cœur de l'effort de Baudelaire, qui est de refuser que le dernier vers du poème soit sur le modèle justement hugolien, c'est-à-dire un dernier vers éclatant, ou très dur ou très mou. Et ce que fait Baudelaire dans les derniers vers de ses poèmes, me semble-t-il, par des techniques strictement métriques, c'est justement du rude. J'espère avoir répondu à ta question...

Philippe Beck. J'ai bien envie de dire un mot ici, mais c'est complexe, cette affaire, parce qu'elle se dialectise dans tous les sens... Alors comment prendre ça ? La suavité déjà, c'est aussi une notion rhétorique.

Martin Rueff. Bien sûr.

Philippe Beck. Elle renvoie à la transition, à l'art de la transition...

Martin Rueff. Bien sûr.

Philippe Beck. ... sans référence obligée ni à une mollesse ni à une rudesse particulières ; c'est juste une transition. C'est une forme de douceur, en vérité, rhétorique. Alors, cela peut nous conduire à la question de l'enjambement, que tu n'as pas traitée, et à la question du vers libre... Évidemment, il y a des modèles de vers libre très contradictoires. Il est évident que ce qu'on peut entendre par vers libre, c'est d'un côté un vers qui ou bien s'amollit absolument et n'est même plus un vers (on pense à la phrase de Royère : « Le vers libre a tous les droits sauf celui de ne pas être un vers. »), ou bien au contraire réussit à dialectiser autrement le dur et le doux, par la suavité, par la transition, par l'enjambement, et aussi par des enjambements

ou des rejets qui ont une forme de sécheresse ou de rudesse permettant justement une forme de platitude, afin d'éviter les fins glorieuses, les fins emphatiques que Baudelaire refuse effectivement. Donc, tous ces termes-là, il faut les distinguer, les mettre en rapport les uns avec les autres. Voilà, c'est ma première remarque. Évidemment que l'opposition entre le rude ou l'austère et le doux passe à l'intérieur du traitement de la syntaxe, mais aussi à l'intérieur de la métrique, c'est-à-dire qu'il n'y aurait évidemment pas de métrique sans morphosyntaxe. Les deux aspects sont totalement imbriqués, etc. Ce serait d'ailleurs tout à fait intéressant d'étudier cela sur le poème «Lenteur» que tu as cité, le poème 21 des Poésies didactiques que j'avais sur moi, et qui commence par la citation de Shakespeare : « Too swift arrives as tardy as too slow », « Le trop rapide arrive aussi tardif que trop lent. » Cette espèce de dialectique entre le retard, le juste retard et la trop grande lenteur, ou la lenteur ajustée, cette dialectique qu'au fond la poésie cherche, enfin que tout poème cherche, bon, pour moi le modèle c'en est évidemment La Fontaine, qui réussit à la fois à être rude et doux, à enjamber et puis à cesser d'enjamber, à faire du Malherbe, puis à cesser de faire du Malherbe, etc... Pour moi, si on appelait ça déjà vers libre au XVIIe, c'est tout à fait mérité. On dit toujours que le vers libre du XVIIe siècle n'a rien à voir avec le vers libre moderne. Je trouve cette remarque vraiment absurde, parce que l'hétérométrie de La Fontaine qui est presque un modèle obsessionnel pour moi, ce vers libre-là est un guide possible du vers libre moderne, que nous cherchons...

Martin Rueff. Mais tu sais, il y a un élément qui donne parfaitement raison à cette remarque, qui est un peu philologique (mais on est là pour ça), c'est que le plus grand article technique sur la versification de La Fontaine, ça reste l'article de Spitzer sur l'art de la transition chez La Fontaine...

Philippe Beck. Bien sûr...

Martin Rueff. Or, il faut rappeler que Spitzer écrit cet article au même moment où il écrit un texte qui s'appelle : « Les

inventions syntaxiques des symbolistes français». Et donc, en fait, Spitzer le premier voit très bien ce que tu dis, c'est-à-dire qu'entre La Fontaine et, tu te souviens, certains poèmes de Mallarmé, les premiers poèmes de Mallarmé, il y a une technique. Alors, justement, c'est ça qui est intéressant chez Spitzer, il montre bien que cet art de la transition repose en réalité sur des tensions entre le syntaxique et le métrique, et que, c'est ce qu'il dit en fait dans l'article, La Fontaine va très loin dans les anticipations sur la modernité de ces tensions. Bien sûr, bien sûr... Mais il y a aussi justement, il le montre, il y a aussi des transitions syntaxiques de La Fontaine qui sont rendues possibles par une métrique singulière... Donc c'est pour ça, je suis bien d'accord avec toi, distinguer du morphosyntaxique et du métrique dans les choses c'est absolument impossible, mais, pour l'étude, il me semble que si on ne les tient pas distincts, on n'arrive pas à rendre compte des opérations les plus fines de cette tension qu'indiquait Tiphaine du rude et du dur...

Philippe Beck. Alors, justement, je crois que Tiphaine met le doigt sur quelque chose de très difficile... Comment distinguer le rude et le dur? Et en quel sens? Puisque phonétiquement et phoniquement, le rude est dans le dur, et le dur est dans le rude. Mais il y a tout de même effectivement une distinction, je crois, puisque, comme tu l'as suggéré, le dur nous oriente vers la matière, presque vers le thème, alors que le rude est dans la tonalité; le rude relève plutôt du ton timbré, qui anime finalement la matière même des mots dans le vers, et on peut les distinguer, les nouer comme ça. Nous parlons de choses qui au fond sont toujours en jeu dans le processus d'écriture; tous ces éléments extrêmement distincts et liés obsèdent dans l'acte même d'agencer les masses sonores qui sont en même temps des masses sémantiques. Mais c'est important effectivement, je crois, de rappeler la question de la tonalité, qui est donc aussi liée à la question de la plainte et de la disposition poétique...

Martin Rueff. On peut dire un truc d'enseignant? un truc de prof?

Philippe Beck. Vas-y.

Martin Rueff. Allez, trois-quarts des étudiants tombent sur la question du ton du poème... Je ne dis pas simplement de tes poèmes, mais de la tonalité, parce que la tonalité, ça rappelle justement la phrase d'Eliot : « maintenant que vous avez dit comment un sonnet est composé, dites-moi quelle est la forme de son ton... » Et ça me paraît très juste, c'est-à-dire que le ton, et Dieu sait que le tien est singulier, le ton, c'est le lieu même où il faut exercer le plus attentivement ses instruments critiques, c'est-à-dire en fait les inventer à la hauteur du poème qui les suscite... Le ton, c'est ce qui est le plus difficile à décrire, et c'est très sensible dans le poème mais évidemment le ton de la prose, la tonalité prosaïque c'est aussi quelque chose d'extrêmement difficile à décrire. Et, évidemment là-dedans, mais je ne rentre pas dans les détails, il y aurait beaucoup, beaucoup, beaucoup à dire et à construire sur ton rapport à la musique, c'est-à-dire pas simplement sur la manière dont les musiciens se sont saisis de ton travail mais sur la manière dont ton travail se saisit de la musique...

Philippe Beck. Tu parlais de récitatif sec [1]...

Martin Rueff. Oui, bien sûr...

Philippe Beck. Là, on rencontre cette notion de sécheresse qui est tout aussi importante que les autres notions, parce que le sec c'est aussi, par exemple dans le rejet, la manière de quasi interruption de l'apodose, c'est-à-dire de la fin de poème glorieuse, etc. Or, il s'agit d'un assèchement, pas d'une suppression de toute humidité, et la notion de sécheresse relative ou relationnelle est aussi importante que toutes les autres notions. Au fond, ce que nous faisons, c'est un peu ce que faisaient en leur temps aussi Hölderlin et les autres quand ils faisaient jouer ensemble tous les autres concepts qui nous sont présents, le naïf et le sentimental ; sans arrêt ils les distribuèrent les uns par rapport aux autres. C'est de ça qu'il s'agit.

Martin Rueff. Mais tu vois, quand tu parles – tu l’as dit spontanément – quand tu parles de «quasi-interruption», c’est une notion qui met en tension le dur de l’interruption et son amollissement par le quasi, et c’est ça le rude... C’est pourquoi autant il est absurde, si tu veux, de plaquer des schémas prosodiques trop rigide­ment classiques sur le vers libre, autant il ne faut surtout pas, me semble-t-il, se couper de définitions de métrique, de question de tonalité, etc. pour décrire ce que font les poètes d’aujourd’hui, parce que si on se coupe de ça, de même que si on se coupe de la rhétorique, je crois que c’est ce qu’on a vu ce matin, on se coupe tout simplement du sort de toute critique. Or, c’est comme pour la description des luttes sociales, ce n’est pas de théorie qu’on a besoin, enfin ce n’est pas seulement de théorie qu’on a besoin, c’est de descriptions, c’est de dire là où elles sont, de dire comment elles se produisent...

Philippe Beck. C’est de décrire ce que j’appelle l’idée pratique...

Martin Rueff. Oui, c’est de décrire l’idée pratique.

Philippe Beck. C’est ici que l’accentuel et le syllabique s’articulent aussi, se dialectisent... mais, au fond, il y a des choses très simples à dire. S’agissant des vers que j’essaie, il s’agit toujours de vers dits repérables ; ils sont là... Ce n’est pas très compliqué de repérer un alexandrin coupé, c’est un peu bêta ce que je dis. Mais ce qui m’a toujours frappé, et j’y réfléchis sans y trouver une explication pour l’heure, c’est que les métriciens professionnels d’aujourd’hui ne sachent pas pourquoi La Fontaine en son temps était réputé poète. Je trouve ça, je te l’ai déjà dit, on en a déjà parlé, et avec Tiphaine, je trouve ça abyssal, presque époustoufflant que les métriciens professionnels dont nous disposons, qui travaillent aujourd’hui, qui connaissent extrêmement même bien le corpus et qui ont les outils ne sachent pas pourquoi La Fontaine, l’hétérométricien La Fontaine, était réputé un poète. Ils sont obsédés de régularités rigides, et disent : «Manifestement, La Fontaine était réputé poète...»!!

Martin Rueff. Parmi les éléments philologiques, on peut rappeler, c'est l'objet de travaux contemporains de littérature comparée, que les modèles métriques de La Fontaine, et c'est ce qui rend difficile peut-être pour les métriciens français de repérer ce qu'il fait, ce sont les modèles italiens.

Philippe Beck. Plutôt accentuels ?

Martin Rueff. Oui, plutôt accentuels. Je pense que le modèle strictement syllabique, ça ne fonctionne pas...

Philippe Beck. Les métriciens français ne raisonnent qu'en termes numériques.

Stéphane Baquey. Alors, ce dont il est question là, sur la difficulté des poéticiens formalistes à identifier le statut du vers libre de La Fontaine est évidemment, les choses changeant, la même difficulté des poéticiens formalistes à identifier le statut du vers libre de Philippe. L'autre chose, c'est alors du coup quel est le statut de ce vers, comment il s'inscrit et ne s'inscrit pas dans une histoire du vers libre telle qu'on peut la retracer. Ensuite, bon, ce qui apparaît bien dans la discussion, le dur et le doux, on pourrait penser à l'hirsute et au peigné, est-ce que c'est la même distinction ? Enfin, on voit bien comment ce dur et ce mou se dialectisent, interviennent aussi bien au niveau du morphosyntaxique que du métrique et que c'est dans l'interaction des deux et que ça peut être le métrique, ça peut être le morphosyntaxique, qui jouent le rôle, la fonction du dur, occasionnellement, mais là il faut, encore une fois, qu'on fasse un atelier de lecture pour en rendre compte. La troisième remarque, c'est sur la tonalité, sur la question de la tonalité, et l'identification de cette tonalité, donc tonalité historique, bon voilà, cette tonalité fondamentale du poème que tu identifies comme la plainte... Alors là, moi je me demande, je me demande si cette tonalité (elle est présente, massivement présente évidemment) mais si, à partir des composantes qui créent cette tonalité, il n'y a pas des déplacements de tonalité. Il me semble que Lyre Dure... on peut y lire la présence de la plainte, mais la tonalité dominante

n'est pas la plainte ; donc, les composantes de l'analyse de cette tonalité, je ne connais pas précisément le texte de Scholem sur lequel tu t'appuies mais, il me semble qu'identifier la tonalité de l'ensemble de l'œuvre à partir de la plainte, me semble une identification trop unique, enfin.

Martin Rueff. Oui, bon, il faut bien tenter des coups quand on fait un exposé... Ce que je crois important, si tu veux, c'est que je suis un peu troublé par la manière que justement certains poéticiens ou philosophes qui s'intéressent à la poésie ont de raidir l'opposition élégie-hymne... Si on prend De la Loire par exemple, avec son modèle disons ou ausonien ou hölderlinien, on peut évidemment dire que la tonalité est plutôt hymnique. On va dire ça. Mais il me semble qu'à mieux interpréter ce qu'est une plainte, c'est un peu ce que j'ai essayé de faire, on peut indiquer une manière d'être du poème dans la tonalité générale, qui en plus permet peut-être de comprendre pourquoi ce qui peut être populaire c'est le chant... et pourquoi le chant est populaire, c'est-à-dire la dimension politique de la plainte... Je ne dirai jamais que la plainte est la seule tonalité de la poésie de Philippe, ni que la plainte est la seule modalité d'expression de la lutte, bien sûr que non... Mais il me semblait important de remobiliser ça...

Philippe Beck. Ce matin, on a évoqué la question du «regret du futur», qui est la tonalité ou la modalité de *Élégies Hé*. Le regret du futur comme avertissement, ça peut être une des modalités de la plainte...

Martin Rueff. Bien sûr.

Philippe Beck. Le mot plainte lui-même peut ouvrir différentes directions... Mais là, j'ai en tête De la Loire : le poème central, si ma mémoire est bonne, est un poème dont le héros, le personnage ou l'impersonnage principal est Céladon. Donc, là, il y a une espèce de plainte objective de Céladon en vers, qui est au centre du livre. Donc, effectivement, il y a de la plainte ; en même temps, le reste du livre n'en relève pas semble-t-il. Si

on choisit une disposition, elle peut condenser en elle-même les autres dispositions momentanément, c'est toujours possible.

Martin Rueff. Mais, si tu veux, ce qui me semblait frappant, c'est qu'on a souvent dit que les hymnes de Hölderlin récupéraient la modalité de l'élégie et moi je dirai que c'est symétrique chez Philippe ; c'est-à-dire que les modalités de l'élégie récupèrent les modalités de l'hymne. Si on veut être plus descriptif... On peut faire passer l'un dans l'autre...

Philippe Beck. Donc, grosso modo, au fond c'est la tentative que Schiller désigne sous le nom de «l'idylle sentimentale»...

Martin Rueff. Oui, bien sûr.

Philippe Beck. L'idylle sentimentale c'est...

Martin Rueff. L'élégie qui reprend l'hymne.

Philippe Beck. Avec un peu le côté objectif dans l'hymne ; il y a d'ailleurs un aspect moins subjectif dans les hymnes de Pindare.

Pierre Ouellet. On insiste beaucoup sur la dimension sensorielle, du rude et du dur, comme propriété de la matière phonématique ou de la structure prosodique, mais il y a la dimension proprement affective, émotive, le sentiment qu'on a face à des phénomènes qui nous apparaissent tantôt comme rudes et comme durs et il me semble que pour bien comprendre ce que vous avez dit par la suite de la plainte qui rejoint la fonction politique du poème, il faut introduire cette dimension de l'affect qui n'est pas lié strictement à la qualité sonore du poème mais à la façon dont on le reçoit, c'est-à-dire à des intensités. Il me semble, par exemple, ce qui est important dans la plainte, c'est sa force, ce n'est pas tellement son ton, c'est sa tonicité, ce n'est pas sa tonalité mais sa tonicité, la force de la plainte qui effectivement fait du poème un levier dans le champ politique... Et même chose pour le dur et le rude, ce n'est pas comme pro-

priété purement physique de la matière sonore, mais comme surgissement d'intensité affective qui peut jouer un rôle dans le champ politique.

Martin Rueff. J'ai bien dit que cette dimension d'engin de capture répondait au dur de l'époque, au Fermé de l'époque, c'est-à-dire que c'est une manière d'ouvrir le fermé de l'époque par le rude.

Rémi Bouthonnier. Précisément, par rapport à la distinction entre dur et rude, je pense que la rudesse, c'est la prise en compte du dur... Le dur, il est irréductible, il est dehors en un sens. Le bœuf est rudoyant mais il n'est pas dur. Il est rudoyant parce qu'il tient compte du dur, je crois que la distinction importe.

Judith Balso. Oui, moi j'ai suivi avec beaucoup d'intérêt, je dirai, le programme de travail que vous proposez, et en particulier j'ai trouvé très stimulante l'idée de cette hybridation que vous reprenez à partir de Tsvetaieva sur le poète sans histoire et le poète à histoire, cette idée qu'il y avait chez Philippe un cas inédit d'hybridation. Cependant, j'ai éprouvé, disons une déception, d'abord parce que le programme de travail annoncé sur les opérations proprement métriques sont encore à venir, mais ce n'est pas grave parce qu'après tout c'est la loi du travail (on en est là où on en est...) Simplement ce qui m'est apparu, c'est que faute qu'il ait été fait ou avancé suffisamment, quand vous êtes entré dans tout le développement sur la plainte, quelque chose s'est mis tout d'un coup à comment dire ? à mes yeux à décoller précisément du sentiment de l'époque. C'est-à-dire que la plainte m'est apparue, vous lui donniez une tonalité tellement...

Martin Rueff. Englobante ?

Judith Balso. Oui, et pour moi la poésie de Beck, par exemple *Élégies Hé*, précisément travaille sur la tonalité de la plainte mais il ne faut pas oublier qu'elle en fait aussi, ça a été rappe-

lé, le «starter de la pensée», une allégresse en vérité, quelque chose qui permet d'«aller à Lucidité» et donc qui dit d'autres choses sur le «Fermé de l'époque» que seulement la plainte... Donc, j'attends avec impatience la suite de votre travail parce que je pense que du coup, comment vous dire ? tout ce que vous disiez sur le dispositif populaire, sur le dispositif révolutionnaire etc., à mes yeux appartient au passé. Non seulement au passé de la théorie, de la pensée, mais au passé du réel. Et justement s'il est si important de lire la poésie de Philippe, c'est qu'elle nous aiguille sur d'autres choses du réel, y compris quant au réel de la politique. Donc, je pense que cette discussion ne fait que s'ouvrir, si vous voulez, et que si le programme de travail sur la métrique se tient, ça va donner, ça va vous donner même d'autres choses à penser quant aux tonalités qui travaillent à rejoindre la question de la politique dans la poésie de Philippe. Bon, c'est une remarque un peu générale, mais...

Martin Rueff. Non, non, mais je la prends en bonne part et je vous en remercie. Oui, oui, je crois que, si vous voulez, il y a une remarque formelle sur le déséquilibre de l'exposé, disons, qui est un fait, et il y a une remarque sur le diagnostic de l'époque, la manière dont le poème intervient dans l'époque... Bon, il me semble si vous voulez que, quant au diagnostic de l'époque, ce qui me paraît frappant dans le travail et sur le poème et sur la figure ou l'impersonnage du poète, s'éclaire en gros par rapport à la problématique de la plainte, voilà... C'est ce que je dirais, maintenant comme je l'ai dit ce n'est sans doute pas la seule et peut-être qu'en effet notamment à partir des questions de l'intersection du syntaxique et du prosodique dans le vers lui-même, en effet je vais peut-être ouvrir ou étoiler ou dépasser même cette question de la plainte.

Philippe Beck. Et puis il y a encore une autre question dont tu n'as pas parlé, la question du vers libre étant à mon sens très importante, c'est la question du prosimètre.

Martin Rueff. Bien sûr...

Philippe Beck. Et de ce que j'appelle l'adieu au prosimètre, un adieu non pas politisé mais qui a des implications politiques [2] ; ce qui ne veut pas dire qu'il soit comme tel une ressource de la politique ou un dispositif politique sui generis... Bon, je crois qu'on a atteint un degré de densité suffisant... (Rires)

[1] Notion baroque que Claude Salomon a appliquée au poème.

[2] Cf. «L'adieu au prosimètre», postface à *Poésies premières*, Flammarion, 2011.

04 | Alain Badiou

Maxime McKinley. Merci beaucoup pour cette magnifique conférence. Je vais maintenant passer la parole aux gens du public. Si vous avez des questions et/ou commentaires...

Isabelle Barbéris. Pour revenir sur la lettre «e» dont vous nous avez parlé, qui est à la fois le caractère au sens typographique et l'Unpersonnage : en vous écoutant, je me disais – c'est peut-être une interprétation un peu biaisée, ou un peu forcée – que le «e» qui est accentué dans *Lyre Dure*, c'est le «e» souvent passé sous hiatus, qui est la marque finale du féminin. Vous avez insisté sur le fait que ce «e» venait en initiale, et le jeu de mot vient spontanément, mais il est parlant, je pense, par rapport au fait de mettre en initiale ce «e», de le faire sortir de son hiatus féminin. Il y a une forme de réinitialisation, à travers ce caractère qui est, comme ça, mis en exergue...

Alain Badiou. Je suis d'accord avec vous, bien sûr. D'autant plus que, après tout, le «e» est en finale aussi dans «Emmanuelle», et on pourrait également remarquer que ce «e» a aussi, non pas simplement la fonction d'initiale (ça, c'est la repérage premier, c'est la balise), mais qu'il sert de médiation vers d'autres noms : c'est parce qu'il y a le «e» que «et», par exemple, va aussi être un nom possible d'Emmanuelle, parce que, précisément, il est le nom de la conjonction, au lieu d'être le nom de la disjonction. Et donc, c'est absolument vrai qu'il y a une polymorphie de ce «e» dans sa constitution nominale. Mais, en effet, il est toujours là à la place des autres noms. J'ai fait l'exercice sur le «e», mais j'aurais pu le faire sur, par exemple, «t.». Il y a aussi sur «t.» toute une gamme extraordinaire de présences, d'imprésences, de développements, etc. Donc tous les noms, c'est-à-dire la polymorphie nominale, installée pour faire que l'Un ne soit pas rigide, ne soit pas rigidifié

(«je ne la nommerai pas rigidement»), est elle-même une polymorphie mobile.

Philippe Beck. Au sujet du «t.» et du «m.», puisque tu as eu la cruauté d'évoquer Paul Géraldy – cruauté, on ne sait pas pour qui, mais bon... –, je me suis rappelé quelqu'un disant, dans un débat public : «Il y a toujours du Paul Géraldy dans le poème...»

Alain Badiou. (Rires) Ce n'est pas ce que je voulais dire.

Philippe Beck. Alors, en t'écoutant citer des passages, je me demandais : est-ce du Paul Géraldy ? Est-ce que je n'ai pas mérité l'accusation de néo-lyrisme dans ce livre ? Bon, je mets entre parenthèses mes doutes propres sur le caractère archi-lyrique de ce livre en sa rudesse même. Mais comme tu as fini ce magnifique exposé (magnifique contribution, conférence) par l'expression «dureté non violable», je me rassure un peu.

Blague à part, à mon avis, il y a toujours du lyrisme dans le poème. Tout discours est chant d'une façon ou d'une autre. «Passe-moi le sel», c'est lyrique. C'est-à-dire : il y a de l'insatisfaction, de l'insuffisance, on a besoin de quelque chose, on le dit. Le fait de le dire, évidemment, ce n'est pas comme tel un chant déployé, etc., mais il y a un effort, un élan dans l'insatisfaction, dans l'insuffisance, qui est la vie même du langage, enfin, de la langue. En ce sens, tout discours est pré-lyrique. C'est pour me rassurer seulement, bien sûr, que je dis ça, mais cela correspond quand même, je pense, à quelque chose.

Pour revenir deux secondes à la question de la différence sexuelle – puisqu'au fond, il s'agit quand même aussi de ça – tu es parti de cette affaire : «Il y a, il n'y a pas les femmes». Hier, tu me citais cela, je te disais «Non, non, je n'ai pas dit «Il n'y a pas la femme!»... En réalité, dire «Il n'y a pas la femme», c'est la même chose que dire «Il n'y a pas les femmes» (j'ai dit les deux, en réalité). «Les femmes», ça peut s'entendre deux fois. Une première fois au sens d'un pluriel irréductible, d'un ensemble

de singularités qui ne forment même pas un ensemble. C'est un multiple, si tu veux. «Les femmes» au sens des singularités féminines, oui, évidemment, il y en a, mais ça vaudrait aussi des hommes. Je disais «les femmes» au sens de cette collectivité, ce pluriel générique. C'était dans ce sens-là. Il n'y a pas «les femmes» au sens de cette entité globale qui serait la communauté des femmes. Alors, je ne veux pas dire par là que la femme serait l'ironie de la communauté, comme le dit Hegel, et je ne veux pas du tout entrer dans cette discussion... Maintenant, comme j'ai risqué l'idée qu'il n'y a pas «la femme» comme il n'y a pas «la prose» – évidemment, j'ai vraiment risqué ça, on peut dire...

Alain Badiou. Ça, oui ! Indubitablement...

Philippe Beck. Un doute est venu en moi, je me suis dit : «n'es-tu pas seulement un néo-lyrique, n'es-tu pas un macho, malgré tout, malgré tous tes efforts ? Un phallocrate ? ». Enfin, pas un phallocrate...

Alain Badiou. Personne ne t'en a accusé !

Philippe Beck. Mais personne ne peut être sûr de ne pas en être un, également... Moi y compris. Je n'ai pas identifié les femmes aux proses ; j'ai fait un parallèle. Mais qu'est-ce qui justifierait d'établir un tel parallèle ?... Quelle était l'autre proposition, rappelle-moi ? Parce que je ne veux pas me tromper sur ce que j'ai dit. Il y a la poésie, ça c'est sûr. Je maintiens qu'il n'y a pas la prose : il y a des proses, le dictionnaire lui-même le confirme...

Alain Badiou. Mais je n'ai pas du tout dit que tu disais qu'il y avait, par exemple, «femme = prose» par la multiplicité et, finalement, «homme = poésie» par l'unicité. Pas du tout. J'ai dit qu'il y avait une surimposition, éventuellement mobile, entre le couplage prose-poésie et le couplage homme-femme. C'est ça que j'ai dit. Ce n'est pas du tout instruire le procès d'une corrélation terme à terme. Il y a la corrélation des deux couples.

Après d'ailleurs, si on regarde bien dans le poème, encore plus attentivement que je ne l'ai fait, on voit bien que cette corrélation bouge. Elle est mobile : il n'y a pas d'identité terme à terme. Simplement, dans la position du lyrisme propre de Lyre Dure, il se trouve que la position du confirmateur (c'est ça la position véritable, celle du confirmateur, qui n'est pas du tout le tout du lyrisme, bien au contraire, d'une certaine façon), l'idée, la position du confirmateur, donc, est la position masculine, parce que c'est la tienne. Mais cela n'indique rien. Ce n'est pas un énoncé général, ça. C'est un énoncé narratif.

Philippe Beck. Donc, j'aurais pu écrire que la poésie est parallèle à...

Alain Badiou. C'est sur la poésie que tu pouvais dire les deux énoncés. À partir du moment où tu voulais soutenir l'énoncé que «la femme n'existe pas» (au sens de l'imaginaire féminin qui construit une idole, finalement), là, tu t'es obligé de connecter ça, dans ce passage-là, à «prose», parce qu'il y a «les proses». C'est tout...

Philippe Beck. Parce qu'il y a aussi une idolâtrie de la prose, comme il y a une idolâtrie de l'immanence elle-même, qui est attribuée à la femme, ce à quoi je résiste, en quelque sorte. Et si je rapproche l'homme de la poésie, c'est précisément pour le délier de l'immanence absolue, de cette logique-là. Bon, je pourrais regarder le poème de plus près, mais je me disais...

Alain Badiou. Je ne crois pas qu'il y ait d'ambiguïté périlleuse pour toi, tu vois. Mais non, mais non ! Ce n'était pas du tout... Je crois que tu comparerais devant un tribunal féministe, tu serais acquitté, je crois vraiment. Mais, par contre, quand même, il y a quelque chose au cœur de ton poème qui contribue à son lyrisme, qui est cette corrélation mobile entre le couple prose-poésie et le couple homme-femme. Encore une fois, ce n'est pas une isomorphie...

Philippe Beck. C'est une configuration locale...

Alain Badiou. Oui, voilà.

Philippe Beck. Effectivement, il s'est joué ça...

Alain Badiou. La configuration est locale, et comme je te dis, le confirmateur... C'est d'ailleurs une position extraordinaire, de déclarer que le poète, dans toute cette affaire, a pour fonction de confirmer et préciser – et encore, il précisera sur demande : ce n'est pas lui qui a décidé qu'il fallait préciser. Il est le confirmateur qui confirme et précise, et par conséquent, la genèse du poème en tant que tel n'est pas du tout attribuable à la masculinité, d'aucune façon, ça je le crois vraiment...

Philippe Beck. Qu'en pensent les femmes? Oh... j'ai le droit de douter ... (Rires)

Bon, il y a beaucoup de choses à regarder de plus près sur la question du platonisme et du matérialisme, ou d'un platonisme matérialiste, puisqu'au fond on pourrait dire que Mallarmé est platonicien ; mais c'est un matérialiste platonicien, et il n'y a pas d'autre du platonisme...

Judith Balso. Pessoa aussi est un matérialiste platonicien en ce sens-là, assurément. Quand je t'écoutais, je me disais que toutes ces opérations, ce sont des opérations proches du matérialisme platonicien.

Alain Badiou. Je pense que c'est un registre de la poésie moderne, le matérialisme platonicien. Seulement, ce que je pense, c'est que c'est le platonisme véritable : celui de la participation.

Philippe Beck. On peut se demander s'il y a autre chose que du platonisme, si Platon n'est pas le tout de la philosophie...

Alain Badiou. Ça, je ne pense pas. Il y a une poésie de la déploration subjective, de la déréliction, etc., qui n'est pas platonicienne du tout. Même si on prend René Char, il n'était pas platonicien du tout...

Judith Balso. Non, ce n'est pas ce qu'il dit. La question, c'est s'il ne peut y avoir de philosophie – pas de poésie – de philosophie que platonicienne...

Philippe Beck. Oui, je ne parlais pas de la poésie, mais de la philosophie elle-même, c'est une question débattue philosophiquement. Il s'agit de savoir s'il y a un autre du platonisme, tout simplement.

Alain Badiou. Mais on le connaît depuis toujours, c'est Aristote!

Judith Balso. Mais ce n'est pas une philosophie au même sens...

Alain Badiou. Ah, oui! Mais alors là...

Philippe Beck. Alors s'agissant, et ce sera ma dernière remarque, de l'intérieur séparé... Il y a quand même deux façons de l'entendre, très différentes. L'intérieur séparé, c'est l'intérieur de la chose. N'est-ce pas ce que cherche désespérément la phénoménologie? La chose en soi, c'est l'intérieur séparé de la chose. Et il y a une autre question, qui est celle de l'intériorité séparée du sujet, cette fois-ci qu'on devrait entendre négativement dans le processus poétique – ce dont traite le Contre un Boileau. Enfin, je te remercie de cette puissante et suggestive lecture, à la fois précise et, j'allais dire, altière... Non, très attentive, très généreuse, attentive à la manière dont le poème s'écrit...

Annie Guillon-Lévy. Chevaleresque...

Philippe Beck. Chevaleresque. Voilà.

Maxime McKinley. D'autres questions?

Jean-Michel Chaumont. Je voulais vous demander, Monsieur... Votre exposé nous a été présenté sous le signe d'une réconciliation entre philosophie et poésie, et vous nous avez dit au début qu'il y avait deux façons de faire que vous vouliez éviter, et vous les avez évitées. C'était un feu d'artifice de plaisir de l'esprit, vraiment, et que vous apportiez, après, en citant ce livre, des extraits qui parlaient de ça, exactement, de ce dont vous parliez aussi. Et j'ai l'impression que la réaction de l'auteur vient d'aller dans ce sens-là : vous lui suggérez des choses qui lui donnent envie de discuter avec vous. Mais vous, vous nous avez dit : « C'est en tant que philosophe que j'ai été touché dans ce livre », et vous, qu'est-ce que ça vous amène, à vous ?

Alain Badiou. Eh, bien ! justement, je pense que ça amène, en vérité, presque tout, voilà... Parce que la philosophie n'existe que parce qu'il y a des choses comme cela : ça, c'est ma conviction fondamentale. C'est ma doctrine du fait que la philosophie est sous conditions. Elle n'est pas du tout auto-constituée, la philosophie. Elle vient après le système de ses conditions, ou en même temps, qui sont, en général, les conditions de l'invention ou de l'inventivité scientifique, les conditions amoureuses, les conditions artistiques, et, singulièrement, les conditions politiques. Et, donc, lorsque je suis en état d'être saisi par un poème, je sais, moi, d'avance, puisque je ne suis pas disposé à l'une des deux solutions, de l'avalier tout de suite en disant « Le penseur et le poète discutent de cime à cime lorsqu'il parle de l'être », etc. – si je ne reconnais ni à moi ni au poète le statut de bergers de l'être dans la même écurie, finalement – eh bien je sais, si je suis saisi par le poème, que c'est pour moi un événement indubitablement poétique, d'une part, et, d'autre part, fonctionnant comme condition de la philosophie. L'exercice auquel je me suis livré aujourd'hui devant vous – je ne l'avais pas encore fait, même pour moi-même, mais là je l'ai fait pour vous et pour moi –, c'est simplement le compte rendu quasi biographique du système des raisons pour lesquelles, d'un côté, j'ai pu être absolument touché par le poème de Philippe Beck, et, d'un autre côté, en tant que ce « touché » touche réellement le philosophe, pas seulement l'amateur de poésie. Alors, je suis intéressé pour

des raisons personnelles, et je suis obligé de dire que, sans doute, certains poèmes vont me toucher plus parce qu'ils sont plus en état de transformer, justement, certains éléments de ma philosophie ; ça, c'est fort probable. Par exemple, le fait de découvrir comment, d'une certaine façon, un poème comme celui-là parvient à articuler, dans son ordre propre, c'est-à-dire dans l'effet poétique qu'il produit, la lyrique amoureuse, pas seulement banale, est quelque chose qui touche précisément à la distance, à l'intérieur séparé, etc., cette conjonction, le fait qu'un poème contemporain en soit capable, dans la contemporanéité elle-même, est pour moi une satisfaction philosophique. Après, je vais peut-être bricoler des choses avec ça aussi, mais ce sera dans l'intériorité de la philosophie elle-même, ce ne sera pas par une lecture absorbante du poème. Je crois que ce que je vous ai dit du poème est argumenté du point du poème, je ne l'ai pas argumenté autrement.

Judith Balso. J'ai entendu aussi, peut-être, autre chose qui, me semble-t-il, t'a frappé en tant que philosophe, et qui est ce que tu disais sur l'orientation sans finalité...

Alain Badiou. Absolument.

Judith Balso. Et je voulais aussi, pour confirmer ce que tu disais là-dessus, citer quelque chose qui est dit absolument, quasiment, comme tu l'as dit, dans le Colloque de nuit, «Du principe de la division de soi». Là, c'est Philippe qui parle : «Il est bon de prendre une direction, de se rendre au lieu où ça se passe. Il n'y a rien à annoncer, ni à promettre» [1] .

Alain Badiou. Oui, c'est magnifique, magnifiquement dit. Je pense que la plupart des traits que j'ai dégagés... Certains sont probablement propres à Lyre Dure, mais je ne suis pas étonné qu'ils puissent être trouvés ailleurs dans l'œuvre de Philippe Beck. Là, je n'ai pas pu le déployer, mais cette question d'orientation qui distingue «orientation» et «finalité», finalement, c'est un enrichissement très important, qu'un poème puisse prononcer ce point là. Parce que le poème est un lieu

assez traditionnel d'alternance entre, d'un côté, le désespoir que la fin se dérobe, ou ne soit pas là, et, de l'autre, la promesse prophétique de l'imminence de la clarté de la fin. Or, aucune de ces deux positions ne convient au temps présent, à mon avis. La première, parce qu'elle n'est que trop la position commune, à savoir que si on arrive à être à peu près content, ce sera déjà pas mal, et la deuxième, parce que toutes les prophéties trop finalisées se sont avérées quelque peu catastrophiques. Entre les deux, l'idée d'une orientation qui est une orientation véritable, c'est-à-dire qui fait que la vie est digne d'être vécue, quelque chose comme ça – une orientation, mais qui est une orientation immanente, sans terme –, que la poésie puisse proposer quelque chose comme ça, c'est tout à fait formidable.

Annie Guillon-Lévy. Vous avez parlé, je cite, « des actions intra-poétiques de E. », par exemple, comme « agent littéral du poème ». Je voudrais que vous reveniez là-dessus, si vous pouvez, dans la différence entre la poésie et la philosophie – de ce point de vue là –, dans la mesure où vous avez bien noté que le monde ne préexiste pas, comme ça, comme quelque chose... Enfin, oui, ça préside, ça précède et puis c'est décrit, mais, en même temps, le monde se crée. Alors, comment, en philosophie, vous envisagez ça, quelle est votre tension justement – pour revenir un peu dans la suite de la question précédente –, quelle est cette tension pour vous au regard de ça, du langage poétique?

Alain Badiou. Je pense que le point sur lequel votre question pivote, y compris dans le rapport entre la philosophie et la poésie, c'est la catégorie d'événement. C'est-à-dire : ma philosophie est une philosophie qui, précisément, s'intéresse de façon tout à fait particulière à la question de savoir ce que c'est que le changement du monde. Qu'est-ce qu'un changement du monde ? Il est absolument évident que pour bâtir un concept de ce que c'est qu'un changement du monde – et, chez moi, ça s'appelle « événement », et chez beaucoup d'autres ça s'appelle « événement » – on ne peut, là aussi, s'instruire qu'ailleurs que dans la philosophie; donc, dans les opérateurs de changement

du monde repérables, y compris à l'échelle d'un poème, d'un livre. C'est-à-dire que la description intra-langagière de ce que c'est qu'une action dans la langue edificatrice d'un monde (et pas simplement descriptive) va dialoguer immédiatement avec la conception philosophique de l'événement, qui est, quand même, plus ou moins au cœur de mon dispositif. Autrement dit, c'est la question du poème comme lieu d'un événement dans la langue. Et ça, je crois que c'est la définition des grands poèmes. Les grands poèmes sont des poèmes qui témoignent qu'il peut y avoir des événements dans la langue.

Maxime McKinley. D'ailleurs, nous avons eu un début d'échange à ce sujet, parce que j'avais fait l'hypothèse que la poésie de Beck était, justement, de l'ordre de l'événement...

Alain Badiou. Oui.

Maxime MacKinley. ... je l'ai mentionnée dans mon texte de présentation –, et je vous ai interrogé à ce sujet-là. Vous m'avez répondu que oui, dans le cadre d'une configuration artistique, la poésie de Beck est indiscutablement un événement.

Alain Badiou. Oui.

Maxime McKinley. Alors, maintenant, ma question est en rapport avec un chapitre de votre premier Manifeste pour la philosophie, intitulé «L'âge des poètes», où vous présentez une séquence de poètes qui va de Hölderlin à Celan, et qui est une séquence que vous dites close. Or là, est-ce que la poésie de Philippe Beck, dans cette configuration, ouvrirait une nouvelle séquence, ou rouvrirait l'âge des poètes ?

Alain Badiou. Je pense que dans le devenir historique post-celanian de la poésie, effectivement, se cherche et probablement est en train de se trouver une configuration poétique différente, en effet. Parce que ce qui caractérisait ce que j'appelle l'Âge des poètes, qui en effet commence à Hölderlin, quasiment comme prophète, et puis qui passe par beaucoup d'autres, et qui en

effet, je pense, s'achève avec Celan, ça recouvre une séquence historique dans laquelle la philosophie n'est pas telle qu'elle soit en état de jouer sa fonction d'accueil et de disposition générique de la poésie. Et par conséquent, ce qui se passe, c'est que dans cette séquence, le poète se pense contraint, et est contraint à vrai dire, à raison d'une pauvreté philosophique, telle que lui en tout cas la constate, de jouer aussi en partie le rôle de la métaphysique, tout en ne pouvant pas le jouer. L'expression tout à fait admirable de Pessoa sur ce point, c'est que la poésie est acculée à créer quelque chose comme une métaphysique sans métaphysique. Qu'elle crée une métaphysique sans métaphysique, ça veut dire qu'elle est le diagnostic porté sur une carence de la philosophie, en tout cas pour ce qui est des conditions génériques d'accueil de la poésie. Et je pense, en effet, que cette période est achevée, et que les grands poètes d'aujourd'hui sont des poètes qui, forcément, sont dans la genèse, dans la naissance d'une poétique nouvelle. Poétique nouvelle dont, effectivement, je suis obligé d'avoir l'orgueil de penser qu'elle est rendue nécessaire par le fait que de nos jours, la philosophie est en état de jouer ce rôle, c'est-à-dire d'échapper à l'alternative par laquelle j'ai commencé. C'est-à-dire : « ça relève de l'émotion artistique, c'est très bien », enfin bon... Ou bien, « c'est tellement dans le philosophème qu'en réalité, c'en est indiscernable ». Et il faut reconnaître la différence, en un certain sens absolument radicale, entre philosophie et poésie. Ce n'est pas la même chose, ça n'a pas les mêmes lois immanentes, ce n'est pas le même genre de pensée. Et il faut, en même temps, être, en effet, dans la dialogique d'une paix et, éventuellement, d'un effort commun, mais un effort commun dans un système de convergence, qui n'est absolument pas un système d'identification. C'est ce que quand même proposent, je pense, un certain nombre de philosophes aujourd'hui, de façon encore anarchique et dans une disposition concernant la poésie centralement (parce que la question de la poésie, c'est l'art de la langue, et la philosophie aussi, c'est dans la langue – on a moins de problèmes avec les peintres), mais pour les arts en général : une dialogique qui serait différente et qui, à mon avis, serait le protocole, historiquement à une échelle immense, de réconciliation du platonisme et

de l'art, esquissé déjà à la Renaissance, il faut le dire. Donc, une nouvelle Renaissance, une deuxième Renaissance, qui nous consolerait des drames du temps, au moins partiellement. Parce que la Renaissance, historiquement, ce n'était pas une période rigolote du tout : guerres de religions – affreux ! – guerres entre les cités italiennes... C'était un monde chaotique et terrible. Cela commence, déjà, dès Dante, où l'on sent cet arrière-plan terrible. Ce n'est pas parce qu'on est dans la situation déplorable, chaotique et menaçante que nous connaissons que ne peut pas s'y produire une nouvelle Renaissance. C'est ce que je pense. Enfin, c'est mon optimisme habituel...

(transcription Maxime McKinley)

[1] Extrait de «Du principe de la division de soi», in *Le Colloque de nuit, Le temps qu'il fait*, 2000, p. 35-38. Repris dans Beck, *l'impersonnage*, Argol, 2006, p. 118.

05 | Rémi Bouthonnier

Isabelle Garron. Je te remercie, Rémi, pour cette approche criblée de références et de pistes de recherche et de lecture. Je vais peut-être laisser digérer un peu l'ensemble... Juste, sur Yucatan, il y a aussi quelqu'un qu'on ne mentionne pas souvent, mais qui est aussi dans le Panthéon des poètes très importants dans la poésie de Philippe, c'est Apollinaire, et c'est «On ne connaîtra jamais bien les Mayas» dans les Calligrammes. Parce que «Zone» est cité plusieurs fois, parce que le monostiche de «Chantre» également. Cette question du monde, d'être «las du monde ancien» et de préférer certaines formes premières à des formes épuisées de modernité ; cela me fait réagir parce qu'Apollinaire, y compris dans «Alcool», que tu as mentionné à un moment donné, n'est pas souvent évoqué ici.

Philippe Beck. Pour moi, ce serait presque tout «Zone», sauf «À la fin je suis las de ce monde anci-en» (avec la dièrèse). Apollinaire le fait exprès, ce vers typique, qui est moins bon que l'autre tétramètre, de «Chantre», «Et l'unique cordeau des trompettes marines» ; c'est un vers typique aussi, mais meilleur. On parlait de Paul Géraudy hier ; il ne s'agit pas de cela. Ce vers est quasi-parodique, non ?

Isabelle Garron. Il est fatigué... Il est fatigué.

Philippe Beck. Tout le reste de «Zone» est une référence fantastique.

Isabelle Garron. Oui, cela m'a beaucoup plu. Surtout que c'est une personne qui passe dans la poésie et qui s'interrompt trop tôt. Cela me permet de rebondir sur la puissance de la destruction et sur ton allusion à Guy Viarre, qui ne me gêne pas personnellement, et qui est là comme d'autres perdurent, si je puis dire. On est dans le contrepoint de quelqu'un qui disparaît «volontairement» et que la puissance de destruction col-

lective a aidé à disparaître, ainsi que la puissance de la maladie, donc du corps qui ne résiste pas. Voilà pour rebondir à chaud à certaines de tes références ou pistes de travail.

Peut-être une question qui me revient sur la tension entre illusion progressiste et illusion passéiste — donc, j’aimerais bien que tu reviennes sur ce point, sur cette illusion. La troisième voie, si je comprends bien, c’est le réel.

Rémi Bouthonnier. Oui. Ce n’est pas le présent tout court, mais c’est, oui, le réel, le réel ouvert, le réel qui va vers l’avenir, quand même, oui.

Isabelle Garron. Est-ce que tu peux revenir sur cette place du réel, ou sa qualification, ou son traitement ?

Rémi Bouthonnier. C’est très complexe, mais je veux bien.

Isabelle Garron. C’est juste pour lancer la discussion sur cet écart entre ce que tu dénonces et ce qui te semble évidemment évité dans la poésie de Philippe.

Philippe Beck. Pardon, Isabelle, je sais que je parle trop, mais je voudrais juste te faire une remarque. Tu as parlé de Guy Viarre... La notion proposée par Rémi Bouthonnier, le lyrisme facial, me paraît centrale dans son propos. C’est une notion neuve, selon moi. Il me semble que c’est une invention, c’est-à-dire effectivement la mise au jour du disponible. On a beaucoup parlé de facialisme dans des avant-gardes devenues traditionnelles. Donc, le facialisme est une forme de réalisme qui en réalité veut le texte, c’est implicite. On le voit bien : le facialisme n’est jamais facial. Parler de lyrisme facial, c’est nouveau, parce que c’est donc renvoyer quelqu’un à la tentation de l’enfermement dans le chant, donc dans le langage en tant qu’il est porteur d’un élan qui se suffit à lui-même finalement, qui est toujours tenté de se replier, de se boucler sur lui-même. Alors, on a appelé ça, à un moment donné, le textualisme, mais quand on parlait de textualisme on ne parlait pas de lyrisme ;

on parlait de ce goût du texte pour lui-même, comme si tout était texte, comme s'il n'y avait pas de hors-texte. La fameuse phrase de Derrida était interprétée en ce sens - à contresens, mais c'est une phrase risquée, « Il n'y a pas de hors-texte », il faut oser dire ça. Il faut porter cette phrase comme tout autrement Barthes a porté la phrase « Le langage est fasciste ». Parler de lyrisme facial, c'est nouveau. Guy Viarre était renvoyé, si je ne me trompe, à cette tragédie du lyrisme facial, c'est-à-dire au fait qu'un humain ne puisse pas faire autrement que de se rapporter au langage qui le transit et de s'y consumer.

Rémi Bouthonnier. Avec un renversement en même temps, c'est-à-dire que tout est hors du texte en même temps, c'est-à-dire que le lyrisme facial a une fermeture qui est en même temps une béance, il admet un dehors aussi total finalement que son verbe doit devenir total. Il n'est pas textualiste dans le sens où il ne va pas intellectualiser, il se refuse à tout intellectualisme. C'est peut-être là une des causes de la violence dans laquelle il va finir par s'enfermer.

Philippe Beck. Parce qu'à ce moment-là, ce langage replié sur lui-même, qui s'affronte, qui se fait face (ce qui est impossible, hein ?), se refuse à la pensée, et quand le langage se refuse à la pensée il se refuse au monde.

Rémi Bouthonnier. Il s'offre tellement qu'il se refuse, oui, c'est curieux.

Philippe Beck. C'est cela. Au fond, c'est cette tragédie-là que vous désigniez. Vous ne visiez pas un individu dans sa vie propre et son individualité.

Rémi Bouthonnier. C'est pour cela que je l'ai ramené à d'autres figures de destruction dans la société, des figures romantiques, des figures qui sont d'ailleurs admirées par les jeunes, comme Kurt Cobain, Jimi Hendrix.

Philippe Beck. Oui, alors que Guy Viarre n'a pas joué au Kurt Cobain.

Tiphaine Samoyault. Non, non. Mais Kurt Cobain ne joue pas non plus. Je ne comprends pas.

Philippe Beck. Non, non, pas lui.

Tiphaine Samoyault. Je ne vois pas pourquoi ce serait plus «vulgaire», le suicide.

Rémi Bouthonnier. Je n'ai pas dit que c'était vulgaire.

Tiphaine Samoyault. Si, si, vous avez employé le terme. Vous avez dit que c'était des versions vulgaires de la mort. Ce n'est pas le langage qui se suicide ; c'est quant même bien un être lié à un corps.

Rémi Bouthonnier. Tout à fait. C'est ce que j'ai précisément dit.

Tiphaine Samoyault. Sur cette question du lyrisme facial, ce n'est pas un moment où le langage lui-même est tellement collé et non pensif, qu'il n'en peut plus et se suicide. Ce n'est pas le langage qui se suicide. Je trouve que c'est important de le préciser. Par ailleurs, ce n'est pas parce qu'il y a une représentation médiatique éventuellement vulgaire de ces suicides-là, que ces suicides sont vulgaires. Il faut faire très attention.

Rémi Bouthonnier. C'est ce que j'entendais. Je suis désolé si mon langage a peut-être été un peu imprécis sur ce point. J'ai bien précisé : c'est parce qu'ils refusent justement d'être les icônes, vulgarisées, elles, je parle des images, ce que le système a capté de leur corps et de leur individu — et c'est parce qu'ils ont refusé cette captation qu'ils vont jusqu'à la destruction. Ils veulent rester des corps en expérience, ça les amène paradoxalement à une suppression. Je crois que cela en dit long. On ne

pense pas, on ne veut pas penser ces choses-là, mais elles sont présentes dans la société.

Philippe Beck. Juste une précision. Kurt Cobain est devenu un modèle pour un certain littéralisme, plus ou moins textuel, pas nécessairement textualiste d'ailleurs, un littéralisme objectiviste. Un livre a été consacré à Kurt Cobain. C'est aussi ce à quoi Rémi faisait référence, je crois.

Isabelle Garron. Oui.

Philippe Beck. Il devenait une figure sacrée. Alors qu'évidemment la figure de Kurt Cobain, c'est autre chose que Kurt Cobain lui-même ! Il a eu, personne ne le conteste, un destin intègre ; il est allé jusqu'au bout de sa propre démarche, y compris de sa démarche artistique. Mais, et cela m'a frappé aussi, il est devenu instantanément une espèce d'icône à l'intérieur de la poésie, comme une espèce de référence absolue — et ce n'est d'ailleurs pas la référence de Tarkos, d'ailleurs.

Rémi Bouthonnier. Non, c'était encore différent.

Philippe Beck. Mais il est devenu la référence de certains littéraires.

Rémi Bouthonnier. Tarkos n'est pas allé vers une autodestruction, pas exactement. C'est différent.

Philippe Beck. En même temps, on peut parler de consommation aussi, chez Tarkos. C'est un terme approprié, je crois. J'ai été frappé par cette notion de lyrisme facial ; on ne voit pas du tout le lyrisme sous cet angle, en général.

Stéphane Baquey. Pour revenir au vers, j'ai noté deux propositions, « Le vers, c'est le dur » et « Le vers n'est pas un arbitraire ». Je ne fais qu'agencer ces deux propositions ensemble. La dialectique du rude et du dur va jouer dans cet arbitraire, ou s'il faut trouver un terme contraire, ce serait une forme de

motivation du vers. Est-ce qu'il y a un arbitraire, ou est-ce qu'il y a une motivation, ou un caractère conventionnel du vers ? Et quels sont les éléments de réponse à cette origine du dur ou à cette origine du rude dans le vers ? Il a été question d'Apollinaire, de réactiver des ressources secrètes, donc cette ressource des «perles-leçons», du primitivisme, de l'oralité — des fétiches océaniens à la fin de «Zone». L'autre ressource, ce sont les «machines feutrées». Donc, dans le vers, dans la motivation du vers, ce n'est plus à Marcel Jousse que je penserais, mais à Gilbert Simondon, c'est un rythme des machines qui intervient là. C'est un ensemble de propositions, je ne sais pas, j'essaierai de les formuler : dans cette dialectique du rude et du dur dans le vers, de l'arbitraire et du non arbitraire, quelles sont les ressources au regard des «perles-leçons», d'un côté, et de l'éventuel rythme de l'époque, de l'objet machinique, de l'autre ?

Rémi Bouthonnier. Là, il y a plus qu'une question. Mon propos n'étant pas le vers, je me permets de ne pas répondre ; j'ai donné une piste mais je n'ai pas spécifiquement travaillé cette question. Je ne dis pas que je n'ai pas d'idées là-dessus, mais elles ne sont pas assez formulées, précises, pour que j'apporte une réponse. Dans ce que vous dites, quant à ma propre expression de «source secrète», il faut faire attention : il n'y a pas une intention chez Philippe Beck de ré-activer des sources secrètes qui seraient là, etc., ce qui serait du coup un romantique quand même ; c'est un résultat, un fait, c'est son travail qui l'amène à cette résurgence, cette renaissance, ce n'est pas recherché en tant que tel. Je crois que c'est très important de faire cette distinction-là. À ce sujet, il y a quelque chose dont je n'ai pas parlé, mais qui pourrait revenir à l'expression d'Alain Badiou hier : il parlait d' «orientation non finalisée», pour parler de ce que j'appellerai, je ne sais pas si cela conviendra, une «espérance sans objet». Il y a une disposition, j'oserai dire une disponibilité au départ. Pardonnez-moi si sur la question du vers j'en reste là. Je préfère peut-être laisser la parole à Philippe, qui peut-être aura quelque chose à dire.

Philippe Beck. On en a parlé hier déjà un petit peu ; dans la discussion il en a été question, presque techniquement. L'idée que le vers soit le dur, à la fois qu'il soit le lieu du dur, le dur lui-même, l'irréductible, et pourtant aussi le tenant-lieu du dur, c'est-à-dire le représentant du dur qui n'est pas du langage comme tel, cette double idée me semble très précieuse. Donc, la rudesse à l'égard de ce monde-là est une disposition peut-être plus pertinente que la plainte — la rudesse comme disposition fondamentale, comme ce qui permet au vers de représenter le dur, c'est-à-dire l'irréductible, cela me semble très suggestif, oui. À ce moment-là, le dur et le rude ne se situent pas au même niveau. Cela ne veut pas dire qu'il ne puisse pas y avoir des rudesses en un autre sens dans le monde, ou des duretés aussi. Là, on donne un sens spécifiquement poétique à deux termes, et il ne s'agit pas simplement d'être « dans le dur »...

Rémi Bouthonnier. ... mais d'admettre qu'il y a du dur, y compris dans la langue.

Philippe Beck. Il y a du dur, de l'irréductible dont on doit rendre compte ; ce n'est pas un noyau à proprement parler, ce n'est pas un « noyau mythique », c'est du réel. Et le dur n'est pas le vers comme tel, et pourtant il doit, dans sa rudesse, représenter ce dur. C'est pourquoi on ne parlera pas du « dur merveilleux », mais de « rude merveilleux ». Il ne me viendrait pas à l'idée de dire que le poème puisse être « merveilleusement dur ». (Rires) Voilà.

Judith Balso. J'ai beaucoup apprécié la manière dont vous rendiez compte du surgissement de la poésie de Philippe Beck, parce que, d'une certaine manière, cela a élucidé pour moi des choses que j'ai éprouvées à ce moment-là et sur lesquelles je n'avais pas mis de nom. Et je trouve que c'est vraiment très éclairant. C'est une espèce de portrait de l'époque, avec le portrait de ce surgissement au milieu — et c'était très saisissant et, je crois, très fort. Cela rendait compte de choses, encore une fois, partagées mais non nommées d'une certaine manière à ce moment-là. Et du coup, je vais faire une chose qui ne se fait pas :

je suis restée sur ma faim sur la question de l'amour, et j'aurais aimé que vous disiez quand même un mot, et que vous nous disiez au moins la question en jeu dans cette partie sur l'amour que vous n'avez pas donnée, parce qu'il me semble que cette figure fait partie aussi du surgissement, et du coup il me manquait quelque chose. Je sais que cela ne se fait pas...

Rémi Bouthonnier. Le problème, c'est la dimension de ma réponse. Je dois essayer de la cadrer, quand même. Alors, la première page de l'œuvre, *Garde-manche hypocrite*, parle déjà de l'amour. Et elle dit, ce sont les premiers mots : « L'ami qui a dit, Continuez, en lui sonne le verre. Il comprend que l'amour se laisse trop vite, se laisse emporter dans tout et son apposé. Trop de détours, si j'entends ce qui est dit avec X., fait trop de tours magiques, fait bien trop de tours sorcier. Alors qu'en fait ce sont des retours, vifs, puis des tours droits, des tours faits à nouveaux, en Haut-les-mains, enfin aptes au passe-passe éventuel, et ensuite seulement au garde-chaîne. » Je ne lis pas la suite, c'était très intéressant, mais, s'agissant de la question de l'amour, ici, il y a un terme, un néologisme qui me semble très important pour éclairer cette question, c'est le terme « amagiques ». Il y a donc une critique de l'amour – c'est pourquoi ma conférence pouvait s'intituler « Amour critique et critique de l'amour » – c'est-à-dire qu'il y a une critique de l'amour sorcier, de l'amour magique, mais en même temps il y a une exigence d'amour, mais c'est, d'une certaine façon, ce que j'appelle dans mon petit essai, le dépassement de l'amour en réalisme intégral, qui est un enjeu capital à une époque où le sentimentalisme envahit nos écrans jusqu'à justifier l'insupportable. La démystification de l'amour peut donc devenir un sport poético-philosophique au nom même d'un amour plus grand, plus transcendant j'oserai dire presque, et qui, plus tard, sera, de façon peut-être provocatrice d'ailleurs, formulé dans l'équation, que tout le monde connaît bien, qui apparaît dans le premier, dans le deuxième, dans un certain nombre de livres, « ambition + érudition = amour » - avec, dans le mot « érudition », quelque chose qu'il faut entendre et qui appartient, je crois, à Philippe, une force capable de nous réaliser ; ce n'est pas simplement livresque.

Et l'ambition est là pour admettre une force qui peut être elle-même négative ou destructrice, mais qui dans l'équation va produire cette exigence d'amour. Je vais assez vite, et même très vite. Je vais citer un autre passage, qui me semble absolument capital – c'est dans les Poésies didactiques :

Et peut-être qu'ailleurs l'amour est une fumée
formée des vapeurs de soupirs
avec un couvercle.
L'amour, c'est :
Apprends-moi comment
ne pas
oublier de penser.

Il y a donc là deux amours qui sont opposés, un amour qui est critiqué, presque tourné en dérision avec le couvercle, la fumée, les soupirs. L'erreur du précieux, c'est de considérer que l'amour n'est que sentiment, un pur noyau d'affects, et donc il évacue l'amour, il désaffecte finalement la poésie. Ici, il y a un amour, une exigence d'amour qui s'articule donc avec l'exigence de penser.

Philippe Beck. Juste une précision. Il m'est arrivé d'écrire ailleurs, dans *Un Journal*, que « Sentiment est le nom d'une tâche » en même temps ; ça reste, dans la pensée même, une tâche. Le sentiment est le nom d'une tâche de la pensée. Le sentiment et la pensée vont ensemble. Cela me fait penser qu'au fond on ne peut pas distinguer, comme vous sembliez le faire au début, l'amour amoureux et l'amour critique. Ils vont ensemble. L'amour amoureux est un amour critique.

Rémi Bouthonnier. Mon intention n'était pas de les séparer ou de les opposer, mais de bien distinguer ce qui s'est dit hier soir à propos de *Lyre Dure*, alors que je considère des livres différents, où l'amour est présent mais où les deux amours ne recouvrent pas tout à fait la même signification.

Philippe Beck. Si je puis donner mon opinion sur *Lyre Dure*, Alain Badiou, hier soir, a tout de même favorisé un aspect du livre, qui serait l'aspect lyrique, dirons-nous...

Rémi Bouthonnier. ... la lyrique amoureuse...

Philippe Beck. Dans la « lyre dure », ce qui l'intéressait, c'était la « lyre », malgré tout, plus que le « dure ». Or, il y a, dans *Lyre Dure*, un aspect critique, un amour critique, qui, je crois avoir bonne mémoire, était fondamental ; je ne conteste pas la lecture proposée par Alain Badiou, simplement cet aspect, qui d'ailleurs justifie aussi la variation des noms propres, etc., cet aspect critique dans l'amour même, non pas la critique de l'amour dans l'amour, mais cet aspect critique de l'amour lui-même me semble aussi présent dans *Lyre Dure*.

Rémi Bouthonnier. Oui, tout à fait. Peut-être serez-vous d'accord pour dire que ce n'est pas articulé tout à fait de la même façon.

06 | Thiphaine Samoyault

Jérémie Majorel. Quelques remarques. Il me semble que ce que nous a proposé Nancy ici, c'est un exemple de lecture philosophique qui n'absorbe ni ne se sépare du poème beckien, et que je qualifierai ainsi : une écoute qui ouvre à une entente, et une entente qui ouvre à une écoute. Nous avons pu tous apprécier la manière dont il est sensible et dont il nous rend sensibles aux homophonies, aux paronomases, à la multiplication du sens et du son, au rythme, aux cadences, à la métrique, à l'accentuation, avec le travail sur « Chants sont des contes » (<Chansons des contes>), le travail sur « réédification », le travail sur « essor », le travail sur la « clef » avec « f » ou sans « f », tout cela est très subtil et demande justement une ré-écoute. Je ne vais pas développer trop ce point, dont je reparlerai. Deuxième remarque, et là c'est plutôt une question pour ouvrir la discussion : c'est une hésitation qu'il y a dans le poème de Beck, et qui fait hésiter aussi Nancy, entre « réédification », d'un côté, et « réfection », de l'autre, voire « défection » aussi. Ce n'est pas la même chose ; certes, il y a une synonymie entre « réédification » et « réfection », c'est « rebâtir l'édifice », mais dans « réédification », avec tous les sens qu'il a dépliés lui-même, on entend aussi l'édification du sermon, de la prédication, du quasi-sermon, de la fable également. Donc, c'est un sens en plus par rapport à « réfection », qui est plus neutre, à vrai dire. Faut-il « réédifier » les « morceaux de religion à terre » ? Est-ce que la poésie de Beck est nostalgique, disons, d'une instance, d'une verticalité, d'une transcendance, ce sont des mots entendus ce matin prononcés par Rémi Bouthonnier ? Ou est-ce que cette hésitation fait hésiter Nancy qui lui-même entreprend ce qu'il appelle une « déconstruction du christianisme » ? Est-ce que cette hésitation est interne à son propre travail aussi ? J'aimerais bien qu'on creuse un peu cette hésitation entre « réédification » et « réfection » ou « défection » des « morceaux de religion à terre » qui sont aussi une défini-

tion d'écoute, que tu donnes toi-même en reprenant Grimm d'ailleurs.

Philippe Beck. Une réponse très simple. Il ne s'agit évidemment pas de bricoler une nouvelle religion de « morceaux de religion à terre », de fonder une nouvelle religion ou une « nouvelle mythologie ». « Rédification », c'est évidemment un mot chargé, qui comporte exactement ce que Jean-Luc a mentionné, c'est-à-dire à la fois une édification affectée, un acte de bâtir quelque chose, mais en tant qu'il est affecté d'un re- d'ailleurs absorbé dans l'édification et qui raidit cet acte, qui le durcit, le fossilise en un sens aussi, qui donc l'identifie, le fixe, voire le contrôle. Il ne s'agit pas du tout de sermonner à nouveau. Alors, la question, c'est celle du « quasi-sermon ». Quand j'ai écrit l'article sur le « Quasi-sermon » [2], l'important, c'était évidemment le quasi. J'avais travaillé sur les sermons joyeux du Moyen Age, toute une tradition, et dans sermon j'entendais le discours, sermo. En tout discours, il y a une dimension éthique future, une dimension éthique au sens très général, et, du coup, les Chants populaires, poèmes fondés sur des contes censés être édifiants en quelque façon, et de façon toujours assez problématique, mais qui sont tout de même censés édifier, ces chants eux-mêmes ne peuvent pas masquer la présence des édifications anciennes dans tous nos propos, nos discours ordinaires. C'est-à-dire que le fait de ne pas fonder une « nouvelle religion », ou une « nouvelle mythologie » s'explique très facilement par le fait que nous sommes déjà pétris à notre corps-cœur défendant de tous les discours édifiants ; ces sermons ont raidi des générations d'humains et néanmoins ne fonctionnaient pas. Les gens allaient à l'église, puis en sortaient, et il fallait à nouveau les édifier, sans cesse. C'est vrai de toute religion : elle dysfonctionne. L'éducation religieuse est faite pour redresser les êtres courbés... tordus, si vous voulez. Donc, la poésie, dans l'affaire, peut raidir le déjà raidi, non pas seulement le raidi, mais le redresseur, le redresseur de torts, le discours, le sermon raide qui redresse l'âme tordue ; le redresseur est raidi à nouveau dans ces chants, ces poèmes-contes ou ces fables. Les moralisateurs, les puissances moralisantes ou religionnaires dans la tradition

qui pour nous s'est interrompue et s'est transmise dans l'interruption malgré tout, sous des formes indirectes, inconscientes et autres, ces forces-là, ces forces raidies, elles sont à nouveau raidies par la co-action d'un nouveau tour, mais aussi pour simplement les identifier, pour que le lecteur les perçoive, pour les entraîner ailleurs. Je ne sais pas si j'irai jusqu'à parler de déconstruction. Est-ce que le poème peut avoir une puissance de déconstruction? Je n'entrerai pas du tout dans la question, maintenant en tout cas. Mais qu'il y ait une force en tout cas critique, une force de redoublement critique à l'égard de ce qui nous raidit, de ce qui nous tend, donc un effet boomerang, si tu veux, certainement que j'avais cela en tête, sans la naïveté de croire qu'on puisse écrire des chants populaires sur une base nouvelle – laquelle? Personne n'en dispose, de cette base nouvelle, de ces nouvelles «forces morales» que tout le monde souhaite, que tous les corps animés appellent de leurs vœux en un sens, puisque nous sommes tout de même dans l'interruption de la tradition. «Rédification» ne signifie donc certainement pas «nouvelle édification». Cela va sans dire, mais cela va mieux en le disant. La «réfection», il faut l'entendre aussi en un sens modeste, c'est-à-dire comme on refait un bâtiment ; en l'occurrence, il s'agit quand même d'une transformation de la prose en poème, de la prose des Grimm en poèmes, il s'agit simplement de cela, et d'un re-faire, d'un «faire à nouveau», sans aphasie, pour faire allusion aussi au premier paragraphe de *Garde-manche* hypocrite. Quant à la «défection»... c'est un terme qui apparaît dans les Chants populaires?

Jérémie Majorel. C'est Nancy qui le dit, qui l'emploie.

Philippe Beck. Non, ce n'est pas un terme qui apparaît dans les Chants populaires, sauf erreur. Ce qui fait défection, c'est la tradition. Elle se défait, elle s'est défaite, mais elle s'est défaite sous forme d'une dispersion de pierreries dans les herbes. Cela ne signifie pas que ce qui s'est défait a disparu ; il y a juste une vaporisation, une pulvérisation. Et, au contraire, s'il s'agit de faire, et il s'agit bien de faire, le poème fait, il ne s'agit certainement pas d'une défection du poème, mais il s'agit du constat de

la défection de la tradition, en tant qu'elle est la matière même de la réfection poétique. Voilà ce que je peux rapidement dire sur ce point. Alors, est-ce que la première notion, de «rédification» était dangereuse? Il me semble que si j'avais écrit «ré-édification», ç'aurait été très lesté. Mais, dans «rédification», il me semble qu'on entend suffisamment «raidissement du raidissement» ou «raidissement de la raideur» pour ne pas se tromper, et puis le contexte quand même est clair. Enfin, le premier vers est : «Chants sont des contes refaits.»

Jérémie Majorel. Est-ce que quelqu'un veut rebondir?

Rémi Bouthonnier. J'ai une question à poser. Si on a besoin de se faire, ou de se laisser édifier ou «rédifier», qui prend en charge cette rédification? Qui le fait? Est-ce que c'est nous, est-ce que c'est Philippe Beck, nous, notre activité d'écrivain ou d'intellectuel? Et si c'est le cas, nous, qui nous rédifie ou nous édifie? Est-ce que c'est simplement notre pratique? Je pose là une question peut-être un peu béante, mais qui pose en fait indirectement, et peut-être pas si indirectement, la question du religieux, finalement?

Jérémie Majorel. Oui, enfin, cela, je l'ai entendu dans votre intervention de ce matin, où vous parliez d'instance, de verticalité, de transcendance...

Rémi Bouthonnier. Oui.

Jérémie Majorel. Vous faisiez référence à Zigmunt Bauman et à l'amour liquide...

Rémi Bouthonnier. Oui.

Jérémie Majorel. ... et j'ai l'impression que vous étiez en manque d'instance, de transcendance, de verticalité...

Rémi Bouthonnier. Non, je n'en manque pas personnellement. (Rires)

Jérémie Majorel. ... que vous regrettiez la liquéfaction, la société liquide.

Rémi Bouthonnier. Non, je ne la regrette pas, je la constate. Et je constate également, pardonnez-moi pour le mot fort, mais la souffrance. On ne peut pas ne pas la voir. On peut aussi l'avoir traversée, d'ailleurs. Voilà. Là, il ne s'agit pas de moi et de mes regrets. J'ai peut-être des regrets qui se voient, mais en tout cas je n'ai pas l'impression d'en avoir ici sur ces questions. Personnellement, la transcendance ne me manque pas. Je fais d'ailleurs une distinction entre l'amour comme exigence de soi chez Philippe Beck et l'amour comme puissance en soi que propose la religion, c'est-à-dire un amour finalement transcendant qui serait à recevoir, à recevoir d'une puissance qui serait créatrice et déployant le monde, et non seulement déployant le monde, mais participant à notre expérience ; là, après s'articule évidemment toute la question du religieux. Et je pense qu'on est entré dans un temps... Évidemment, je parlais de morale fondamentale, et cela revenait au même ; cette morale fondamentale, je pense que dans l'œuvre de Philippe Beck on ne cesse pas quelque part d'en parler, ou de ne pas en être loin en tout cas.

Philippe Beck. Oui, mais pour les raisons que j'ai dites. Très simplement, nous en sommes pétris, nous moralisons tous. « Untel s'est mal comporté »... Nous passons notre temps tout de même aussi à dire ce qui est bien, ce qui est mal. Nous ne sommes pas au-delà du bien et du mal. C'est simplement un constat. Pour moi, la question religieuse est totalement suspendue et hors-sujet dans le poème. La mise au point sur la réédification est importante, puisque toute transcendance, toute religion virtuelle, en puissance, est totalement hors-sujet, quelle que soit la religion, du reste. Ce qui ne suspend pas effectivement les autres questions ; ce sont des questions disjointes, les questions de souffrance, de malheur, de bonheur, comme on en parlait ce matin. Ce ne sont pas des questions impertinentes. Mais ce qui s'est recueilli sous le nom de religion, par les communautés qui

se sont constituées sous ce nom, nous avons de fortes raisons de penser que cela n'a pas donné que du bien. Cela ne m'a pas empêché de recevoir, moi aussi, une formation religieuse... Mais je préfère dire les choses de manière un peu carrée. Maintenant, quelle est la force collective qui peut traverser quelqu'un, X. ou Y., quelle est cette meute, ou cette foule, ou ce peuple en puissance qui traverse quelqu'un, poète ou prosateur, c'est encore une question très importante, que vous avez évoquée ce matin du reste. Je ne crois pas du tout qu'un sujet soit autre chose que ce peuplement-là, inévitablement ; là encore, c'est très élémentaire ce que je dis là-dessus, mais nous ne sommes certainement pas les représentants d'une communauté rassemblée ou susceptible de l'être au moment où nous parlons, parce que la tradition est interrompue, précisément. Toute communauté constituée l'est par une tradition, c'est-à-dire par la relation transmise à un récit premier fondateur. Cette circulation d'une tradition transmise dans le temps et en même temps à l'intérieur d'une communauté et qui la constitue, cette circulation me semble interrompue, brisée, discontinuée, et elle nous laisse évidemment dans cette situation avec le problème de notre immanence, de la vie immanente. Je ne voudrais pas qu'une nostalgie plane au dessus de nos débats ; au contraire, il faudrait qu'il y ait là une mélancolie sans nostalgie, quelque chose de cet ordre.

Rémi Bouthonnier. Je pense que c'est une question actuelle, pas nostalgique. C'est-à-dire qu'elle est posée, à mon avis, par l'art en général. En tout cas, l'art s'articule à ce genre de questions. Et il me semblait que, dans les Chants populaires, avec le discours de Jean-Luc Nancy sur les « débris », je ne sais plus quelle expression il emploie, et par la notion de réédification, il y avait quand même une question posée. Ce n'est pas une nostalgie ; c'est une question qui me semble en acte.

Philippe Beck. Alors, Nancy, c'est Nancy. C'est-à-dire que la démarche de Jean-Luc, la déconstruction du christianisme, c'est une démarche spécifique en prose, qu'il faudrait analyser. S'agit-il d'une déconstruction critique ? S'agit-il d'une déconstruction interne au christianisme même ? C'est une discussion

en soi. Ce n'est pas le moment d'y revenir. Maintenant, je ne pense pas que la lecture de Jean-Luc ait fait des Chants populaires un cas d'école de déconstruction du christianisme, pour dire les choses de manière rapide. Il n'en a pas du tout fait une exemplification ou une illustration de sa propre démarche, je crois qu'on peut le dire, à moins que quelqu'un me contredise, à part vous. (Rires)

Rémi Bouthonnier. Je ne sais pas si je vous contredis, d'ailleurs. Ce n'est pas...

Philippe Beck. Bon, je vous dis, pour moi la question de la peine, de la souffrance ou du malheur est une question à renvoyer à l'immanence problématique qui est la nôtre, mais pas à une thématisation, et encore moins à une thématisation poétique de la transcendance à reconstituer.

Jérémie Majorel. Ah... To be continued...

Pour une coda seconde, **Philippe Beck.**

Le texte de Blanchot, voire le «chant de Blanchot», comme dit Nancy, qui en cite un passage en coda, est, mailles élargies, le suivant :

«De quelle nature était le chant des Sirènes ? [...] Les uns ont toujours répondu : c'était un chant inhumain – un bruit naturel sans doute [...]. Mais, disent les autres, plus étrange était l'enchantement : il ne faisait que reproduire le chant habituel des hommes, et parce que les Sirènes qui n'étaient que des bêtes [...] pouvaient chanter comme chantent les hommes, elles rendaient le chant si insolite qu'elles faisaient naître en celui qui l'entendait le soupçon de l'inhumanité de tout chant humain. C'est donc par désespoir qu'auraient péri les hommes passionnés de leur propre chant ? Par un désespoir très proche du ravissement. Il y avait quelque chose de merveilleux dans ce chant

réel, chant commun, secret, chant simple et quotidien, qu'il leur fallait tout à coup reconnaître, chanté irréellement par des puissances étrangères et, pour le dire, imaginaires, chant de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître.»

(Le Livre à venir, Gallimard, Folio-essais, pp. 9-10)

Le conte traditionnel en sa ruse est-il ce qui, reconduisant les hommes à l'inhumain au dedans de chacun où puise le chant contre toute perspective éthique, fait désespérer de l'humanité avec radicalité? Le récit de la vie abyssale a peut-être bien formé les enfants à ce désespoir moralisé. Dans ce cas, la réfection des contes en poèmes, en chantant et remontrant la dureté de l'inhumain dehors, doit délier les êtres, longtemps charmés par l'abîme racontée, du désespoir de dire l'humanité future. Orphée déjà invente la poésie comme ce qui dompte la sauvagerie d'hommes plus cruels que les bêtes. Avant Orphée, l'humanité ne songe pas un instant à lutter contre l'inhumain dedans, s'offrant violemment à l'extériorité de la jungle où le cri se croit un chant. Les Sirènes rusées savent aussi, contre Orphée, être et chanter le monde en souffrance d'éthique. Contre elles, il y a la merveille de ne pas disparaître, en criant autrement ; c'est parler sans le ravissement sanglant. Le chant de Nancy, dans son humanité, arrachant posément la phrase de Blanchot à son contexte terrible, expose le réel d'un merveilleux commun et réservé, d'un secret banal qui n'est pas un banal secret, et invite à y apparaître..

[1] En introduction, Jérémie Majorel a présenté le texte de Nancy de la manière suivante : « Voici la captation de l'intervention de Jean-Luc Nancy, qui n'a pas pu être présent aujourd'hui. Cette captation a été réalisée par Alain Guillon ici présent, qui réalise aussi un documentaire sur le colloque. Je ne vais pas présenter Jean-Luc Nancy, mais je rappelle juste que Jean-Luc Nancy est l'auteur d'une postface à Dernière mode familiale, où il parlait du « vers endurci » de Philippe Beck et que Nancy et Beck, Beck et Nancy poursuivent un dialogue depuis des années, et tout cela est lié à une constellation « al-

sacienne», avec Jean Christophe Bailly aussi. Il va donc nous parler de la «rédification beckienne», avec cette belle photo du Bassin d’Arcachon derrière moi. Je vais avoir la lourde tâche de modérer la présence spectrale de Nancy, mais je pense qu’on pourra vraiment modérer, rebondir ensemble de son intervention, de ce qu’il a voulu nous dire en cette présence-absence.»

[2] «Le Quasi-sermon», in Critique, n° 571, 1994.

08 | Discussion Pierre Ouellet

Philippe Beck. Si vous me permettez de vous rassurer tout de suite, Jacques... (Rires) Je n'ai jamais employé l'expression de « lâcheté philosophique », vous êtes d'accord... (Rires) Vous seriez bien en peine de trouver un texte où elle figurerait...

Jacques Rancière. C'est dans Beck, l'Impersonnage...

Philippe Beck. Je n'ai pas parlé de lâcheté...

Jacques Rancière. ... vous n'avez pas parlé de « lâcheté », mais ça revient à dire ça, quand même. (Rires)

Philippe Beck. Non. Je suis professeur de philosophie, n'oubliez pas...

Jacques Rancière. Oui, je le sais!

Philippe Beck. Je serais quand même très – comment dirais-je? – suspect de tenir un tel discours. Mais la distinction entre l'être et le faire, c'est une distinction tendancielle, vous vous en doutez bien. J'ai fait un peu une provocation aussi...

Jacques Rancière. ... je l'ai prise comme telle! (Rires)

Philippe Beck. ... une provocation dans le cadre du dialogue, de la monographie dialoguée, pour dire, voilà : « Le philosophe est son discours ; le poète n'est pas son discours ». Au passage, c'est une humiliation du poète, n'est-ce pas? C'est humilier la posture du poète de dire qu'il n'est pas son discours, son poème, plus qu'humilier la philosophie de dire qu'elle est son discours. À mon sens. Maintenant, quand je dis que le philosophe ne fait pas son discours, je tiens un discours, enfin, traditionnel, pour ainsi dire.

Jacques Rancière. Vous dites qu'elle enseigne à ne pas faire...

Philippe Beck. ... à ne pas se faire! Non pas : à ne pas faire en général.

Jacques Rancière. Enfin, bon, on n'a pas la pièce à conviction ici [1]. (Rires) Ce n'est pas grave, de toute façon. Il est clair que mon intérêt ici, pour que la chose soit un peu vivante, est d'exagérer notre propos...

Philippe Beck. Disons que je fais l'os! (Rires)

Isabelle Barbéris. Merci, Jacques Rancière, pour cette intervention magnifique. Vous disiez que vous exagériez le propos de Philippe. J'enclencherai peut-être les choses de la manière suivante. Il m'a semblé que vous avez peut-être exagéré la dimension hétéronome de la poésie de Philippe, c'est-à-dire qu'il m'a semblé que vous parliez de cette distinction qu'il y a entre un art autonome et un art hétéronome, qui n'est pas tant la distinction schillérienne que la distinction lessingienne [2], puisque vous avez insisté sur la dimension joussienne, sur cette attitude joussienne, qu'il y a chez Philippe Beck. Et la question que je me posais en vous écoutant parler de ce problème de la réceptivité, c'est aussi autour de cet impersonnage... Qui est-il? Est-ce qu'il est un réceptif ou un réceptacle neutre? Est-ce qu'il joue de la ressemblance par contact, pour citer quelqu'un d'autre [3]? Ou alors, est-ce qu'au contraire il est dans l'autonomie, et dans l'autonomie dure? Parce que la dureté, c'est aussi la résistance et l'autonomie, et la résistance, donc, à cette hétéronomie, à la forêt de signes que vous nous avez décrite...

Jacques Rancière. Bon, je n'ai pas posé la chose en termes d'autonomie et d'hétéronomie, parce que ce qui m'intéresse, c'est de ne pas poser la chose en des termes, en des oppositions, empruntées à la doxa moderniste. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas l'autonomie et l'hétéronomie, c'est vraiment la question schillérienne du naïf et du sentimental et ce qu'elle implique,

à savoir : comment fabriquer du non fabriqué ? Comment fabriquer du non fabriqué, il y a un prosateur qui dit exactement comment faire – c’est Flaubert – et qui le fait. Et puis, il y a un poète qui dit : « Ça, c’est de la tricherie » ; Proust le disait déjà, que c’est de la tricherie. C’est de la tricherie, et les poètes disent : « Il ne faut pas tricher, il faut défaire cette espèce d’enchantement de la prose ». Ça, c’est un aspect important ; un autre aspect important étant qu’on retombe toujours malgré tout à cette question, où va toujours se mêler cette espèce d’impératif que, d’un côté, l’impersonnel est quelque chose qui est produit, mais il doit aussi être produit par quelque chose qui est soi-même impersonnel, quelque chose qui échappe à la personne. Mais, d’une certaine façon, malgré tout, tout ce que le monde nous propose, c’est ce que le monde nous propose... Parce que les crimes, aussi abominables qu’ils soient, ou bien, vous parliez de l’amour, hier, de l’amour comme amour d’un homme pour une femme... disons que ce que le monde nous propose d’une certaine façon ne se transforme jamais en une espèce de machine hydraulique qui produirait l’énergie du poète. Il faut quand même tenir, en quelque sorte, sur cet impersonnel qui, en même temps, au fond, ne se prouve pas, et ne peut qu’indéfiniment se métaphoriser si, justement, on refuse le coup du témoin. On peut dire que toute la poétique de l’os, en l’occurrence, c’est de refuser le coup du témoin. Prêter un art poétique à l’os, évidemment, c’est un geste fort, mais un geste fort qui ne fait que remettre sur le tapis encore plus brutalement, disons, le problème de cet art poétique lui-même. Voilà, c’est un petit peu, d’une certaine façon, cela que j’ai dit. Je ne sais pas si j’en sais plus. Au fond, la question, c’est un peu effectivement, malgré tout, le rôle de toutes ces métaphores de machines. Finalement, que fait la métaphore ? La métaphore s’ordonne en quelque sorte à l’exigence de la formulation qui, d’une certaine façon, est autrement impossible. Mais est-ce qu’elle le donne sur la forme de l’exposition, sous la forme de la tension exposée, de la non réconciliation ? Ou est-ce qu’elle le donne sous la forme, un petit peu, malgré tout d’un tour de passe-passe ?

Philippe Beck. Enfin, l'exigence schillérienne, on pourrait, en l'occurrence, y revenir... Au fond, vous avez établi un lien entre Chants populaires et Poésies didactiques, ce que tout le monde ne fait pas.

Jacques Rancière. Non, en effet.

Philippe Beck. D'un côté, il y a des poèmes narratifs – qui, tout de même, sont encore des poèmes narratifs (je suis d'accord, c'est compliqué, mais ce sont quand même des poèmes narratifs). Puis, d'un autre côté, vous avez des poèmes didactiques (qui, d'ailleurs, peuvent avoir aussi des côtés narratifs). Vous avez, finalement, transformé les Chants, non pas transformé, mais, pour simplifier, considéré les Chants comme des poèmes didactiques...

Jacques Rancière. ... comme des poèmes qui s'expliquaient par la poétique des Poésies didactiques. On pourrait dire les choses, d'une certaine façon, comme ça.

Philippe Beck. Voilà. Et, justement, est-ce qu'il faut les entendre au sens des poèmes réflexifs qu'évoquait Alain Badiou hier, à savoir des poèmes qui simplement se mettent à l'extérieur d'eux-mêmes, ou est-ce qu'il s'agit de poèmes didactiques au sens rêvé par Schiller, c'est-à-dire de poèmes qui, tout en étant didactiques, resteraient entièrement poèmes ? À la quatrième de couverture de Poésies didactiques, il y a ce passage : « On attend encore un poème didactique où la pensée elle-même serait et demeurerait poétique. » Et ce qui est tout à fait frappant, vous avez raison de le dire, c'est que c'était un rêve pour Schiller lui-même, c'est-à-dire : il y a des passages extraordinaires, dans sa correspondance avec Goethe, où il doute de ce dont il rêve, c'est-à-dire qu'il doute de la capacité du poème d'arriver à la limite de lui-même tout en restant poème.

Jacques Rancière. Oui.

Philippe Beck. Alors, évidemment, Hegel a beau jeu de dire, dans son Cours d'Esthétique, que, finalement, quand la poésie arrive à la limite d'elle-même, elle vient de basculer du côté du philosophème, du côté du philosophique. Hegel a tendance, à la fois, à simplifier et à rappeler qu'il est conscient, cette affaire-là est compliquée : le Cours est toujours au bord des questions difficiles, et il s'arrête. Mais Schiller, lui, dit expressément : « On attend encore un poème didactique où la pensée elle-même serait et demeurerait poétique » « Demeurerait poétique », c'est-à-dire qu'elle risquerait, évidemment, de toujours cesser de l'être. Alors je me suis demandé si, au fond, la contradiction que vous souligniez, quant à l'effet des Chants populaires changés en poèmes didactiques – enfin, pour simplifier –, c'était une contradiction qui perpétuait la contradiction de Schiller – le problème de Schiller, qui se résume en cette phrase –, ou si vous le faisiez simplement pour dire, à la manière hégélienne, qu'au fond le poème arrive à sa limite (on est dans « la mort de l'art », si vous voulez, pour simplifier), et la poésie bascule dans autre chose que la poésie. Puisque vous disiez vous tenir dans le lieu schillérien, est-ce que vous n'avez pas, discrètement, basculé du côté hégélien ou... ?

Jacques Rancière. Non, mais le lieu schillérien pour moi n'est pas simplement effectivement la question de savoir si le poème didactique est encore un poème : c'est la question du naïf et du sentimental. La question de la poésie didactique s'inscrit à l'intérieur de la question du naïf et du sentimental. Si on prend la poésie didactique comme idée qui se musique, effectivement, on retombe sur la question préjudicielle, à savoir s'il y a de la poésie possible qui ne soit pas une réélaboration de quelque chose qui ne soit pas déjà poétique. Donc, d'une certaine façon, la question précise de la poésie didactique, je la renvoie en même temps à ce qui la fonde, à savoir la possibilité d'une poésie qui ne soit pas comme toujours précédée par une poétique, ce qui effectivement m'autorise à faire cette espèce de jeu, en quelque sorte, entre les Poésies didactiques et les Chants populaires, bien que je sois parfaitement conscient de votre manière de faire, qui est, d'une certaine façon, d'essayer des genres, et,

éventuellement je constate que, effectivement, vous puissiez ne pas être content que, justement, alors que vous essayez des genres, quelqu'un vienne brutalement, comme ça, avec un bout appartenant à un genre pour le coller à un bout appartenant à un autre genre...

Philippe Beck. Mais les genres sont contigus...

Jacques Rancière. Oui, bien sûr, mais j'ai annoncé ce que je ferais. Je l'ai peut-être mal fait... Je l'avais dit !

Philippe Beck. Mais de toute façon, je vous ai rassuré. Vous aviez tout à fait le droit de dire ce que vous faisiez et de faire ce que vous disiez... Ce que vous avez magnifiquement fait, du reste.

Isabelle Barbéris. Y aurait-il d'autres questions dans la salle ? Ou des remarques, bien sûr...

Stéphane Baquey. Je vais vraiment essayer de poser une question, c'est vraiment un essai. Au début, Jacques Rancière, vous avez distingué la participation du partage. Vous avez dit que ce qui relève de la participation du multiple en l'Un, tel qu'Alain Badiou l'a reconnu dans *Lyre Dure*, vous le reformuliez comme un partage. Or, vous ne choisissez pas le même livre comme livre de lecture, et vous choisissez la figure de l'interlocuteur, ou des interlocuteurs...

Jacques Rancière. C'était à propos du nom propre et du nom commun, ce n'était pas sur l'interlocuteur que j'intervenais, là. C'était à propos des opérations sur la grammaire qui sont, en même temps, des opérations qui font bouger les rapports du propre et du commun, de l'abstrait et du concret, de la substance et de l'accident. C'est quand même ça qui est fait par les sujets de Philippe Beck...

Stéphane Baquey. ... et des multiplicités. Des multiplicités du nom.

Jacques Rancière. Oui. Je voulais dire, simplement, une ouverture de quelque chose de cet ordre qui devrait être développé. Cela veut simplement dire que ces opérations, effectivement, ont à voir avec la question de la participation. La question de la participation, de toute façon, elle se pose partout, même si ce n'est pas tout à fait pareil à propos de *Lyre Dure*. Simplement, pour moi, la question de la participation s'est nouée, toujours, à une question, qui est la question du partage. On pourrait dire, un peu brutalement, que le rapport de l'Un au multiple se noue toujours à un rapport de quelques-uns au multiple, pour le dire très vite. La question qu'on pourrait dire cognitive du rapport de l'Un au multiple se noue toujours d'une certaine façon, malgré tout, à un compte de ceux qui peuvent compter l'Un, ou de ceux qui comptent comme unité et de ceux qui ne comptent pas comme unité, mais ne comptent que comme masse. Tout ça est dit à toute vitesse, mais pour le rappeler, j'avais fait allusion à Mallarmé, sur le rapport du poème, précisément, à ceux qui n'ont pas de nom, qui n'ont qu'un nom commun. Mais j'ai entendu votre question...

Stéphane Baquey. ... mais ma question n'allait pas plus loin, c'était un constat.

Jacques Rancière. Non, mais encore une fois, c'était simplement comme ça, quelque chose d'un peu jeté, pour donner quelques horizons à ma lecture de ces deux poèmes de Philippe Beck, qui par ailleurs méritent absolument qu'on leur consacre quelques heures.

Rémi Bouthonnier. Vous avez parlé de «l'inhumain dehors».

Jacques Rancière. Oui.

Rémi Bouthonnier. Et vous avez parlé de la violence de l'histoire pour cet inhumain dehors. Or c'est un inhumain intra- ou interhumain, porté par l'humanité. C'est donc un inhumain humain, si je puis dire. Et ce n'est pas, selon moi, une force

aveugle : ce n'est pas une tempête, ou un cataclysme. Alors, je voulais vous faire cette remarque pour vous demander, simplement, vos éclaircissements là-dessus.

Jacques Rancière. Non, mais là, ici, la formule – le rapport de l'inhumain dehors et de l'inhumain dedans –, ce n'est pas moi qui l'ai inventée. Je ne sais plus où elle est chez Philippe Beck... Peut-être qu'elle est nulle part, après tout ! Quelquefois on invente... Tout à l'heure, on discutait, avec Philippe Beck, à propos d'un plan de Bela Tarr dont je lui assurai qu'il n'existe pas chez Bela Tarr, alors peut-être que je parle d'un passage de Philippe Beck qui n'existe pas chez Philippe Beck...

Philippe Beck. Si, si... (Rires) [4]

Jacques Rancière. Mais bon, je pense qu'il a écrit ça, comme ça, quelque part. L'inhumain dehors est assez clairement référé aux violences de l'histoire, c'est-à-dire, bien sûr, référé à de l'humanité inhumaine, si on veut, à de l'humanité devenue bête, de l'humanité devenue destructrice de l'humanité, évidemment. En tout cas, un inhumain qui n'a rien à voir avec le post-humain dont on parle beaucoup en ce moment. Vraiment, l'inhumain, ce n'est ni par le parlement des choses, ni le rôle donné au spectre dans la politique de l'humain. Voilà, c'est vraiment l'inhumain humain.

Philippe Beck. Alain, j'aimerais bien t'entendre sur cette affaire de poésie didactique...

Alain Badiou. Non, mais je ne voulais pas du tout parler de ça. Je voulais... Au fond, si on prend le poème «Musique» : ce que tu as dit, qui est un véritable problème, c'est que le poème, dans un premier temps, ne paraît pas en état de dire pourquoi «Musical» et «Bûcheron» vont aller ensemble. Or, c'est l'enjeu, quand même, véritable. Et la solution poétique – et c'est là qu'on peut en interroger exactement le statut –, c'est en vérité la corrélation des mots «harpe» et «hache». C'est comme ça que se solde poétiquement, dans une action poétique effective,

la question suspendue du rapport entre «Musical» et «Bûcheron», qui est, en même temps, le véritable cœur du poème. Alors, je le relis, ça. Ça commence par des questions, c'est très significatif :

«Hache est une harpe inconsciente?»

Deuxième question :

Harpe de vent presque conscient ?

Elle voit le Défenseur Ému.

L'homme des coups de harpe.

Et repartent au fond des bois

Gâce à la hache mélodique.

En réalité, le poème effectue – après en avoir fait une question – la réponse à la question en transformant, en fait, la harpe en hache et la hache en harpe, puisque la harpe devient une hache mélodique, et la harpe elle-même devient une hache. Alors, c'est le statut exact de cette opération dont je voudrais savoir comment tu la qualifies, toi, en tant qu'acte du poème proposant, de façon strictement interne à la langue, la solution à la question qu'il pose. Parce que c'est là qu'on peut dire que la fabrication, la machine poétique, c'est là qu'elle étalonne, c'est là qu'elle fonctionne, littéralement ! D'ailleurs, c'est sa capacité à transformer une hache en harpe qui est la solution effective du problème qui est posé, en tant que problème qui serait venu du monde, finalement. Le poème du rapport entre l'artiste et le peuple, métaphorisé ici comme le rapport du Musical et du Bûcheron...

Philippe Beck. Je peux juste ajouter quelque chose ? La figure qui est derrière ce rapprochement, qui n'est pas que phonétique, ou phonique, entre hache et harpe, c'est la figure de la harpe éolienne. C'est-à-dire que la hache, tout simplement, quand elle s'abat, elle fait un bruit : le vent s'entend. Quand je l'ai écrit, je pensais à ça. Donc, la figure intermédiaire tue, passée sous silence, c'est la harpe éolienne en tant qu'instrument

de la nature même. C'est la harpe du vent. Le musicien, c'est le vent. Il y a une allusion, d'ailleurs, à ça. Donc, la question c'est, évidemment, le lien entre l'instrument utile et l'instrument de musique qui n'est pas censé être utile ; mais l'ethnomusicologie a montré, de manière abondante, à quel point les choses sont beaucoup plus compliquées. Les travaux de Schaeffner, d'autres ces dernières années, ont montré à quel point il y avait des arcs musicaux, etc. Alors ce n'est pas simplement une rêverie ou un rêve arbitraire.

Alain Badiou. Ah, non ! Mais je ne disais pas ça du tout.

Philippe Beck. Alors, dans le contexte concret qu'on peut imaginer, si vous me permettez de gloser le poème – pardonnez-moi d'être aussi mon propre lecteur... En l'occurrence, dans l'anamnèse de l'opération poétique en question, le bûcheron – qui rêve de faire de la musique, par ailleurs, et qui se dispose à apprendre la musique –, c'est quelqu'un qui est, quand même, au plus près de ce dont parle aussi le poème, à savoir le moment premier où les instruments de musique s'inventent. Il y a un passage qui est quasiment démarqué de Lucrèce, d'ailleurs, s'agissant du roseau musical. Donc, c'est ici un re-jeu de cette scène qui a lieu dans ce poème. Ça a l'air, peut-être, comme ça, d'une espèce d'arbitraire... Bon, voilà, on sait qu'une hache, ce n'est pas un instrument de musique. Mais en réalité, ethnomusicologiquement, c'est très compliqué. Il y a plusieurs raisons de penser, d'ailleurs, que les instruments utilitaires, parfois, succèdent aux instruments de musique. Enfin, je ne vais pas entrer dans le détail, c'est juste pour diminuer l'impression éventuelle d'un arbitraire phonétique. Mais ce bûcheron qui chasse les animaux avec sa hache, qui leur fait peur, peut-être, simplement en abaissant sa hache, en faisant un bruit effrayant, il se tient dans le commencement de la musique, et, tout simplement, le commencement du son, le moment où la main se continue pour faire un son. Et il y a cette espèce d'unité, inconsciente éventuellement, entre l'activité même du bûcheron et l'activité du musicien. C'est-à-dire : dans le bûcheron,

il y a un musicien en puissance, et pas seulement quelqu'un qui veut apprendre la musique. Voilà, c'est une glose rapide mais...

Alain Badiou. Là, c'est le rude avec, quand même, une dose non dite d'érudition considérable.

Philippe Beck. Oui, mais ça se lit en même temps, je pense. Enfin, je crois...

Jacques Rancière. Bon, je ne suis pas sûr, là. Je pense qu'effectivement la question est le rapport, malgré tout, entre deux personnes qui travaillent avec leurs mains. Ce n'est pas l'artiste et le peuple. Si l'opposition est posée, il s'agit quand même de prouver que le violoniste, avec son violon, met en œuvre la puissance qui est dans le bûcheron. Et même, le bûcheron, c'est aussi dans le principe de l'anti-poète. On songe à «la forêt de Gastine», par exemple. Mais je pense que c'est quand même ça qui est le cœur, et je pense qu'on peut dire qu'il est résolu par un dépassement, parce que ce qui disparaît, c'est le violon. D'une certaine façon, si le rapport est du violon à la hache, le violon ne peut se réconcilier qu'en disparaissant, finalement : c'est la hache qui devient harpe. Mais supposément, on peut toujours trouver une espèce d'explication anthropologique, ethnomusicologique, mais ça, c'est pour vous. Pour le lecteur, ce qui fonctionne véritablement, c'est vraiment l'assonance. L'assonance qui est comme une espèce d'invention de langue formidable, parce que même la harpe éolienne ne nous fait pas, quand même, penser à la hache. Même s'il y a le vent – et le vent, on sait quel rôle il joue avec les roseaux, tout ça –, une harpe éolienne n'évoque à personne, normalement, une hache.

Annie Guillon-Lévy. Dans le poème «Plainte», l'os, c'est la bouche, aussi. Ça passe à la bouche, tout de suite. Et c'est la bouche qui va venir prendre :

Par chant, bouche
est l'instrument qui refait
un ramage d'oiseau laborieux.

et :

Voyelle d'os, âme de lettres

Il me semble que c'est du translangue, ce qui se passe, là. Enfin, c'est comme ça que je lis ça. Et puis, l'os et le roseau, évidemment... Il me semble que le roseau appelle la bouche aussi.

Jacques Rancière. Oui, mais en même temps, il est dit que «Bouche est absente d'abord». Mais effectivement, à ce point du poème, ce sont les voyelles qui inventent les

trous de la flûte
qui demande des doigts
pour un discours.

Bouche apparaît simplement là, à ce moment. Alors, je ne sais pas si c'est là que Lucrèce intervient, ou si ça n'a pas d'importance ?

Philippe Beck. Si, si. Au fond, c'est qu'il s'agit du son. Est-ce que la bouche ne commence pas dans le son naturel ? Aussi bien, c'est de ça qu'il s'agit. De toute façon, je ne vais pas gloser le poème, mais... Et peut-être que je n'ai pas vraiment autorisé le prolongement de ta question par ma glose ?

Annie Guillon-Lévy. Pas encore.

Alain Badiou. Ce n'est pas vraiment un prolongement. Je cherchais à isoler un exemple d'une opération à caractère, à tous égards, strictement poétique – sur laquelle on peut convenir qu'elle est tout à fait poétique, d'ailleurs strictement dans la langue – et qui opère là, à l'intérieur du poème, comme la solution d'un problème posé par le poème lui-même et qui en est la moralité fondamentale, parce que c'est le poème de la possibilité du poème – incarné, en la circonstance, par le musical, le musicien – de résoudre le problème de l'adresse du poème à

autre chose que... Tu vois? D'ailleurs, à quelles conditions le poème s'adressant au bûcheron est-il opératoire sur le bûcheron? C'est-à-dire : ils vont partir ensemble dans la forêt, donc ils étaient séparés, là ils sont conjoints. Ça, c'est clair.

Judith Balso. On n'a même plus «Musical» et «Bûcheron», on a «Musicien». Et on a un déplacement. Parce que là vous n'avez pas commenté la fin du poème :

Musicien recommence
une pensée de forêt.
Ou étude.

Donc quelque chose d'autre a lieu, ce n'est pas simplement la rencontre heureuse.

Jacques Rancière. Oui.

Judith Balso. Du moins, cette rencontre heureuse produit un espace nouveau qui est celui d'une «pensée de forêt».

Alain Badiou. Oui, tout à fait.

Judith Balso. On est d'accord là-dessus.

Alain Badiou. Oui, tout à fait. Ce poème est vraiment une fable politique, c'est incontestable. Pour employer des grands mots, c'est la fable de la liaison de masse. C'est l'intellectuel égaré dans la forêt qui ne peut s'en tirer que par l'alliance avec le bûcheron.

Tiphaine Samoyault. Mais pour aller dans ce sens, c'est une question qui est posée par la poésie depuis très longtemps, parce que c'est quand même aussi une réponse politique à l'injonction de Ronsard – «Écoute, bûcheron, arrête un peu le bras» [5] – où le poète se place dans une position de leçon, ou impériale, en tout cas magistrale par rapport au bûcheron, en

lui demandant d'écouter la musique. Et là, on est, au contraire, dans une forme d'égalisation...

Alain Badiou. ... oui, oui.

Tiphaine Samoyault. ... où il n'y a plus cette demande là, où d'une certaine manière, c'est fait, c'est réglé. Enfin, c'est réglé, justement, comme vient de le dire Alain Badiou, et comme vous l'avez montré aussi très bien, c'est-à-dire : à l'intérieur même de la poésie. Et je trouve que là il y a un enjeu politique aussi qu'il ne faut pas oublier. Tu y as pensé, j'imagine, Philippe ?

Philippe Beck. J'y ai pensé, puis j'ai aussi pensé à ce qu'on reprochait, y compris à Lully : d'être un bûcheron, avec ce bâton rythmique.

Judith Balso. Il en est mort !

Philippe Beck. Il en est mort. Il y a même une fable là-dessus, «Le petit prophète de Boehmischbroda». On dit que le musicien aurait fait une magnifique carrière de bûcheron, il a manqué sa vocation. (Rires) Et le poème est aussi un renversement de cela. Juste une autre remarque... Comme tout le monde, j'ai ri quand je vous ai entendu faire un pastiche de pastiche de Flaubert. Je me suis dit : «Au fond, pourquoi est-ce que je ne le fais pas?». Je ne me suis pas demandé pourquoi vous le faisiez, mais je me suis demandé pourquoi je ne le faisais pas. Évidemment, je sais pourquoi je ne le fais pas, le pastiche... Je ne pratique pas le pastiche ; c'est déjà une réponse simple. Mais c'est vrai qu'il m'arrive de condenser des récits – enfin, c'est plutôt des poèmes narratifs – ça m'est arrivé pour *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, que j'ai condensé en un poème en prose de quinze lignes compactées, si vous voulez, de manière syntaxique, quand même. Alors, Flaubert... Qui est effectivement présent dans *Contre un Boileau*, et pas seulement comme repoussoir... Pourquoi – et pas seulement parce que je ne fais pas de pastiche – je ne le ferais pas, ça, à propos d'un pan de roman (puisqu'il s'agit quand même de ça) ? Vous citez le

début de *L'Éducation sentimentale*, presque comme un poème en prose, non ?

Jacques Rancière. Oui, c'est aussi toute la question de l'invasion du roman par le poème en prose. Tout ça, c'est lié ; comment le roman, né comme un genre impérial, est en même temps phagocyté par son autre, qui est le poème en prose. Finalement, tout se dit en quatre lignes et... (Rires)

Philippe Beck. Je reviens à ce que disait Tiphaine ce matin. Au fond, le roman, je n'y toucherais pas.

Tiphaine Samoyault. Parce que ce n'est pas la prose-guide. C'est une autre prose...

Philippe Beck. En même temps, je n'y toucherais pas. Il y a une écriture qui est celle-là, et je n'ai aucune raison de compacter, de résumer le romanesque. Pour les Grimm, c'est encore une autre affaire. En les lisant, tout simplement, à mes enfants, je me suis dit : « Ça, c'est bizarre. Il se passe quelque chose de très bizarre dans ces contes, c'est qu'il y a des pierreries. » C'est comme si, vraiment, dans ces proses-là, il y avait des poèmes en puissance, comme s'ils étaient calculés pour donner à sentir la présence virtuelle d'un poème, avec tout ce que le poème peut impliquer, avec des étoffements, des densifications, tout ce que vous voulez. Et je me suis dit, en les lisant, tout simplement : « Il y a cette possibilité offerte par les proses elles-mêmes ». Alors, j'y ai touché, si vous voulez, en un sens. Bien qu'elles restent ce qu'elles sont, et que je les aie désignées, en bas des poèmes, « D'après... » (Jean-Luc a commenté un peu le « D'après »). Mais je ne ferais jamais ça, de pasticher de la prose. Je ne l'ai pas fait. C'est fou, mais je n'ai jamais touché à un pan de roman. Les nouvelles, les contes, c'est encore une autre affaire ; pour moi, le roman, c'est très à part. Les contes et les nouvelles, c'est tout à fait autre chose.

Jacques Rancière. Mais de toute façon, ce n'est ici pour moi que de montrer ce problème de rapport au désenchantement

de la prose. C'était ça qui était l'objet de toute mon intervention. En tout cas, ma blague était effectivement une manière d'accentuer l'opération faite par l'enjambement par rapport à la belle continuité de la prose.

Philippe Beck. Alors, l'enjambement... Bon, ça, on ne va pas en parler trop longtemps, mais l'enjambement, tel que Malherbe le critiquait, c'était ce qui, précisément, niait le vers, parce que la phrase continuait, mais pas seulement au début du vers suivant : littéralement, ça pouvait aller loin (jusqu'à des poèmes proustiens). Mais le rejet, c'est encore une autre affaire. Le rejet, au contraire, comme c'est juste un petit bout au début du vers suivant, il implique le renvoi au vers. Là, il faudrait peut-être – excusez-moi, c'est un peu technique – mais il faudrait, vraiment, distinguer «rejet» et «enjambement», parce que l'enjambement étend le vers, va jusqu'à la négation – au moins apparente – du vers précédent, tandis que le rejet rémunère le vers, d'une certaine façon : il le fait exister.

Jacques Rancière. Oui, ça c'est un objet de discussion. Je n'en suis pas convaincu, de cette distinction, de l'opposition des deux, et qu'on ne puisse pas en tout cas traiter comme enjambement ou comme rejet exactement les mêmes opérations. C'est-à-dire qu'on peut, effectivement, donner un sens différent, une fonction différente, mais, peut-être, à la même opération de fait. On ne peut pas dire que dans : «l'escalier / Dérobé» [6], le «dérobé» magnifie vraiment le vers précédent...

Philippe Beck. ... pas «magnifie», mais...

Jacques Rancière. ... ou même renvoie au vers précédent ; il est oublié !

Philippe Beck. Mais si vous avez un décasyllabe plus un dissyllabe, manifestement il y a troncature, un alexandrin coupé, mais il est rémunéré, l'alexandrin, par la coupure elle-même. Vous voyez ? Ce que je veux dire, c'est que ce n'est pas pareil que d'étendre le vers – comme disait Royère au sujet de La

Fontaine –, à la strophe entière, ou au poème entier ; alors là, évidemment, on peut se poser la question du statut du vers.

Jacques Rancière. Oui, c'est toute la question des jambes qui se font voir comme jambes.

Philippe Beck. Là, on retrouve votre premier mouvement. ... Quand on parlait de ce colloque, au début, votre idée, c'était « Genre et forme », ensuite « De la poésie au poème », et maintenant vous... j'allais dire, vous revenez à la prose. (Rires) Mais le cheminement de votre pensée est intéressant. Merci, en tout cas.

Isabelle Barbéris. Je pense qu'on va commencer à tamiser la lumière... (Rires)

(Transcription Maxime McKinley)

[1] Voici la « pièce à conviction » in Beck, l'impersonnage, Gérard Tessier, Argol, Paris, 2006, p. 190, chapitre XXV, « Ellipse » : « La différence entre philosophie et poésie correspond à la différence entre être et faire. L'élan philosophique est un désir (...) d'être un éclaircissement dans l'étendue qui vibre. Il part de l'aveuglement de beaucoup. (...) L'appel au courage d'être majeur (saper aude) pose que beaucoup sont mineurs et esclaves. (...) Pour Poésie, Lecteur, l'Hypocrite, est majeur. L'homme majeur est et fait. (...) Le but de la philosophie, c'est officiellement l'aptitude de tout homme à être une pensée, à être la pensée qui se fait dans l'âme. Philosophie constate l'absence de courage humain. Poésie admet le courage humain. Humain = faiseur. Poésie éduque des êtres, qui sont des faiseurs, professeurs de soi, éducateurs. Humain = éducateur. Philosophie éduque des enfants, admet qu'ils soient et les encourage à faire. Ici, encourager et dire tout font un. Philosophie renonce à tout dire instantanément et infiniment, pourtant. Elle implique une poésie négative. Un poète, praticien de l'ellipse matérielle, peut enseigner la philosophie. L'enseignement de la philosophie n'est pas de la poésie, ou c'est de la poésie négative. Si Poésie refusait

les thèmes de la pensée, elle serait suggestion absolue (...) mais elle supposerait l'absolue maturité de l'humanité, animale et divine! (...) Poésie sensible infinie dit que l'humain est poésie. La suggestion absolue ne dit rien. (...) La suggestion parie sur la sensualité dans l'intelligence. La haine du concept se fonde sur la misologie (...), mais la haine de la poésie est la haine de la sensualité progressive qu'implique la philosophie. Dire tout et ne rien dire font un sur le cercle de l'humanité indéfinie. (...) La passivité du lecteur de la philosophie, qui est en s'abîmant dans le discours qu'il aime, c'est une réceptivité dans la conscience d'une inaptitude à faire quelque chose. C'est une passivité fondée sur une immaturité inquiète. La passivité du lecteur de poésie est une passivité provisoire de faiseur, une passivité apparente. La réceptivité d'un qui fait quelque chose. Sa lecture est un acte. Il commence à tendre un discours comme on tend un arc. (...) Les contemporains font ou agissent. C'est une des raisons de la multiplication des poètes aujourd'hui. (La précipitation, la présomption des lecteurs n'est pas en question ici.) Heureusement, la patience des lecteurs de la philosophie n'est pas infinie, et pour être il faut faire et agir.»

[2] Il s'agit de la question de l'autonomie de chaque art, qui est la question de Lessing, mais l'autonomie risque toujours d'enfermer une forme en elle-même, et non seulement un «genre».

[3] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Minuit, 2008. Y est désignée une reconstitution par moulage ou impression directe et tactile.

[4] L'expression «l'inhumain dehors» se trouve dans *Poésies didactiques*, poème 35, «Buvard», p. 104, et dans Beck, *l'impersonnage*, pp. 154-155.

[5] *Élégies*, XXIV, «Contre les bûcherons de la forêt de Gastine».

[6] *Début d'Hernani* (1830) de Victor Hugo.

10 | Discussion | Paul Échinard-Garin

Philippe Beck. Paul, peux-tu relire les trois dernières phrases, s'il te plaît ?

Paul Échinard-Garin. Je reprends donc : La chambre fusible du poème fait l'essai des genres en pleine conscience du piège qui est en eux. L'outillage de l'expérimentateur étant complexe, aucune de ces pistes ne reconforte le lecteur dont le travail est requis pour trouver que garder de nature, que réédifier moins pour habiter le monde que pour plus largement l'éclairer. Mais « tant mieux », dit l'impersonnage, commentant les embûches du poème de la vie. Ce triptyque nous offre dans des poèmes épiphytes une démonstration idéale de la poétique du marcottage dictant au jardinier de la dénature solide le développement des volumes à plusieurs dimensions.

Tim Trzaskalik. Merci beaucoup, Paul, pour cet herbier que j'aurais envie de feuilleter avec beaucoup plus de lenteur et tout de suite encore une fois. Est-ce qu'il y a des questions ?

Stéphane Baquey. Merci d'avoir fait ce passage de Dans de la nature à De la Loire, donc la continuité et les interruptions qui vont de l'idylle de Schiller aux descriptions et moralités de la nature de Thoreau, et donc à Philippe. Donc, on replace cette idéalisation de la nature et la rudesse accrue dans cette possibilité de ridyller, enfin c'est la manière dont j'ai compris les choses. Et avec peut-être ce qui apparaît dans De la Loire, c'est la figure de, après Schiller, alors là on remonte, c'est la figure de Hölderlin et dans cette, je ne dirai pas parataxe, mais cette dureté dans la possibilité de ridyller peut-être que le retour à Hölderlin avait anticipé cette dureté, enfin... est-ce que je vous ai bien compris ?

Paul Échinard-Garin. Oui, tout à fait. Sauf que je n'ai en effet pas suffisamment exploré *De la Loire*, et il aurait en effet fallu convoquer Hölderlin, convoquer aussi Hua, c'est bien ça ?, qui est un intertexte et un travail nécessaire. Comme d'ailleurs tous les textes relus au sujet des fleuves, notamment l'antithèse trouvée chez Bessa Luís pour parler du Douro, ça c'est aussi quelque chose qui informe le texte et qui le situe. Et qui situe la particularité sans doute d'écrire sur la Loire. Mais peut-être ai-je un problème avec les fleuves.

Philippe Beck. Il y a une phrase au début de *De la Loire*, en épigraphe, sur les ailes de la ville ; elle justifie, en tout cas donne une idée – je vais parler un peu bêtement – du sens de ce livre, du sens critique d'un livre qui n'est pas sans rapport avec *Dans de la nature*.

Paul Échinard-Garin. Oui, alors en fait le volume se place sous deux épigraphes, je pense que c'est ce dont vous voulez parler, de Thoreau ; je les lis toutes les deux et je parlerai sans doute de Max Brod ou du moins je lirai ce passage : « Il y a dans les aspects de la Nature quelque chose non point précisément d'invisible mais d'effacé et de distant, quelque chose qu'on trouve quand on le cherche mais qui ne fixe pas l'attention. ». C'est une note de novembre 1858. L'autre citation : « Il y a dans un fleuve et son paysage quelque chose de comparable à la culture et à la civilisation. Son courant conduit nos pensées en même temps que nos corps aux ports classiques et fameux, et nous relie à tout ce qu'il y a de grand et de beau. (...) Il y a dans un fleuve une influence libératrice qui le rend supérieur à un lac. Il a le mouvement et la longueur indéfinie. Un fleuve posé sur une ville c'est comme une aile qui, un beau jour, peut l'emporter à travers le monde. Courant rapide et aile frémisante. Les villes qui ont des fleuves sont des villes ailées. » Effectivement, Thoreau avait quitté Walden en 58, il était allé dans les Black Mountains vérifier si le fleuve disait la même chose que le lac et corrigeait donc son regard.

Philippe Beck. Alors, précision : ce livre, *De la Loire*, est une commande de la ville de Nantes ; enfin, grosso modo, à part le poème en vers au centre, qui reprend d'ailleurs une partie du livret de la Pastorale de Pesson, c'est une commande de la Ville de Nantes, donc, et les moments qui scandent le livre correspondent à des lieux réels de la Loire, en amont et en aval. Littéralement, j'ai décrit, oui, j'ai décrit des lieux qui sont nommés au début de chaque texte, des lieux des ailes de la ville, et le livre évidemment se préoccupe de savoir si la Loire à Nantes, les bras de la Loire, on va dire : constituent les ailes de la ville de Nantes. Est-ce que la ville de Nantes, représentée par tel ou tel, a considéré que ce livre répondait par l'affirmative ou par la négative ? Je n'en jurerais pas.

Paul Échinard-Garin. Mais le minéral et le liquide, le paradoxe était déjà chez Thoreau et il est opposé dans une page de *Dans de la nature* évidemment à Baudelaire. Tout ça pour ajouter en fait des références dont je ne me suis pas servi puisqu'il fallait quand même concentrer un peu le propos. Mais l'écriture de *De la Loire* se passait sur les lieux mêmes ?

Philippe Beck. Oui, oui. C'est un livre très spécifique. On m'avait donné carte blanche, je pouvais faire ce que je voulais. Enfin, ça correspondait à une idée que j'avais de toute façon ; ce qui m'avait frappé, c'était que la Loire en amont et en aval de Nantes était bien plus belle que la Loire qui traversait Nantes. Pour dire les choses très rapidement, aucune épiphanie ne pouvait être, enfin n'avait lieu en moi dans Nantes. C'est comme si le fleuve, peut-être, neutralisait la ville, en tout cas ne se donnait pas à voir dans la traversée de Nantes ; mais la Loire est magnifique en amont et en aval, vraiment magnifique, et invisitée. Personne ne passe, c'est sidérant, quand on prend un bac, on traverse seul. Je vous le signale au passage, la Loire vers Saint-Nazaire est extraordinaire. D'une beauté à couper le souffle. Et elle n'intéresse personne. Exactement comme au musée du Louvre, la salle des tapisseries des chasses de Maximilien ; il n'y a strictement personne, c'est une des merveilles du Louvre, personne n'y va. J'y suis allé (Rires) et je les décris dans

Opéradiques. Mais je suis toujours extraordinairement frappé de ça, du phénomène que dit Thoreau dans le petit passage que vous venez de lire, que les choses les plus merveilleuses, « miraculeuses », enfin je ne vais pas employer des termes employés hier, ne se laissent pas voir, aussi bien. Contrairement à l'idée qu'on pourrait avoir d'une auto-apparition de la chose, du phénomène, il y a quelque chose de très paradoxal dans le fait que des lieux « miraculeux », c'est-à-dire des lieux voyants donc populaires, ne soient pas réellement populaires. On peut toujours expliquer ça historiquement : il n'y a pas de promotion, pas de publicité, les journaux ne sont pas...

Annie Guillon-Lévy. Il faut regarder Estuaire, puisque c'est la nouvelle publicité, il faut regarder Estuaire sur internet...

Philippe Beck. Ah oui, ça a changé...

Annie Guillon-Lévy. Et vous verrez la promotion de la Loire avec les œuvres contemporaines artistiques qui sont incluses dans la Loire. Alors, c'est une façon un peu tapageuse de nous montrer la Loire, mais en même temps les artistes...

Philippe Beck. Simplement, c'est précisément le moment où j'ai publié le livre, c'était en 2007. Mais est-ce que les gens vont voir la Loire plus qu'avant ?

Annie Guillon-Lévy. Oui.

Philippe Beck. Alors, je suis absolument sûr que mon livre n'y a pas du tout contribué. (Rires) Ça c'est à peu près sûr. C'était le but, hein ? d'y contribuer.

Annie Guillon-Lévy. Mais peut-être justement qu'il y a quelque chose à faire...

Philippe Beck. Surtout que De la Loire était une commande de la ville de Nantes, par l'intermédiaire de Jean-Louis Bonnin, et de Théry, du District.

Annie Guillon-Lévy. Oui, mais aujourd’hui peut-être qu’on peut refaire quelque chose à Nantes avec ton livre et ça ce serait extraordinaire, parce que justement comme il en a été parlé, je pense que là on a une ouverture très intéressante à percevoir.

Philippe Beck. Je ne suis pas... je ne me mets pas à la place de la ville de Nantes, n’est-ce-pas?, ni à la place du Maire de Nantes, mais ce serait une ambition pour un Maire de regarder ces ailes, si la ville a envie de décoller en quelque sorte. C’est-à-dire qu’avant de construire un aéroport, il faut se préoccuper des ailes. Enfin, à mon sens.

Tim Trzaskalik. D’autres questions? Je pense qu’on a encore cinq minutes.

Philippe Beck. Bon, merci Paul. Il y aurait beaucoup de choses à dire sur les relations entre Schiller et Thoreau; vous avez parlé de ce personnage que devient Thoreau dans les livres. Maintenant, l’épigraphe de *Dans de la nature*, que vous avez un peu citée, dit expressément que l’ambition de Schiller était déjà de créer une «idylle sentimentale», exactement au fond comme il rêvait d’un poème didactique. Ce n’est pas la même chose, ce n’est pas la même forme, pas le même genre, mais c’est exactement dans la même perspective: un poème didactique qui resterait toujours entièrement poème. C’est aussi une contradiction, c’est aussi un oxymore, une alliance d’ambitions, et une idylle sentimentale, ce n’est pas rien; c’est évidemment ce que j’ai eu en tête deux fois, dans *Dans de la nature* du côté de l’idylle – c’est l’élégie dans l’idylle, et dans *Élégies Hé* – c’est l’idylle dans l’élégie. Et cela en chiasme. Mais vous avez raison de rappeler que l’écriture de *Dans de la nature* a suspendu l’écriture d’*Élégies Hé*, de cette façon-là parce qu’il me semblait plus facile d’écrire en quelque sorte sous la dictée des problèmes de Thoreau que d’écrire *Élégies Hé*, parce qu’*Élégies Hé* en réalité n’avait pas de guide véritable, étant simplement guidé par l’idée d’une élégie affirmative, «*Élégies Hé*» c’est-à-dire par le «*Hé!*» dans «*Hélas*», et guidé par cette

idée d'une élogie affirmative. Et évidemment je pensais toujours à Schiller, dans la façon dont il disait : l'élogie a différentes solutions – ou bien elle se tourne vers un passé révolu, ou bien elle se tourne vers l'idée d'un passé, ou bien elle se tourne vers l'idée d'un futur idéalisé qui n'a jamais correspondu d'aucune manière à rien du monde réel. À ce moment-là (puisque le livre est le titre amplifié), m'est venue l'idée du regret du futur, c'est-à-dire de la poésie d'avertissement, non pas d'une anticipation pré-nostalgique de l'éventuelle catastrophe, mais au contraire l'idée de la pratique d'un regret actif, affirmatif dans le présent pour que la catastrophe n'ait pas lieu. C'est aussi évidemment en même temps une façon de tenter d'empêcher le lecteur de mélancoliser, de trop ou mal mélancoliser le moment présent, le moment de la lecture, le moment de la rêverie. Voilà, à très gros traits, les ambitions de ces livres que vous avez eu la générosité de lire.

Stéphane Baquey. Une question à Philippe. De la Loire a paru la même année qu'Un Journal (2008). Ma question est la suivante : est-ce que par contraste avec Un Journal, c'est un prosimètre volontaire par rapport à un prosimètre malheureux que serait Un Journal ? Quel rapport au prosimètre ?

Philippe Beck. C'était un peu une époque de prosimètres, de prosimètres consentis, on va dire. À la différence du projet Merlin Deux Fois qui est (ou doit être) un prosimètre consenti mais réglé par un dispositif précis, c'est-à-dire prose-vers-prose quarante fois, ceux-là sont des prosimètres non-réglés, où les proses, où le poème en prose sont erratiquement espacés de vers. Je ne veux pas en parler d'une façon mystique, mais l'élaboration en poèmes, c'est-à-dire en vers ne m'était pas possible pour différentes raisons, parce que... Il m'est en tout cas impossible de raisonner autrement que de la manière suivante, que j'ai déjà résumée, y compris dans Un Journal, à savoir que la poésie est liée au bonheur et la prose au malheur. Ce que j'entends par bonheur et malheur est très simple : c'est qu'il faut une capacité et une force, y compris une force physique, d'élaboration des vers, parce que cela est difficile pour plein de raisons, du

fait que le vers contrarie la prose qui est en nous, qui semble être en nous naturellement, et contrarie donc nos forces dites quotidiennes. C'est compliqué, c'est un travail compliqué, plus ou moins âpre, donc c'est ce que j'appelle le bonheur, une sorte de santé ; et le malheur, c'est au moins la suspension de cette santé, etc. Je ne voudrais pas qu'on interprète ce que je dis là de manière mystique. Il s'agit simplement de moments d'écriture où la prose se fait plus inévitablement pour moi et c'est ce que j'appelle peut-être sévèrement des prosimètres non réglés, mais il y a eu quand même au centre de De la Loire le poème céladonien en vers qui, lui, correspondait à la commande de Gérard Pesson pour la Pastorale, comme dit ; alors il a été mis là au milieu de ça ; il y a d'autres poèmes en vers, comme l'hymne du début (le « Poème liminaire » dédié à Hölderlin), donc il y a eu des échappées, des moments d'écartement des pans de prose, mais il y a aussi l'échappée hymnique a priori. C'était une époque où grosso modo je ne pouvais faire que ça, je veux dire écarter ou relativiser les pans de prose. J'allais dans la prose ; je ne dis pas que je suis « tombé » dans la prose, parce qu'après tout on a droit d'écrire en prose, mais comme mon idéal n'est pas le poème en prose, pas du tout, je suis plutôt en rupture progressive avec le poème en prose, ce qui fait que je ne me sens pas proche du Rimbaud d'après le vers (quelle qu'en soit la force), qui fait que je ne me sens pas très proche des poèmes en prose de Baudelaire, même si je les admire (ce n'est pas le problème). J'en ai fait, j'en ai écrit parce qu'il y a des moments où ce n'est pas possible autrement ; à quoi est-ce dû ? Est-ce dû à la pression du monde, pour reprendre cette expression importante ; est-ce une forme de soumission aux formes que le monde impose, c'est très possible. Simplement possible. Je suis conscient que l'écriture en vers est une forme de résistance à la pression des formes que le monde suggère, même infuse en nous. Naturellement, d'une certaine façon, ce qui nous vient sous la main, nos manières d'écrire, de penser, nous viennent du monde aussi, malgré le travail nécessaire. Donc, l'anachronisme des vers, l'intempestivité des vers n'est pas si facile à assumer ; évidemment, on peut très facilement se faire taxer d'archaïsme. Le grand risque est évidemment d'être ridicule. Écrire des vers,

cela a quelque chose de ridicule ; ça résiste tant à la pression du monde que finalement ça peut ne plus être en rapport du tout avec le monde. Le monde n'imprime pas seulement des matières ; il imprime des formes aussi. Tout ça fait qu'il y a eu des prosimètres, je n'ai pas eu le choix. Je ne suis pas un sujet qui contrôle toujours ce qui s'imprime ou ce qui tend à s'imprimer en lui ; je fais ce que je peux, avec ce qui fait pression sur moi.

Guillaume Artous-Bouvet. Oui, j'aurais une petite question. Au début de votre intervention, vous avez parlé, il me semble que vous avez mis en rapport le prosimètre précisément avec l'impossibilité du référent et, vous ne l'avez pas explicité, mais je pense que ça fait partie de la logique de votre propos, est-ce qu'il n'y a pas aussi à articuler prosimètre / impossibilité du référent et fusibilité du genre, c'est-à-dire le prosimètre comme modalité de la fusibilité d'un genre, on va dire avec l'impossibilité de dire quelque chose sur quelque chose. Voilà est-ce que vous voyez ce que je veux dire ; était-ce ce qui était sous-entendu ou pas ?

Paul Échinard-Garin. Disons, un recueil me semble pouvoir avoir une idée pratique et donc un genre me semble pouvoir gouverner tel ou tel recueil, tel ou tel livre, enfin un livre de poèmes j'entends, tandis que dans *De la Loire* la conduite ne se mène pas par rapport à quelque genre que ce soit. Voilà, et c'était pour tenter de comprendre dans le texte même où se situe la difficulté d'écrire précisément un poème en prose. Ou l'impossibilité...

Philippe Beck. Il y a un modèle quand même. Le modèle de *De la Loire*, c'est Shitao, que m'avait fait connaître Jean-Claude Montel. Donc, la peinture y est dominante avec au milieu ce poème en vers extrait d'un livret d'opéra. C'était comme une peinture sur le motif, mais que, on peut dire les choses ainsi, je n'ai pas réussi à écrire en vers de part en part ; je n'ai même pas commencé à le faire. C'est-à-dire : pour moi, la poésie qui alors devient peinture le devient en prose.

Paul Échinard-Garin. C'est ce que je pense aussi, enfin c'est ce que je comprends.

Philippe Beck. Il y a des descriptions en vers, hein. Ce sont en général des moments, à l'échelle d'un livre. Alors, dans le prochain, *Opéradiques*, j'ai fait des ekphrasis, des descriptions en vers, entièrement en vers, mais ce sont des descriptions de descriptions.

Paul Échinard-Garin. Le vers donc met lui aussi à distance, mais la distance n'est pas la même.

Philippe Beck. Non. Par exemple, il y a le bouclier d'Achille, il est redécrit, etc., c'est une mise en abyme, mais en vers, c'est-à-dire dramatisée en vers. Je ne suis pas en train de dire, quand je dis cela par exemple, que la peinture ne peut se faire qu'en prose ; si ça se trouve, dans un an, par un processus interne, je dirai : eh bien, voilà, j'ai trouvé la clef pour faire de la peinture sur le motif en vers. Je ne l'ai pas au moment où nous parlons, parce que ce n'est pas une clef logique dans le travail.

Paul Échinard-Garin. Quant au poème 54, qui est une idée vraiment fixe, il me semble qu'il y a bel et bien un référent, un ballet ou un élément qui, comme dans *Chants populaires*, nous aiderait à lire le poème.

Philippe Beck. Tu peux le relire ?

Paul Échinard-Garin. « Balle rentre dans la spirale, / retrouve chargeur, solidaire de la douille... »

Philippe Beck. C'était une image qui m'a frappé dans Carver, dans Raymond Carver...

Paul Échinard-Garin. Mais le début alors seulement, parce que la suite est très différente.

Isabelle Garron. C'était le cintre : « Et le vert d'une perspective. Cintre je l'appelle M. »

Paul Échinard-Garin. C'est le cintre, oui c'est ça. « La colline est Félicité. » Je reprends du départ : « Colline de la femme étendue / odore. / La colline est Félicité. / F. est colline sous du ciel neutre. / Propriétaire de soi / par la lumière, M. / avance en largeur et longueur. / Silhouette aux épaules. Ces vers chantent sous son feutre. / Le cintre oublie les épaules. / Et le vert d'une perspective. / Cintre je l'appelle M. »

Philippe Beck. « M. », c'est Mannequin. J'ai écrit un texte là-dessus, sur le Cintre et le Mannequin, et « F. », c'est en même temps Félicité ou Femme, si vous voulez. Peu importe que ça réfère à quelqu'un de réel ; ça référerait effectivement à quelqu'un de réel – j'ai écrit ce livre dans une cuisine, en grande partie, en 2004, en pensant à une personne lointaine qui se trouvait à Oraison, nom extraordinaire, un petit village du sud de la France qui s'appelle Oraison. Je trouve ça très suggestif et donc la Fée, la Félicité, est présente dans ce livre et il y a évidemment une abstraction de cette personne lointaine, mais qui a donné lieu à des quasi sermons élégiaques, si on peut barbariser cette affaire, mais peu importe. Là, il n'y a aucune description réelle de la personne ; simplement, j'opposais la Fée Félicité au Mannequin qui devient cintre. La femme réelle est un cintre possible, et j'ai écrit un texte en prose là-dessus.

Gérard Tessier. Est-ce qu'il n'y a pas aussi derrière, la question du rapport entre le dessin et l'impressionnisme, c'est-à-dire la silhouette du mannequin dessiné et dans *De la Loire* une espèce d'impressionnisme de l'œil et de la description ?

Philippe Beck. Impressionnisme : veux-tu dire au sens d'une logique des impressions ?

Gérard Tessier. Voilà, et les variations de la Loire et les vagues de pierre, ce sont les meules de Monet ou la cathédrale, c'est-à-dire à chaque fois des éclairages différents, parce qu'il y a une

variation tenue dans *De la Loire*. On pourrait presque dire à propos de *De la Loire* : on ne se baigne jamais dans le même poème. Mais c'est une vraie variation au sens de l'impressionnisme de Monet, non ?

Philippe Beck. Il y a de ça et, en complément, la peinture chinoise, c'est-à-dire ce qu'on appelle les pierres de rêve, c'est-à-dire les paysages qu'on croit trouver sur les coupes de pierre de marbre. En Chine, on appelle cela des pierres de rêve ; j'en avais trouvées quand j'étais à Shanghai, j'en ai rapportées et j'ai ensuite appris qu'il y avait eu toute une vogue occidentale des pierres de rêve, je crois qu'Antonio connaît bien cela, non ? Claudel en a fait collection ; elles peuvent être splendides. On peut trouver des pierres de rêve ; je crois qu'aujourd'hui on ne doit plus en trouver...

Isabelle Garron. Il y a une galerie à Paris qui vend des pierres de rêve, rue Jacob.

Philippe Beck. Les pierres de rêve, leur idée pratique pour ainsi dire, sont splendides, mais l'intéressant, c'est la réciproque entre ce que tu appelles le modèle Monet, entre le paysage qu'on trouve dans le minéral et le paysage réel qui a un effet de minéral, il y a un complément, une complétion des deux.

Gérard Tessier. Oui, mais c'était aussi par rapport au contour, à la notion du contour, du dessin. L'œil n'est pas que pinceau, il est plutôt pinceau dans *De la Loire* mais quand il est question de la silhouette et du mannequin il est plutôt dans le contour. Alors est-ce qu'il est chez Gauguin, je ne sais pas, mais il y a deux visions... le rapport entre le dessin et la couleur en peinture...

Philippe Beck. Oui, mais c'est là, disons, un énorme enjeu d'Opéradiques. Le pur contour, ce serait le dessin sans couleur, ce serait plutôt le fait du mannequin, le cintre étant un pur contour, ou le pur soutien d'une forme qui circule.

Isabelle Garron. Les mannequins de métal, ils sont gris et ils sont contour et matière vêtue.

Philippe Beck. Oui.

Isabelle Garron. Dans quel texte, je ne me rappelle pas ce texte sur le cintre et le mannequin? Le texte en prose...

Philippe Beck. Le texte en prose dont tu parles, je l'avais lu à l'UQAM à Montréal, et il est paru là-bas. C'était une espèce d'induction à partir de ces poèmes d'Élégies Hé, une espèce de théorie ou d'oraison descriptive du contour et...

Isabelle Garron. ... et de la référence...

Philippe Beck. ... et de la féminité. Peut-être de façon trop simple me frappait que les femmes mannequins défilent comme des cintres ; c'est une simplification, mais le malheur des mannequins qui défilent, portent des vêtements comme des cintres vivants, ce malheur de leur visage et de leur allure me frappait. C'est surtout le malheur, l'extraordinaire tristesse qui me frappait. Alors, j'y pensais quand j'écrivais Élégies Hé ; ensuite j'ai reconstitué un peu tout cela dans le texte en prose.

Isabelle Garron. Je serais heureuse de lire ce texte.

Philippe Beck. Il est dans un volume publié par Pierre Ouellet.

II | Discussion | Antonio Rodriguez

Tim Trzaskalik. Merci beaucoup pour ces réflexions sur une communauté des cœurs ou peut-être même la communauté des cœurs. J'ouvre le débat.

Philippe Beck. Ouvre, ouvre ! (Rires)

Guillaume Artous-Bouvet. Vous avez au début de votre intervention, je crois, évoqué la doublure utopique-atopique. Est-ce que vous pourriez développer un petit peu la deuxième chose, c'est-à-dire en quoi l'utopie conduirait à l'atopie ? Enfin, je ne sais pas s'il y avait quelque chose...

Antonio Rodriguez. Oui, en fait, c'est sur la question même du lieu, du lieu commun, de la foule et du public, c'était sur cet aspect-là, mais qui revient aussi avec le fait que « E. » devienne un impersonnage ; la question qui se pose, c'est celle de la direction sans finalité. Est-ce que cette direction sans finalité va vers une utopie poétique, chantée, ou est-ce qu'elle en reste malgré elle à une atopie dont le lieu serait uniquement son dire, et donc en laissant en suspens, c'est ce que disait Jacques Rancière, c'est que finalement rien n'aurait eu lieu que le lieu, voilà, elle dit ce qu'elle fait, elle fait ce qu'elle dit ; et il y a les deux choses, je pense, elle est à la fois utopique et atopique.

Guillaume Artous-Bouvet. C'est une opposition en fait, l'idée que l'atopique risque d'en rester à l'absence de lieu...

Antonio Rodriguez. Oui, notamment par rapport à une éthique, c'est-à-dire qu'on peut définir par exemple l'utopie par l'orientation et qui permet de définir le peuple, par exemple par son orientation, sa visée, et le poète pourrait travailler avec cette visée, à une nation je ne sais pas, mais du point de vue atopique effectivement je voyais plutôt cette dispersion, ce non-lieu qui

autorise toutes sortes de choses mais qui valide surtout le texte qui se dit lui-même et qui se fait lui-même.

Philippe Beck. Bon, laissez-moi dire un mot. (Rires) Je vais essayer de parler à la fois comme poète et puis comme témoin de ce que j'ai écrit, c'est-à-dire en regardant les livres, les textes ; il y a des choses qui sont dites, des choses qui ne sont pas dites. D'autres pourraient le dire, puisqu'il y a des données objectives... Voilà. Comme poète, je ne sais pas ce que je peux dire autrement qu'en poèmes, donc je peux toujours intervenir dans une société donnée, dans un contexte donné, en disant que j'interviens comme poète, mais enfin les poèmes représentent le poète ; donc, je n'ai pas à justifier les poèmes. Mais je regarde comme n'importe qui peut le faire, je regarde les choses. Comme tu as évoqué des concepts, il faut quand même aussi être philologique, c'est-à-dire qu'il y a des données philologiques aussi ; tu parles à côté de Tim, qui est philologue, par ailleurs. Donc, je vais être un peu sévère, puisque ton propos est tenu d'un point de vue non-poétique, c'est-à-dire d'un point de vue éthique, et suppose des jugements qu'on doit bien dire extérieurs, à mon sens ; ici, tu ne parles pas comme poète, tu te mets à l'extérieur d'une poésie. La preuve que tu te mets à l'extérieur d'une poésie, c'est que tu ne regardes aucun poème et que tu prélèves des mots, en oubliant d'autres, les mettant de côté. Par exemple, le fait que le « sans-cœur » soit dans *Inciseiv* totalement rapporté à Rimbaud, qui n'est pas du tout une référence dans ma poésie jusqu'ici, c'est quelque chose d'occulté dans ton propos stratégique. On a toujours le droit d'être stratégique, ce n'est pas le point. Donc, je ne conteste pas, je ne te conteste pas le droit d'avoir dans un colloque un point de vue extérieur à la poésie, puisque on y thématise, etc., c'est la loi du genre aussi ; ce n'est pas ce que je conteste. Il y a cependant, et justement, des données philologiques. Alors, j'en vois trois : dans la question du possible, dans la question de l'impersonnage, et dans la question de l'usage, de la prose dite ordinaire. Je relève juste cela, je thématise en fait, j'objecte ou je rappelle ici des données philologiques qui sont dans le corpus ; tu m'autoriseras à regarder le corpus comme s'il était à l'exté-

rieur de moi, parce qu'il est aussi à l'extérieur de moi. Il vit sa vie objectivement, comme un paysage peut vivre sa vie ; c'est-à-dire que, si on a une montagne sous le nez, on ne peut dire : « Il n'y a pas de montagne... » Donnée immédiate de la conscience. Alors, la question de l'immédiat, c'est une question difficile ; il ne faut pas la confondre avec la question du réel non plus, etc. Nous n'avons pas beaucoup de temps ; prenons-les dans l'ordre. Le possible, la possibilisation dont parlait Badiou ne renvoie pas exactement à ce que tu mets là-dessous, mais peu importe ; le possible, pour moi, est simplement rapporté à Aristote. Si le poème a affaire au possible, c'est simplement parce qu'il n'a pas affaire à la description de ce qui est : cela relève de l'histoire, de la chronique historique selon Aristote – décrire ce qui est simplement, c'est à l'histoire événementielle de le faire, si tu veux. Que le poème ait affaire au possible ne veut pas dire qu'il n'ait pas affaire au réel ; cela veut dire qu'il a affaire au possible dans le réel en tant qu'il est considéré, sinon il n'y aurait pas de mimésis, c'est-à-dire de relation à un réel qu'on transpose ; donc, c'est la dramatisation d'hypothèses à propos du réel qui est en jeu dans l'affaire, et pas du tout le culte du possible pour lui-même. Que ce soit quand même bien clairement dit, quelles que soient les tentations de dire ceci ou cela. C'est une première remarque, la deuxième, c'est que...

Antonio Rodriguez. Tu me permets de te répondre sur ce point ?

Philippe Beck. Peut-être ensuite, parce que les trois choses sont liées.

Antonio Rodriguez. D'accord.

Philippe Beck. L'impersonnage, j'ai dit et je répète sans cesse, et dans *L'impersonnage lui-même*, que ce n'est pas un impersonnel, que l'impersonnage est un personnage : c'est quelqu'un, qui est simplement transi, plein de peuple, plein de gens. Donc, quelqu'un qui peut être affecté par une solitude mais qui est peuplé, effectivement, sinon la solitude n'est pas la solitude ; la

solitude est peuplée par définition. Si elle est vécue douloureusement, c'est qu'elle est vécue comme séparation, c'est-à-dire comme participation inverse, et donc au fond même les prétentions à l'impersonnalité, et je n'ai aucune prétention à l'impersonnalité ni à l'écriture d'une poésie néo-impersonnelle, même les prétentions à la pure impersonnalité sont impossibles. Ce n'est pas que du personnel revienne toujours dans l'impersonnel ; c'est que l'impersonnel est nécessairement l'impersonnel de quelqu'un et qu'il est dans l'état où il est, il est dans son impassibilité encore passible. L'usage, c'est l'usage de la langue, mais la langue n'est pas – on l'a dit et je l'ai dit –, ce n'est pas un donné ; c'est déjà un donné vivant en quelqu'un et plus d'un en lui aussi, ce n'est pas un donné, du coup. C'est-à-dire que la langue est vivante... Tiphaine n'est pas là, parce qu'elle devait partir, on en a parlé... Ce que tu as dit, je l'ai dit. C'est-à-dire qu'il n'y a pas du tout de mépris pour la langue dite ordinaire, parce qu'il n'y a pas d'immédiat. C'est-à-dire que l'immédiat n'est pas immédiat, il est en réfection, auto-réfection, il vit sa vie. Alors, toutes ces trois remarques, au fond, il faut les rapporter à ce qu'on appelle « éthique », à l'enjeu éthique. Il y a deux manières, je crois, de regarder l'éthique. Soit on considère que le poème doit être constitué par une éthique, c'est-à-dire dépendant d'une éthique, et à ce moment-là toute la problématique de la distinction entre la tradition et le passé ne vaut plus, c'est-à-dire que le passé ne peut plus se penser que comme tradition ; soit le poème d'aujourd'hui reconnaît qu'il n'y a pas d'éthique disponible, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas, non pas de bricolages, mais de tentatives d'adaptation de certaines données éthiques, je ne dirai pas religieuses mais de données morales qui nous constituent dans l'histoire... Mais alors de deux choses l'une : ou bien le poème est une expérience et une épreuve, ou bien il ne l'est pas. C'est-à-dire : ou bien il prétend, non pas construire une éthique, mais se fonder sur une éthique et à ce moment-là il est anhistorique selon moi, ou bien il est le lieu d'élaboration de ce qui s'élabore en chacun, c'est-à-dire qu'il est contemporain, il participe à ce que tout le monde vit, bon gré mal gré, avec des vies différentes, dans une exposition plus ou moins grande à ce qui est et à ce moment-là

on est obligé de reconnaître que la vie du langage est dans ses possibilités, dans son usage sans cesse vivant, et ne peut pas être extérieure à ce que j'appelle une éthique future, c'est-à-dire à ce qui se tente aujourd'hui en chacun diversement, différemment. Mais du coup cette espèce de vie générale qui se déploie différemment en chacun, cette vie collective qui travaille chacun, quelles que soient les caractéristiques de chacun, elle ne peut pas ne pas transir le poème, c'est-à-dire qu'il n'y a pas le choix. Le poème peut en parler, ne pas en parler, l'éprouver, l'expérimenter ou non, thématiquement ou non, la dramatiser, avec ses réussites ou ses drames, c'est encore une autre affaire, mais à mon avis ça transite, inévitablement, quand il y a poème responsable, puisque tu parlais de responsabilité. Donc, l'éthique de la conviction et l'éthique de la responsabilité ne s'opposent pas du tout, pas plus que le possible et le réel. Je conceptualise un peu, histoire de vérifier si au fond par ta bouche ne s'exprime pas, ne parle pas simplement disons la loi traditionnelle de, je ne dirai pas de l'immédiat, parce que tu es conscient que l'immédiat, c'est du médiat vivant, mais la tradition bien plus dualiste que tu ne le dis, la tradition de la vie en tant que la vie objecte au langage, le faire objecte au dire, le réel objecte au possible, le sentiment au texte. Puisque ta conclusion était non-dualiste, et qu'au fond il s'agit quand même dans tout ça de décision poétique, je voulais quand même rappeler ces données qui sont les données de ce que j'ai tenté, puisque « nous sommes le nom d'une tentative », dit Thoreau, tous autant que nous sommes, c'est-à-dire que nous ayons le désir de conserver une éthique, conjugale ou autre, ou que nous ayons l'espoir que des élaborations en poèmes nous aident non pas à monter mais à avancer, sans savoir où va le monde comme il va, bon, il y a des décisions à prendre. D'ailleurs, l'intervention nous suggère de prendre position, ce que je fais là, probité philologique oblige. Voilà.

Antonio Rodriguez. Je te réponds sur les différents points. Tout d'abord pour te dire qu'il y a évidemment toute la partie descriptive de la dialectique du cœur, alors évidemment, heureusement, je ne cite pas tes poèmes en entier parce que...

Philippe Beck. Il ne s'agit pas de citer en entier ; il s'agit, comme a fait Jacques Rancière, aussi parfois de considérer un poème en tant qu'élaboration et non de faire des prélèvements gnomiques, ce qui était l'objection d'Adorno à Heidegger.

Antonio Rodriguez. Bien, pour ma part je pense qu'il y a de la force dans la citation, donc j'argmente, je cite, je prends des citations qui me semblent assez emblématiques d'une dynamique. Par rapport à cette dynamique-là, cette dialectique on peut l'observer de différentes manières, on peut l'observer évidemment en prenant un texte dans son intégralité ; mon objectif n'était pas stratégique, il était orienté et dans l'orientation je fais des sélections qui me semblent plus ou moins heureuses, mais là qui me semblaient assez heureuses malgré tout. Après, il y a la partie sur les objections finales et je te remercie d'entrer vraiment en discussion sur le fond du problème, puisque pour moi c'est un problème, ce sont des problèmes et non pas forcément des choses figées. Le premier point où on pourrait discuter, tu dis que j'ai opposé le possible au réel, mais ce n'est pas ce que j'ai fait ; j'ai dit le possible est le passible. Au fond, le problème c'est l'être affecté, c'est en quoi cette écriture qui est devenue «re-», qui est tout le temps médiatisée, nous permet encore un être affecté direct. Et tu as raison, l'élément fondamental de l'objection que je fais, c'est le fait qu'il y a encore du donné dans la langue, qu'il y a même des styles qui sont pré-inscrits, y compris dans ton écriture, c'est-à-dire que ton écriture au XIXe siècle ne serait pas cette écriture-là, des styles d'écriture littéraire, des orientations du donné quand même il est toujours vivant, et il y a bien aussi de l'immédiat, de l'immédiat qui est absolument nécessaire et ressourçant, d'autant plus quand on, je serai d'accord avec toi, hiérarchise vers la médiation. On peut hiérarchiser, mais il n'empêche que c'est irréductible pour moi, il y a de l'immédiat et du donné irréductibles dans la langue, comme dans le corps. Et c'est ce que disent d'autres auteurs, d'autres traditions poétiques. Donc, c'est bien non pas le réel qui est en jeu face au possible, et alors je m'en prends aussi à Aristote, c'est bien le passible. Chez Aristote c'est ça qui est évacué dans cette tradition du possible ; c'est bien pour ça

que les chœurs de la tragédie disparaissent, et que toute cette épreuve du chœur de la danse et, là, d'une autre communauté effective pour le coup, est mise de côté. Sur l'impersonnage, c'est exactement la même question qui se pose, c'est-à-dire en quoi cet impersonnage nous ramène à de l'affecté, donc c'est là où la force du témoignage, la force de certaines formes théâtrales ou du récit perdurent pour moi y compris dans L'Impersonnage, mais là je sais que ça s'accorde.

Philippe Beck. Juste une remarque sur Aristote. Tu le sais très bien, Aristote évacue le lyrique. Donc, quand je réfère à Aristote, ce n'est pas en aristotélicien. C'est juste pour rappeler qu'il y a une possibilité de conserver l'exigence d'élaboration d'hypothèses dans le poème, à l'intérieur du chant, c'est-à-dire à l'intérieur du poème lyrique, Aristote lui-même évacuant, ce qui ne veut pas dire d'ailleurs nécessairement qu'il évacue la question de la passibilité, puisque l'affaire de la catharsis est une affaire compliquée, mais il est vrai qu'il n'inscrit pas le poème lyrique dans ce qu'il appelle poésie. C'est une remarque importante.

Antonio Rodriguez. C'est une remarque importante parce qu'à mon avis, c'est là où la pratique poétique offre le passible et ton écriture, c'est ce que je disais, est une incarnation de ce pensable des possibles, mais c'est une épreuve véritablement incarnée. Et c'est pour ça qu'elle reste une poésie pensante poétique, et non pas une didactique mise simplement en poème. Donc, c'est toute sa force, justement. Et c'est là où, à mon avis, la catégorie du lyrique, du passible, quand bien même c'est un lyrique objectif, critique ou tout ce qu'on veut, est un élément important du contact et du rythme et de ces souffles dont tu parles en permanence. C'est simplement une nuance sur le possible qui ne suffit pas à mon avis si on n'y met pas le passible et c'est bien pour ça que à mon avis tu écris des poèmes et qu'on lit de la poésie. C'est parce qu'on va le chercher, ce passible. Mais si on perd l'immédiat, si on est uniquement dans la médiation, dans le «rhumain», est-ce qu'on ne perd pas justement, alors perdre contact momentanément ne pose pas de problème, mais est-ce

qu'on ne réduit pas cet immédiat, ce passible à une construction où il n'est qu'un moment? Un moment de la dialectique.

Philippe Beck. Alors pour moi, c'est Ponge qui pose problème dans cette affaire-là. Il est tout à fait frappant que tu rapproches mon travail, ma poésie de celle de Ponge qui est, qu'on peut dire un ennemi objectif, pour moi. Dans le Contre un Boileau, il y a un chapitre qui s'appelle « Contre un Ponge » ; donc, me rapprocher, enfin « me », déjà humainement je pense qu'il y aurait eu des problèmes avec Ponge, mais ça c'est encore autre chose. (Rires) Les poétiques, à part le Pour un Malherbe qui renvoie à Malherbe de manière étonnante, et j'aime bien le Pour un Malherbe, mais il me semble que les poétiques sont incompatibles. Maintenant, justement, c'est très intéressant d'essayer de montrer des liens. Au fond, ce que j'essaie de comprendre, puisqu'il y a effectivement dans la poésie moderne une filière, une lignée Ponge, pongienne ; ce n'est pas la peine de donner des noms, mais d'une certaine façon même Prigent est dans cette lignée-là. Il m'a semblé quand même que tu distinguais ma tentative de celle de Prigent.

Antonio Rodriguez. Tout à fait.

Philippe Beck. Prigent n'est pas dans l'immédiat mais il est dans l'immédiat troué. Il n'y a pas d'immédiat au fond chez Prigent, la langue est toujours là.

Antonio Rodriguez. Il y a le trou, c'est par le trou.

Philippe Beck. Tout passe, tout est dans la langue déjà, etc. L'objection de l'immédiat, l'objection du réel, est-ce que ce n'est pas Ponge qui lui-même d'une certaine façon, malgré son ambition d'écriture, est-ce que ce n'est pas Ponge qui a couru le risque de ce contre-sens? Alors avec Le Parti pris des choses, est-ce qu'il n'a pas constamment tenté de rattraper le coup? Le parti pris des choses, c'est le parti pris de l'immédiat, malgré tout. Ce serait une question. Il ne faudrait pas non plus croire que le... j'y insiste, je pense que c'est impossible, il n'y a pas de

textualisme ; il ne faudrait pas croire qu'un être humain puisse se couper de ce que tu appelles l'immédiat : il est affecté, il est passible. Alors, tu vas me dire il y a des poèmes dont on peut dire qu'ils sont passibles et d'autres qu'ils ne le sont pas. Alors ça, c'est le jugement, c'est-à-dire ce qu'on appelle le public ou le peuple, ou les gens jugent de cette passibilité. Ils jugent souvent de manière très contradictoire, c'est-à-dire pour certains telle poésie est très profondément touchante parce que touchée, pour d'autres elle est froide, etc. L'image qui me vient c'est celle de la pierre ; tu parlais de l'humidité de la pierre comme d'une humidité interne, c'est-à-dire la pierre peut être humide au dedans.

Antonio Rodriguez. Au cœur...

Philippe Beck. Ou le cœur de pierre.

Antonio Rodriguez. Je disais que la pierre était dehors, en fait, c'est ce qui produit le cœur qui va au dehors.

Philippe Beck. Mais l'humidité de la pierre, tu as dis, il me semble, qu'elle était interne.

Antonio Rodriguez. Non, l'humidité... la pierre est hantée par l'humidité du cœur, mais elle ne porte pas l'humidité, non.

Philippe Beck. Si, une pierre peut être fendue, être traversée.

Antonio Rodriguez. Dans les textes moins quand même.

Philippe Beck. Si. Enfin, sinon le cœur tout de même, c'est une pompe. C'est ce qui envoie... Il y a au moins autant de textes qui, dans ce que j'écris, évoquent cette pompe, cette circulation, cet envoi transitif aussi. Il y a même je crois plus de textes qui disent ça que de textes qui revendiquent le modèle du cœur de pierre ; c'est vrai que dans les Chants populaires il y a indéniablement cela, il y a le cœur d'Arendt qui est repris, retravaillé, c'est indéniable, mais encore une fois ce sont des

cœurs qui roulent les uns vers les autres. Ce ne sont pas des cœurs de pierre arrêtés.

Antonio Rodriguez. Non, non, ils sont mobiles, ils ne sont pas dans le marbre.

Philippe Beck. Alors, pourquoi un cœur de pierre ? Ce n'est pas pour empêcher le cœur de vivre sa vie et de simplement... ni même de contrôler les effusions ; l'enjeu là-dedans, c'est simplement le travail. Un cœur de pierre, c'est simplement un cœur qui travaille, mais qui ne travaille pas pour aller contre ce qui le traverse, ce qui l'affecte, puisqu'il est toujours inévitablement affecté. Enfin, une vie, c'est quoi ? C'est la vie d'un cœur, accompagné d'autres choses, qui ne cesse de se rapporter à lui-même et à son dehors, parce qu'il est en quête perpétuelle de solutions pour que ça tienne la route, pour que ça avance. Il me semble que l'expérience de tout le monde aujourd'hui, de chacun, c'est l'expérience de cœurs entourés qui ne peuvent pas ne pas se rapporter à ce que j'appelle « l'éthique future », c'est-à-dire que les éthiques disponibles sont là, on fait avec, on y travaille ; mais je pense que notre vie d'êtres de langage incarnés, vivants, nos vies d'êtres, d'animaux pensifs et parlants, nos vies ne peuvent pas présupposer un ensemble de solutions ; ce n'est plus possible ça. Nous avons quand même... nous sommes précédés, je suis d'accord, des solutions nous viennent tout le temps, mais nous savons en même temps aussi, comme le cœur même, que ça doit s'adapter tout le temps, que ça continue. Si les poèmes que j'écris ne sont pas la traduction constante de ce que je dis-là, alors il y a un problème.

Tim Trzaskalik. Je veux juste rappeler que chez Arendt, mais il me semble que ce n'est pas dans le poème que tu reprends, mais à un autre endroit du Journal, elle précise très bien que la pierre c'est le contre-marbre ; c'est la condition pour que le cœur ne se brise pas. C'est-à-dire que la pierre, c'est ce qui est fait par le cœur pour justement continuer à être cœur ; ça me semble très important.

Philippe Beck. Je ne dis pas que c'est ce que tu fais, Antonio, mais ceux qui revendiquent le lyrisme, l'effusion, qui sont tout le temps en train de se taper sur la poitrine, dans le genre impassibilité effusive, se posent là...

Stéphane Baquey. Je voudrais vous remercier de la manière dont vous avez posé votre parole, de parler de l'extérieur du poème en sympathie avec le poème, et du coup de poser les difficultés. Et ça m'a amené à repenser à la plainte et à la pertinence de la plainte finalement. Enfin, rétrospectivement, vous avez remis en perspective un ensemble de questions posées durant ces deux journées et demi. Lorsque vous avez parlé d'un partage affectif sans participation... Alors, la plainte, j'avais réagi à la plainte de manière, dans un premier temps, négative, parce que la plainte n'est pas dans la dynamique du poème précisément, si l'on se situe dans le poème... la poésie naïve et sentimentale ne peut, ou alors il faut nuancer, je ne sais pas, cette modalité de la plainte ne peut pas être la plainte, mais en revanche il y a, du point de vue de ce partage affectif, tout ce qu'il y a dans Poésies didactiques, tout ce qui est nommé «la pénible solitude des sentimentaux», donc c'est la question de ces personnages qui sont des quelqu'un, effectivement, qui entreprennent cette aventure de la poésie naïve et sentimentale et il y a une plainte des solitudes, peut-être entre poètes et peut-être à l'égard d'une non-écoute de ça. Donc, effectivement de l'intérieur du poème cette plainte est peut-être inadéquate, mais quand on met le poème dans ce qu'elle côtoie dans une société, la plainte est bien là.

Philippe Beck. (La cloche sonne) On va manger... L'objection d'impassibilité, je l'ai toujours risquée. Il y a un quelqu'un, et dire qu'au fond il y a impassibilité, dire : «il n'y a pas insensibilité mais il y a impassibilité», cela me paraît très compliqué à faire.

Antonio Rodriguez. Philippe, je n'ai jamais dit cela. J'ai même dit le contraire, j'ai dit que ton écriture était une incarnation du pensable et donc qu'elle nous rendait passibles. Je disais

simplement que dans le dispositif de l'ouverture, ce qui est évoqué est avant tout le «Je peux», l'ouverture des possibles, alors que dans ce que fait la poésie aussi, notamment quand elle est lyrique comme la tienne en partie, même d'un lyrisme objectif, elle nous rend plus passibles. C'est même une objection pour dire : l'argument éthique qui exclurait une réalisation de la poésie dans la communauté pourrait être déjà rabattu par celui-là. Ce n'était pas du tout une manière de faire les scissions. Par ailleurs, pour finir, l'idée n'est pas d'opposer justement un bloc contre l'autre, mais l'idée, c'est de dire : il y a de l'irréductible et peut-être de la hiérarchisation à faire, mais il y a de l'irréductible. Tu parles de l'immédiat, pour moi le donné et l'immédiat ce sont des formes de l'irréductible, et qui ne sont pas forcément des enfermements, qui impliquent des acceptations, des participations différentes ou des incarnations différentes, et c'est là où la médiation de la dialectique si elle devient totale n'en fait qu'un moment, et c'est une question qui se pose par rapport à l'irréductible.

Philippe Beck. C'est intéressant que tu dises cela, parce que quelqu'un, le nom m'échappe, qu'il me pardonne, qui a dit «le rude, le dur comme de l'irréductible» justement, qui distinguait le rude, qui a dit ça? C'est Rémi Bouthonnier, oui, il a insisté sur ça, que le dur c'est l'irréductible.

Antonio Rodriguez. Si on était à un colloque Prigent, je dirais que chez Prigent le dur est le réductible, justement...

Philippe Beck. Oui. Bon.

12 | Discussion | Tristan Hordé - Xavier Person

Stéphane Baquey. Merci pour cette physique de la lecture du poème de Philippe. Et je pense que maintenant la discussion peut s'ouvrir, sur les deux communications et peut-être sur ce qui permet que s'enchaînent les deux communications, sur la violence, sur la violence faite à la langue et sur la sympathie-antipathie du lecteur. Enfin, il me semble qu'il y a un enchaînement possible, voilà.

Jean-Luc Steinmetz. C'est pour dire quelque chose, n'est-ce pas ? plutôt que de ne rien dire. Quand vous parlez des vagues, immédiatement je pense aux vagues de Courbet, qui est un grand réaliste en même temps, qui a formé des quantités de vagues et je voudrais savoir comment, à partir de cette suggestion, certainement dans votre esprit déjà avant que je la mette à jour, je voudrais savoir comment vous pouvez relier ce type de réalisme de Courbet à l'écriture réaliste de Philippe Beck. Mais bien sûr je fais intervenir un troisième terme, dont je pense que vous l'aviez à l'esprit, mais pas forcément, je veux dire par là Courbet, connu pour son acharnement, son obstination, non pas à simplement montrer l'enterrement d'Ornans mais à faire des vagues, des vagues qui n'étaient pas si loin d'ici.

Xavier Person. Il faudrait fonder un syndicat des vagues, une confrérie en tout cas des obsédés des vagues. Je pense effectivement comme vous le dites que vague est obstination, il y a quelque chose qui insiste, qui fait retour ; et effectivement, c'est un réalisme, pour autant qu'on puisse... enfin, Courbet c'est aussi la question de la série, la vague n'est prise que dans la série, le motif est un épuisement du motif, quelque chose... je ne sais pas comment Philippe, tu...

Philippe Beck. D'abord, vous êtes là, côte à côte et je me disais en parlant de Courbet, et elle me touche, cette référence

à Courbet, mais je me demandais : comment vous penser ensemble, comment penser ensemble ces deux interventions si différentes ? Et le modèle de la vague peut nous y aider, puisque la vague, comme tu l'as magnifiquement dit, est double, au moins double, beaucoup plus que double certainement, et elle, autant qu'elle est concave, fait signe ou est en elle-même un signe impossible vers ce qu'elle contient, une espèce de contenant qui se contient, et comme Tristan faisait avec beaucoup de simplicité lui-même signe vers ce que pouvaient dire les poèmes, ce que pouvaient contenir les poèmes, ce à quoi les lecteurs ne devaient pas résister, à savoir ce que disent les poèmes, différemment, et comme toi tu faisais, je ne dirai pas l'inverse, mais tu faisais signe vers, au fond, je vais simplifier en disant vers ce qui est antipathique dans les poèmes, c'est-à-dire vers ce qui se refuse, non pas à la lecture, mais se refuse à la réduction de cette vague à ce qu'elle contiendrait – eh bien, je me disais que, c'était heureux, vos interventions, vos vagues à vous étaient heureusement communes, c'est-à-dire complémentaires, puisque d'un côté Tristan ne disait pas que le sens ou la signification était ce qui annulait la vague et toi, Xavier, tu n'as pas dit que la vague était purement insensée, et une vague qui serait purement insensée ne serait pas une vague ; si elle ne s'offrirait pas comme un contenant mobile, elle ne serait pas une vague. Et au fond il ne faudrait pas réduire chacune de vos interventions à ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire Tristan à la signification et Xavier à la forme, à la pure forme qui serait son propre balancement, puisque tu as souvent dit magnifiquement, Xavier, que, ma foi, tu te tenais dans cet intervalle entre ce qu'on n'ose plus appeler le contenu et le contenant. C'est une première remarque pour vous rendre justice à tous les deux ensemble et différemment comme on rend justice à ce qu'est une vague en réalité. Mais si j'en parle, c'est parce que pour moi la vague, le roulement, le rouleau, est beaucoup plus qu'un motif parmi d'autres, de fait ; c'est presque, je ne sais pas si tu as choisi ce motif de façon délibérée et en le sachant, mais c'est presque LE motif. Ensuite, on reviendra à la balançoire, parce qu'au fond ce n'est pas vraiment la même chose, et c'est très important que, d'une certaine façon, ce ne soit pas la même chose, mais j'y reviendrai... Le

rouleau et le gril de l'écume sont presque pour moi les images premières, je me rappelle très bien – je ne veux pas faire de la biographie rapide comme ça, ni de la biographie lente, d'ailleurs –, ce sont presque les épiphanies premières, c'est-à-dire que je me rappelle très bien comment cela s'est passé dans les années 90, comment une sorte de regard enfantin a recommencé comme regard équipé maintenant ; et les poèmes ont été contemporains de ces visions, c'est-à-dire de la vision des rouleaux. Alors, je vais revenir aux rouleaux, l'écume se déposant, le fruit de la vague en tant qu'il donne poème, en tant qu'il fait poème, c'est une expérience, tout simplement ce que j'ai vécu littéralement, très étonné qu'il y ait eu cet intervalle sidérant entre l'enfance et ce moment où le poème s'impose, enfin si on peut dire, donc une expérience de la plage. Je me suis vraiment demandé à ce moment-là ce qui avait eu lieu entre cette fameuse enfance mythique et le moment d'un homme de trente ans ; qu'est-ce qui s'est passé dans ce creux de la vague entre l'enfance réelle-irréelle et cette nouvelle enfance du poème ? Réellement, il y a dans ton texte quelque chose qui me fait écho fantastiquement à cet égard. L'autre moment, avant de parler de la balançoire, a eu lieu une fois dans un musée, où j'ai vu des rouleaux de théâtre, qui sont évoqués dans un poème, des rouleaux de théâtre peints du XVII^e siècle, puisque vous savez qu'on actionnait des rouleaux pour figurer les vagues sur scène, et l'actionnement des rouleaux, qui nous semble naïf, de ces rouleaux qu'on voit parfois dans des films de reconstitution, pour figurer les flots vivants, dans leur mouvement, quand je les ai vus, je me rappelle m'être dit : c'est l'art, c'est exactement ça l'art, c'est-à-dire non pas la reconstitution technique des vraies vagues, mais les vraies vagues sont des rouleaux comme on le dit, c'est-à-dire que la nature elle-même actionne des rouleaux. Évidemment, on ne voit pas les manettes ; et quand le théâtre reconstitue ces rouleaux qui sont des rouleaux de carton ou de bois peints, non seulement il complète la nature, puisque l'art complète la nature, mais la nature déjà dans ces rouleaux se complète et cette merveilleuse continuité de l'art et de la nature aussi, dans cette espèce de révélation, vous voyez : dehors et dedans, au bord de la mer et dans un musée, cette double

révélation a créé et confirmé en moi une émotion qui était l'émotion contemporaine de la nécessité d'écrire des poèmes. Je n'oublierai jamais cela, parce que c'est dans cette espèce de renaissance du cœur poétiquant que j'ai pris conscience un jour et à différents moments de la possibilité de ne plus avoir les sens «émoussés» dont parle Baudelaire, mais c'est aussi dans ces moments-là qu'on prend conscience des creux de la vague dont tu parles, qui sont tous les moments où l'enfance, les sens vivants de l'enfance, les sens aiguisés – quel est le terme de Baudelaire je ne m'en souviens plus, dans *Le peintre de la vie moderne*? –, ces sens à vif, à quel point ils étaient à vif, à quel point ils étaient à vif sans être équipés, à quel point dans ces préparatifs terribles que sont les creux de la vague de l'âge adulte commençant, à quel point ils peuvent préparer à nouveau ce recommencement de la sensation. Et que le poème fasse sensation ou que la sensation fasse poème, ces deux mouvements-là, eh bien c'est une chance de pouvoir en parler, de pouvoir les rémunérer, ces deux mouvements. Voilà ce que m'évoquent notamment vos deux textes, et je sais gré aussi à Tristan d'avoir rappelé les vagues historiques, qui sont aussi présentes dans le simple fait de voir la mer, pour moi, comme elles sont présentes dans Homère. Mais il y aurait tant de choses à dire sur la présence d'Ulysse en toi, sur le Sphinx, sur qui est le Sphinx dans cette affaire ; c'est une merveilleuse idée d'imaginer la poésie comme Sphinge qui saurait qu'il n'y a pas de réponses à ses questions, et donc, je me suis dit, «C'est merveilleux, alors on pourrait ne plus avoir de problème œdipien...» (Rires). C'est, je pense, ce qu'il y a de plus merveilleusement libérateur dans ton texte, c'est la possibilité qu'au fond, même au bord de la mer, on puisse se dire : «Je n'ai pas de problème œdipien», ce qui est fantastique. La balançoire, maintenant...

Xavier Person. C'est un travail pour y arriver. (Rires)

Philippe Beck. Ah ! oui, et fantastique. C'est vraiment une ambition, en réalité.

Xavier Person. Oui, oui, je pense que c'est l'ambition de toute une vie.

Philippe Beck. Ah oui, absolument. Je souscris, je souscris mille fois. Donc, la balançoire. Là, tu faisais référence à un vers...

Xavier Person. Oui.

Philippe Beck. ... je me rappelle parfaitement – et j'en parle dans l'entretien –, je me rappelle très exactement le moment d'écriture de ce vers où je m'ennuyais sur une terrasse, et j'ai donc entendu une balançoire grincer; et la balançoire, qui est pour moi l'image très exacte de l'ennui de l'enfance – je ne dis pas du mal de la balançoire, du fait de se balancer, parce que des enfants ont du plaisir à se balancer –, c'est une image en soi déjà très exactement de l'ennui de l'enfance, c'est-à-dire de ce moment de disponibilité plombé par le soleil de l'été. J'ai entendu la balançoire grincer, et les balançoires grincent très souvent; rares, très rares sont les balançoires qui ne grincent pas – je ne sais pas si dans cette salle quelqu'un peut témoigner de l'existence d'une balançoire qui ne grince pas...

Xavier Person. Les balançoires modernes...

Philippe Beck. Voilà, les balançoires modernes, mais est-ce qu'elles laissent encore à l'ennui sa terrible disponibilité? Eh bien, je me suis dit – on parlait de violence – quand j'ai entendu ce grincement: «c'était très exactement le cri de la mouette»; la balançoire faisait exactement le bruit, le cri de la mouette. Donc, ce n'est pas une métaphore, une comparaison comme ça... comment dirais-je? oui, surréaliste; c'est une métaphore littérale, une comparaison littérale.

Xavier Person. C'est parce que la métaphore est dans la nature.

Philippe Beck. Elle est dans la nature.

Annie Guillon-Lévy. Elle est aussi dans le poème de Verlaine, la mouette, et puis, vous vous souvenez, «je ne sais comment mon esprit amer», ces balancements, et puis la mouette, c'est l'ennui... ce poème...

Philippe Beck. Évidemment, la mouette plane au-dessus des vagues par définition, et de là fond, puisqu'une mouette est un animal violent. Méfiez-vous des mouettes... (Rires) L'autre nuit, dans une insomnie, je me suis rappelé le titre d'un film que je n'ai jamais vu : Vos gueules, les mouettes !, et toute mon enfance je me suis dit pourquoi « Vos gueules, les mouettes ! » ? Pourquoi dire aux mouettes de se taire ? Je n'avais aucune expérience des mouettes, en réalité. Parce que les mouettes sont de fait des animaux agressifs, et le fait est que la balançoire est dotée par elle-même, comme tu dis dans la nature (et c'est en même temps un objet technique, la balançoire), est dotée par elle-même dans son mouvement régulier naturel, analogue aux vagues, d'une certaine violence. Il faut imaginer un moment d'ennui estival où j'étais un vacancier paradoxal, et d'un seul coup je me suis dit : « Mais oui, donc voilà le grincement – ça rouille, une balançoire, les gens ne s'en occupent pas, ça rouille seule au bord de la mer – la balançoire, qui est beaucoup plus que l'exemple, le modèle de la disponibilité ennuyée, grince, ne fonctionne pas : c'est exactement comme nos moments d'ennui – ils sont grinçants. » On dit toujours : « Les enfants doivent apprendre à savoir s'ennuyer, il le faut – c'est bon, l'ennui, c'est très bon, l'ennui » ; il y a l'inverse dans l'ennui, il y a quelque chose de terrible dans l'ennui. Donc, le fait qu'au ras de la terre une balançoire grince, pousse un cri de mouette, ma foi, ça nous donne à penser ; enfin, je me rappelle très bien ce moment, auquel tu as fait allusion. Je voulais juste en reconstituer encore un peu la terreur paradoxale.

Stéphane Baquey. Tristan Hordé, et puis Jérémie Majorel.

Tristan Hordé. Oui, moi j'ai beaucoup apprécié tout ce que vous avez dit autour du don et du refus, parce que c'est parce

que j'ai rencontré presque systématiquement un refus que j'ai essayé de travailler sur le don, tout en sachant que c'est tout à fait inépuisable. Le problème n'est peut-être pas de savoir que Jogichès, c'était ceci ou cela. Ce n'est pas l'essentiel, mais je suis passé par là pour les lecteurs, justement pour qu'ils fassent le rapport avec la poésie qu'ils avaient l'habitude de lire, dont ils pensaient qu'elle était plus ou moins transparente. Mais c'est un peu...

Philippe Beck. Alors ça, c'est très étonnant et intéressant. Parce que les noms propres qui apparaissent dans un roman ou dans d'autres poèmes n'ont jamais fait problème.

Tristan Hordé. Mais bien sûr.

Philippe Beck. Pourquoi est-ce que des noms propres d'un seul coup deviennent un problème ? C'est intéressant. Je ne sais pas ce que Xavier en dirait, mais... Pourquoi est-ce que dans certains poèmes, en l'occurrence ceux dont vous parlez, les noms propres d'un seul coup seraient des indices d'obscurité, seraient en eux-mêmes antipathiques ? Il n'y a pas qu'eux, les noms communs aussi peuvent être...

Tristan Hordé. Oui, mais je précise que par exemple personne n'a jamais posé de questions sur Job, alors qu'il y a deux poèmes qui y sont consacrés, et j'ai posé la question : « Pourquoi vous ne dites rien ? », parce que ce sont des lecteurs de la Bible, mais...

Philippe Beck. Eh bien oui. On pourrait très bien imaginer un lecteur disant : « C'est qui, ce Job ? » (Rires)

Tristan Hordé. Oui, bien sûr.

Philippe Beck. Qu'on connaisse l'histoire de Rosa Luxemburg ou pas, peu importe. Quand vous lisez le journal ou que vous lisez quelque chose et qu'un nom propre vous est inconnu, très souvent, ordinairement, à moins d'une paresse

transcendante, vous allez chercher à savoir qui est, ma foi, ce personnage. Alors, admettons que ce soit un personnage de fiction, le fait que le nom ne renvoie pas à un réel, ce n'est pas un problème non plus ; ce n'est pas nécessairement antipathique, n'est-ce pas ? Donc, quand Xavier a évoqué cette possibilité d'une poétique de l'antipathie, je me suis dit : « Qu'est-ce qu'il va dire ? » (Rires) Alors, évidemment, j'ai pensé au poème « Antipathie » des Poésies didactiques, et à son affaire, qui était l'affaire du sens de la souffrance. Je ne sais si vous avez en tête le poème, parce que, étant donné le refus dont parle Tristan, et non seulement, il y a une baisse du refus aussi, mais enfin il y a cette espèce de balancier entre refus et non-refus, entre sympathie et antipathie, l'antipathie est néanmoins constatable. Xavier cache son sourire sous sa main, mais... (Rires) Disons qu'elle est attestée, constatable, et il y a deux solutions : ou bien on considère que l'antipathie n'est pas un problème intéressant, et il y a des antipathies dans la vie, c'est ainsi, il y a des sympathies, il y a des antipathies contingentes, ou bien alors ça devient quelque chose de très passionnant : qu'est-ce qui se passe ? Et dans le poème en question, je n'ai peut-être pas envie de le périphraser, de le paraphraser, mais enfin il y a une proposition, c'est-à-dire que ce poème fait une proposition au lecteur, une hypothèse sur ce que peut être l'antipathie. Pourquoi est-ce qu'un lecteur se dirait : « ma disposition fondamentale, c'est la résistance à ce que je lis » ? Si je lis évidemment, pourquoi ma disposition est-elle la résistance à l'idée même de lire ? Et la proposition qui est évoquée, dramatisée dans ce poème, c'est qu'au fond serait antipathique, pourrait être antipathique la proposition de quelqu'un qui, comme tout le monde souffre (bien entendu, tout le monde souffre), quelqu'un qui, parvenant à donner un sens à sa souffrance, semble impliquer qu'au moment même où il donne sens à sa souffrance il signifie au lecteur : « tu n'as pas encore donné de sens à ta propre souffrance », et le lecteur ne supporte pas cette idée qu'il n'ait pas encore donné sens à sa propre souffrance, à supposer que le poète en question ait, lui, véritablement donné sens à la sienne. Donc, un poème qui donnerait le sentiment qu'il donne sens à la souffrance de celui qui y a été contraint, serait antipathique en ce sens qu'il

supposerait que le lecteur qui souffre tout autant, et en partage, parce que c'est un contemporain, serait mis devant la nécessité de donner sens à sa propre souffrance partagée sans que le poème le fasse à sa place.

Tristan Hordé. Oui.

Philippe Beck. Et en ce sens, un poème pourrait être antipathique. Vous voyez à quel point je faisais une hypothèse générale sur les raisons de l'antipathie, alors que peut-être ce n'est pas du tout cette proposition qu'il faut faire ; mais je n'en vois pas d'autre, c'est-à-dire que les contemporains sont tout le temps en train de se faire des propositions les uns aux autres sur leur état, sur leur situation ; ils ne font que ça. Véritablement, comme des vagues, ils tombent les uns sur les autres tout le temps. Ils s'enchaînent, ils se résistent les uns aux autres, se fondent les uns dans les autres. Que sont les vagues, en effet ? Une vague n'existe pas, une vague est toujours en train d'en devenir une autre, de disparaître pour... Nous sommes pareils, même si nous sommes individués, nos pensées, nos sentiments ne cessent de rouler les uns vers les autres en permanence, que nous soyons en présence ou non, les uns aux autres. La vague qui est à l'autre bout de l'océan est aussi en train de rouler vers la vague qui est à l'autre bout, à l'extrême opposé ; cela fait penser à l'effet papillon – c'est aussi un motif qui me travaille beaucoup. Donc, dans cette hypothèse, au fond ma question est la suivante, et j'aimerais vous entendre là-dessus : est-ce qu'il y a une autre possibilité d'entendre l'antipathie, que celle que je dis ? Au-delà, je veux dire, des crispations individuelles et des décisions de refus qui peuvent être accidentées, accidentelles, je me demande s'il y a une possibilité, s'agissant de la poésie, de la vie en tant qu'elle induit la poésie, est-ce qu'il y a simplement une autre possibilité presque logique de penser l'antipathie. Est-ce qu'il y en a une autre, c'était ma question surtout en t'entendant, parce qu'au fond ta pensée de la vague, c'est une pensée de la vague antipathique, c'est ça quand même, sympathique-antipathique...

Xavier Person. Oui, enfin comment dire?... Pour moi, le poème, et tes poèmes, me donnent une possibilité positive de penser l'antipathie, c'est-à-dire d'y trouver une valeur acceptable pour ma vie. Je pense qu'on est en général beaucoup trop sympathique dans la vie, il y a quelque chose dans l'antipathie à trouver qui serait comme quelque chose du côté de la souveraineté, de l'affirmation comme d'une question qui pourrait rester sans réponse, c'est-à-dire que le problème d'Œdipe effectivement est qu'il va donner la réponse à la question alors que, comme le pointe Lévi-Strauss pour Perceval, lui qu'il désigne comme un anti-Œdipe, lui ne va pas poser la question et, du coup, n'aura pas de réponse non plus. Donc, on est pris dans cet entre-deux-là, Perceval ou Œdipe, en permanence. Et, effectivement, je me dis qu'il faut arriver à avoir une sympathie pour les questions qui nous sont antipathiques, si je peux dire, en tout cas...

Philippe Beck. Les questions qui ne sont pas des réponses en elles-mêmes – enfin tu l'as suggéré, presque...

Xavier Person. Oui, mais il faut à la fois ne pas se contenter de ne pas avoir de réponse et se satisfaire de la non-réponse, comme quand Lacan dit : «le sens indique toujours la direction dans laquelle il échoue», la vague pour moi c'est ça, c'est-à-dire qu'il faut continuer à regarder les vagues et continuer à y chercher quelque chose, comme quand on était enfant sur la plage et on avait raison de passer des heures à regarder les vagues et je pense qu'on ne regarde plus assez les vagues maintenant, si effectivement il y a un recharme possible de la poésie, c'est de pouvoir avec des outils un peu constitués de regarder les vagues à nouveau, de re-regarder les vagues, c'est en cela peut-être que ta poésie m'apprend quelque chose de cet ordre-là.

Philippe Beck. Mon ambition, je l'ai formulée, en parlant de «recharmer le sans-charme», c'est-à-dire que le sans-charme reste le sans-charme aussi ; il ne s'agit pas simplement de recharmer, sinon je n'aurais pas écrit «recharmer le sans-charme» – et, par définition, si on recharme, c'est qu'on re-

charme. Le sans-charme doit rester le sans-charme dans le «re-».

Xavier Person. Mais pour moi ça renvoie, on n'a pas parlé de Rousseau, à la question d'une solitude heureuse...

Philippe Beck. Rousseau ?

Xavier Person. Oui.

Philippe Beck. Oui, oui. L'eau, le battement de l'eau...

Xavier Person. Et donc par rapport à cette question de l'antipathie, il faut être moins entre l'antipathie et la solitude où le lien se construit par le travail dans l'écriture. Pour moi, il y a quelque chose d'une espèce aussi de réconciliation avec ce qu'on a d'antipathie et de solitude et donc de l'affirmer comme tel, de ne pas chercher toujours à être dans des moments de sympathie qui sont perte, confusion, et effectivement quand on dit fusion on pense à Œdipe, quelque chose comme ça, et il faut pouvoir continuer son chemin.

Tristan Hordé. Une remarque. Le problème, c'est que beaucoup de lecteurs, enfin ceux que je connais en tout cas, qui sont des lecteurs de poésie, ils veulent du sens et quand ils lisent...

Xavier Person. Ils ont raison de vouloir du sens.

Tristan Hordé. ... ils ne veulent pas justement qu'il y ait aussi un sans-charme, ils ne veulent pas ça. Et c'est très difficile. Moi, quand je prends un texte de Philippe, ou de quelqu'un d'autre, et que j'essaie de montrer un rapport, etc., je fais quelque chose que je n'aime pas faire. Parce que cela ne devrait pas être fait.

Philippe Beck. Tristan, vous évoquez une expérience ; j'ai entendu l'inverse, moi, c'est-à-dire : « Ce n'est que du mélodique, ce n'est que du charme », vous voyez. Il faudrait regarder...

Tristan Hordé. Bien sûr, il y a ça aussi.

Philippe Beck. ... «ça n'a pas de sens parce que ce n'est que du charme».

Tristan Hordé. Oui, bien sûr, aussi.

Philippe Beck. Il y a ce discours aussi. Vous mettez l'absence de charme... enfin, c'est étrange ce que vous venez de dire, c'est comme si l'absence de charme, c'était l'absence du sens.

Tristan Hordé. Pour beaucoup de lecteurs, oui. C'est comme ça.

Philippe Beck. Ah oui?

Tristan Hordé. Alors, c'est pourquoi je l'ai indiqué très rapidement, souvent je passe aussi par le vers, pour montrer justement qu'il y a autre chose que du sens, que le sens n'est pas toujours le problème à voir d'abord, mais c'est difficile, difficile parce qu'il y a une éducation scolaire et mes lecteurs sont souvent des gens qui ont enseigné dans le secondaire, donc ils veulent du commentaire...

Philippe Beck. C'est intéressant. Xavier évoquait Rousseau. Quand Rousseau lit *La Fontaine*, quand Rousseau critique *La Fontaine*, il dit : «Mais regardez ! Vous vous faites avoir, vous vous faites avoir par *La Fontaine*. Les enfants se font abuser, parce que voilà ce que dit *La Fontaine* !» Il dit que *La Fontaine* fait des machines à séduire les oreilles : «c'est un séducteur immoral, c'est un gars qui défend le loup, et les enfants aiment ça, vous vous rendez compte ?» Cette fable fait aimer le loup, comme si le poème était responsable du fait que les enfants aiment le loup. C'est extraordinaire, l'hypothèse de Rousseau est extraordinaire. C'est la poésie qui fait aimer le loup. Comme si les enfants ne pouvaient pas aimer le loup sans la poésie. Donc, Rousseau dit : «Voilà, *La Fontaine*, c'est une machine charmante, les fables sont des machines charmantes,

vous vous faites bercer, vous vous laissez emporter par les enjambements, vous êtes comme sur un petit voilier au bord de la mer, vous vous faites bercer et en réalité vous êtes entraînés au large, là c'est une autre image, mais vous vous faites avoir, vous vous faites manger par le loup.» Donc, il indique le sens. Rousseau dit voilà le vrai sens ; c'est Rousseau qui dit ça, c'est extraordinaire, lui qui réclamait pour la musique, je ne dirais pas la musique pure, mais véritablement une musique qui ne dépendrait plus d'un discours extérieur, et qui serait un discours du cœur. Pour le poème, au fond, c'est un platonicien. Quand il accuse La Fontaine, il accuse le poème comme Platon accuse le poème, comme si le poème n'avait pas droit à la musique. Mais cela nous entraînerait ailleurs, dont nous parlerons peut-être...

Stéphane Baquey. Oui, il y avait une question de Jérémie Majorel ?

Jérémie Majorel. Oui, deux échos en rapport avec vos deux interventions. La manière dont vous avez déplié l'historicité densifiée dans chaque nom propre des Poésies premières m'a fait penser à la pratique chez Paul Celan du schibboleth, ça m'a semblé assez proche : si vous pouviez me dire ce que vous en pensez ou pas, Tristan ? Et puis, pour la deuxième intervention, là c'est plus un contrepoint plutôt qu'un rapprochement ; j'ai immédiatement évidemment pensé au pli deleuzien et au pli chez Henri Michaux, à la figure du surfeur qui est revenue dans les années 70-80 autour de ces deux figures, et donc la vague comme pli et non pas comme creux. D'un côté, la vague comme pli chez Deleuze-Michaux et la vague comme creux, chez Philippe. Là aussi, je ne sais pas ce que vous en pensez ; j'y pensais pendant que je vous écoutais.

Xavier Person. J'ai juste envie de dire que cet été je regardais beaucoup les kite-surfers, en fait ; on n'est plus à l'époque du surf de Deleuze, on est à l'époque du kite-surf, c'est-à-dire qu'ils ont des cerfs-volants et on les voit faire des pirouettes dans l'air et donc on est dans une espèce de surf qui serait du côté de l'aphrologie, de l'écume, du rapport avec l'air et la matière,

quelque chose qui sans doute est emblématique de cette époque d'aujourd'hui. Effectivement, j'avais fait beaucoup de planche à voile quand j'étais môme ; j'ai voulu m'y remettre et c'est autre chose aujourd'hui, ça n'a rien à voir, le kitesurf, c'est une technicité, un rapport à la légèreté, en même temps on surfe et on est dans l'air, c'est très étrange. Je pense qu'il faudrait qu'un nouveau Deleuze pense le kite-surf aujourd'hui.

Jérémie Majorel. Le kite-surf est beaucoup moins démocratique, entre guillemets ; ça coûte 5000 euros à peu près et l'apprentissage est très long, il faut aller en Bretagne pour en faire ; il faut aller partout... On est dans une époque qui aime s'envoyer en l'air.

Philippe Beck. Peux-tu déplier un peu le schibboleth, s'il te plaît ?

Jérémie Majorel. Je pensais au livre de Derrida sur Celan...

Philippe Beck. Oui.

Jérémie Majorel. Je suis désolé, les noms propres, les trois-quarts me font obstacles et en fait en écoutant Tristan Hordé qui a si bien déplié leur historicité, je pense à ces faits divers aux États-Unis, un crash aérien, etc. , j'ai trouvé que chacun était le tombeau d'un événement. C'est assez beau ; ça me fait penser à la violence de l'histoire. Chaque nom propre est le tombeau d'une violence de l'histoire dans les Poésies premières.

Tristan Hordé. Oui, mais le hasard ou, comme dirait Yves, il n'y a pas de hasard : je n'ai pas eu à chercher ni pour Jogichès, ni pour David Olère, parce que je suis passionné, depuis toujours, par l'histoire des camps bien sûr, mais aussi par l'histoire du mouvement ouvrier. Donc, «Jogichès», ça m'a parlé immédiatement, je voyais Rosa avec son chapeau parce qu'elle voulait être élégante etc., etc. Si, pour moi, c'était des évidences, et justement c'est toujours un problème, qui est le problème du don et du refus. Quand j'ai lu Poésies premières, enfin quand

j'ai lu *Chambre à roman fusible*, je ne me suis pas posé de questions, notamment sur *Jogichès*. Donc, il y avait un don là, c'était immédiat et j'ai été très surpris quand des lecteurs m'ont dit : « Mais qui c'est, ce type ? » Même David Olère...

Philippe Beck. Avant le refus de lire ces poèmes-là, il y a le refus de lire l'histoire du mouvement ouvrier, l'histoire des camps.

Tristan Hordé. Oui. Bien sûr. Entièrement d'accord.

Jérémie Majorel. C'est ça... donc, en fait la poésie de Philippe révèle un changement d'époque...

Tristan Hordé. Oui, je pense.

Jérémie Majorel. ... où l'historicité tombe dans les oubliettes. C'est ça.

Tristan Hordé. S'il y en a qui enseignent dans l'enseignement secondaire, ils le savent, ça. Je n'y suis pas.

Jérémie Majorel. Ah oui. J'ai fait deux ans dans le secondaire. Vous pouvez demander aux élèves de seconde : « Qu'est-ce que la seconde guerre mondiale ? »... Vous aurez des réponses...

Tristan Hordé. À l'université aussi... L'histoire n'existe plus.

Philippe Beck. Alors, la question c'est : est-ce que c'est une histoire de langue ? C'est-à-dire : est-ce que certains écrivent en français comme ils écriraient en grec ancien ? Est-ce qu'on a le droit de dire ça ? Je ne crois pas.

Tristan Hordé. Non. Pas du tout.

Philippe Beck. Je ne crois pas. Les noms communs sont toujours les mêmes, je veux dire : les noms disponibles, et c'est injuste de dire que référer, même pas référer, convoquer des réalités historiques dans une langue qui est tout de même notre

langue partagée, c'est au fond créer une autre langue. Eh bien non.

Tristan Hordé. Pas du tout, non.

Stéphane Baquey. Paul Échinard-Garin ?

Paul Échinard-Garin. Je voulais juste souligner, je pense que c'est Didi-Huberman qui pense ça quelque part, combien l'histoire aujourd'hui se donne sous des formes qui sont tout à fait différentes de celles d'hier, l'écriture de l'histoire, l'inscription de l'histoire dans les textes. Et ici, personnellement, je m'inscris en faux et je préciserai que, au contraire, c'est le poème de Philippe Beck qui peut faire revenir cette histoire dont vous parlez et d'une manière encore plus juste, bien sûr.

Philippe Beck. Mais ça ne remplace pas le texte de l'historien.

Tristan Hordé. Bien sûr.

Stéphane Baquey. Yves di Manno ?

Yves di Manno. Oui, sur la question de l'élucidation de ces noms propres en particulier, est-ce que, puisqu'il est question d'obstacles, d'obstacles qu'ils font visiblement à certaines lectures, personnellement j'aurais tendance à poser le problème un peu autrement, si on pense : est-ce que cette multiplication de noms propres, qui n'apparaît pas que dans la poésie de Philippe, on peut les retrouver par exemple dans les Cantos de Pound, dans la poésie de Zanzotto, pour prendre quelques exemples de poésie « difficile », est-ce que ces noms sont véritablement des obstacles ? Personnellement, je n'ai jamais été gêné par ça, c'est-à-dire qu'évidemment, que ce soit dans les Cantos, que ce soit chez Zanzotto ou chez Philippe, il y a des noms qui ne réfèrent à rien à la lecture comme ça, en tout cas à la première lecture, mais personnellement ça n'a jamais fait obstacle au passage du texte dans son ensemble si je puis dire. Qu'il y ait des zones d'ombre à certains endroits, après tout, comme

il vient d'être dit, si on a envie d'en savoir plus et de résoudre ces énigmes, on va chercher, mais dans un premier temps de la lecture...

Philippe Beck. Oui, tu as raison, parce que ça veut dire qu'un nom propre n'est pas seul. Il est dans une phrase qui a son battement, et c'est très important, ça.

Tristan Hordé. Oui, bien sûr.

Yves di Manno. Quand on apprend à lire, il y a des mots qu'on ne comprend pas, quand on lit des livres au début, il reste des zones d'ombre dans un texte parce qu'il y a du vocabulaire qu'on ignore, etc. ; ça n'a jamais fait obstacle.

Xavier Person. Le premier nom propre qu'on reçoit, c'est quand même le sien qui est quand même très obscur.

Yves di Manno. Et je dirai même en plus, en poussant la chose sous un angle un peu plus paradoxal, qu'il peut y avoir une beauté de l'incompris ou de ce qui continue à résister dans un texte, qu'il y a une beauté autonome d'une certaine façon, enfin esthétique si on veut, qui n'empêche évidemment pas un éclaircissement par la suite, mais enfin...

Philippe Beck. Mais alors, du coup, l'antipathie, c'est l'antipathie pour le battement, pour le phrasé lui-même ; ce n'est pas une antipathie pour l'obscurité en tant que telle. Parce que le nom propre n'est pas seul, le Jogichès, je pense à ce nom propre, Jogichès c'est en soi, c'est trisyllabique, c'est en soi du battement, « la Dame au chapeau cloche », c'est en soi du battement. L'antipathie est pour ce battement-là, pour le roulement, pour la vague dans le nom propre, autour du nom propre ; ce n'est jamais pour l'obscurité d'un nom propre en lui-même.

Yves di Manno. Je ne crois pas non plus que ça vienne de là, personnellement. C'est plus une question, tu y as fait un peu allusion, il y a plus un problème de langue à l'intérieur de la

langue, c'est-à-dire il y a une langue privée comme dans toutes les écritures de poésie en particulier, il y a une langue privée à l'intérieur de la langue commune, et celle-là résiste particulièrement, pose particulièrement problème visiblement aux lecteurs contemporains.

Xavier Person. Tu as raison, Yves.

Philippe Beck. La question, on la posera, tu me permets d'anticiper : y a-t-il une langue privée ?

Yves di Manno. Oui, alors c'est une question plus générale. Oui, je pense que oui.

Annie Guillon-Lévy. Justement, c'est un excellent exemple parce que, pour moi, on m'aurait dit « Rosa Luxemburg », bon, j'y étais tout de suite. Donc, là, ce n'était pas du tout ça... mais « la Dame au chapeau cloche », quand j'entends ça, eh bien j'entends la langue privée.

Tristan Hordé. C'est très beau, c'est très beau.

Annie Guillon-Lévy. C'est magnifique. Et justement j'entends « cloche », qui est un des signifiants de Philippe, que l'on retrouve...

Tristan Hordé. Il est dans le poème d'avant et dans le poème d'après...

Annie Guillon-Lévy. ... donc, je suis tout de suite dans la langue de Philippe. Et non plus dans la clarté, et je cherche : « qu'est-ce qu'il veut bien dire ? » Mais pourquoi, et justement c'était l'énigme, et je me dis pourquoi cette Dame au chapeau cloche...

Philippe Beck. C'est peut-être un signifiant du poème, mais c'est aussi un signifiant de Rosa Luxemburg elle-même, qui a choisi un chapeau cloche.

Annie Guillon-Lévy. Absolument... bien sûr, mais en même temps ça renvoie à la cloche de Merlin...

Philippe Beck. ... Bien sûr, mais c'est une dame, en l'occurrence une révolutionnaire. C'est une dame qui a choisi le chapeau cloche, une dame, qu'on la connaisse ou non, qui choisit un chapeau cloche, c'est une dame qui fait un choix, dont parle le poème. Qu'on sache que c'est Rosa Luxemburg ou qu'on ne le sache pas, on a affaire à une dame qui choisit un chapeau cloche. Et c'est tout.

Tristan Hordé. Oui, j'en suis bien d'accord, mais le problème c'est que beaucoup de lecteurs...

Philippe Beck. ... ne veulent pas avoir affaire à ça. Ils refusent.

Tristan Hordé. Ne veulent pas avoir affaire à ça. Et pour les noms, ils se sentent mal à l'aise de ne pas les connaître...

Philippe Beck. Il n'y a pas de nom propre, là.

Tristan Hordé. Non, non, bien sûr. Mais pour les noms, pour compléter ce que tu dis, Yves, je suis d'accord avec toi, mais il y a beaucoup de lecteurs qui sont très, très mal à l'aise, qui refusent de ne pas connaître les noms.

Yves di Manno. Oui, on peut comprendre que ce soit un obstacle. Je dis simplement qu'on peut aborder ça autrement ; après, c'est tout à fait subjectif. Heureusement que les lectures, les approches en tout cas de lecture ne se ressemblent pas, et puis il y a aussi une affaire de culture poétique qu'on a ou qu'on n'a pas. C'est évident que quelqu'un... à mon avis l'œuvre de Philippe, sa poésie, est d'un accès un peu plus compliqué que d'autres : il faut un minimum de références au moins de poésie du XXème siècle pour pouvoir ne pas être dérouté, je dirai, par sa façon d'aborder la chose mais, après, au-delà de ça, il ne

me semble pas... En tout cas l'histoire de l'obstacle que font les noms propres, non je ne pense pas, ça peut participer, c'est un élément peut-être, mais ce n'est pas cette chose-là particulièrement, me semble-t-il, qui peut faire obstacle.

Tristan Hordé. Oui, ça ne devrait pas.

Yves di Manno. Moi, je reviens toujours à l'histoire des Cantos, parce que la première fois que j'ai lu les Cantos pisans quand j'avais dix-huit ans, les trois-quarts des références qui étaient dedans je ne voyais même pas de quoi il s'agissait...

Tristan Hordé. Aucune importance.

Yves di Manno. ... mais ça n'a absolument pas empêché l'entrée directe et immédiate dans le texte. Là encore...

Philippe Beck. Je pensais à un cas inverse. Ce sont les variations de Xavier sur la personne, sur l'impersonne, qui m'y font penser. Les Chants populaires, il n'y a pas de mystère. Dans les Chants populaires, il n'y a quasiment pas de noms propres, il y en a, il y a Alice qui surgit, mais... Je pense à cet exemple, assez particulier, tu vas me dire, mais justement il n'y a pas, il y a très peu d'effets de noms propres, sinon des noms imagés des contes. Il y a très peu de noms propres exogènes ou «extérieurs». Et pourtant on doit aussi se poser la question de l'antipathie que peut éventuellement susciter un tel livre.

Yves di Manno. Tu sais bien en même temps que, quand même, beaucoup de gens ont eu plus de facilité d'accès à ce livre-là, justement.

Philippe Beck. Il est trop sympathique, alors! (Rires)

Yves di Manno. Peut-être pas uniquement pour cette raison, d'ailleurs! (Rires)

Gérard Tessier. Je voulais juste préciser qu'il y avait une vague qui pouvait faire le lien entre vos deux interventions, c'était la vague de «Réden», dans Déductions, la vague meurtrière et violente, la vague verticale, le mur...

Xavier Person. Oui.

Stéphane Baquey. Oui, le tsunami...

Annie Guillon-Lévy. Justement, je voulais intervenir là-dessus, pour dire que la vague du surfeur de Xavier Person, c'est aussi cette vague qui fait un rouleau et où le surfeur glisse à l'intérieur, dans l'air même compris dans la vague, et aussi que les vagues dont vous parlez sont plus des vagues un peu... celles du retour un peu asexué si j'ose dire, celles de l'ennui, etc., ou du balancement, alors que la vague des rêves en général est le tsunami, est la vague qui submerge tout et qui provoque le réveil.

Philippe Beck. Xavier a quand même évoqué le creux comme ce au cœur de quoi doit se tenir celui qui ne veut pas se noyer. C'est effectivement un conseil technique donné à celui qui se retrouve en mer et ne veut pas se noyer. Il ne faut surtout pas essayer de remonter la vague, mais se tenir dans ce creux.

Annie Guillon-Lévy. Ce creux, il existe rarement.

Philippe Beck. Non, il existe toujours.

Annie Guillon-Lévy. Ah non, c'est juste qu'il faut suivre le flux...

Xavier Person. Il ne faut pas nager, chercher à nager.

Annie Guillon-Lévy. Quand le creux se fait au cœur d'une vague, le surfeur...

Philippe Beck. C'est plus qu'un creux, c'est un tuyau, là.

Annie Guillon-Lévy. Oui, un tuyau, et c'est rare.

Philippe Beck. Oui, ça c'est rare.

Annie Guillon-Lévy. Oui, ça c'est rare, et c'est beau.

Xavier Person. Et ça ne dure qu'un temps.

Philippe Beck. Xavier, tu connais Le Creux de la vague de Stevenson? Magnifique.

13 | Discussion | Marcelo Jacques de Moraes

Stéphane Baquey. Merci, Marcelo, pour ces développements et déplacements à partir peut-être des rêveries d'un poète français qui nous conduisent à autre chose que la rivalité du poème et de la musique mais à une attention du poème à la musique, à un autre rapport... Des questions ?

Xavier Person. Il est question du silence inquiet... Et, je ne sais pas, je pense à cette question du silence un peu narcotique dans la post-poésie en général, il y a une surévaluation du silence, et en même temps dans cette approche du silence post-musical, qui vient de l'écoute musicale, il y a quelque chose qui fait que le silence devient autre. En tout cas, je parle d'une réticence à la notion de silence, je déteste que la finitude de la poésie me rende silencieux, je déteste de ne pas savoir quoi dire après avoir lu un poème. Vous allez pouvoir faire une typologie des silences, en fait.

Marcelo Jacques de Moraes. Oui, je crois que la poésie pour moi commence toujours dans le silence inquiet, c'est-à-dire ce qu'on reçoit comme de la poésie, c'est toujours dans la perspective d'un silence inquiet. Enfin, ce qu'on reçoit comme une parole nous pousse exactement à une compréhension ou une vision, une perspective justement de l'entente ; Nancy oppose toujours l'entente et l'écoute, n'est-ce pas, l'écoute comme cette expérience disons de ce qui résonne de silencieux dans la parole, de bruyant, d'inquiétude dans l'expérience de l'écoute par rapport à la question de l'entente ; l'entente m'impose une vision, disons, et donc je crois que l'expérience de la poésie elle commence toujours en quelque sorte par ces renvois, pour citer Valéry par cette hésitation entre le son et le sens, qui ne permet déjà pas au sens de se stabiliser, parce que le son lui résiste en quelque sorte ; et c'est intéressant parce que finalement en tant que quelqu'un qui travaille toujours déjà sur une langue étran-

gère, j'ai toujours déjà une expérience d'être hanté justement par la sonorité d'une façon beaucoup plus forte, par l'hésitation du sens à laquelle cette sonorité me renvoie et donc par une certaine dispersion des images du sens, de la sonorité... Donc, par silence inquiet je comprends déjà ce silence comme cette impossibilité de figer déjà l'expérience du sens, parce qu'en figeant justement le sens on se débarrasse du son, on se débarrasse du son avec le sens. Et c'est ça, c'est-à-dire entendre le poème, ce serait justement laisser de côté sa matérialité sonore, qui cesse de nous inquiéter en quelque sorte. Donc, le silence inquiet commence par là.

Philippe Beck. Alors, il faut revenir à Wagner, parce que Wagner cherche à reverser le silence qu'implique la poésie au bénéfice de la musique.

Marcelo Jacques de Moraes. Oui.

Philippe Beck. Quand même... l'enjeu est là. Si la poésie est sensible à la musique, la musique est très sensible à la poésie.

Marcelo Jacques de Moraes. Oui.

Philippe Beck. Wagner, tu l'as bien rappelé, et Lacoue-Labarthe ne cesse d'y insister dans son très beau chapitre de *Musica ficta*, Wagner, c'est un geste de réappropriation de la poésie par la musique et par l'opéra en particulier, puisque l'opéra reverse officiellement le poème au bénéfice de la musique. Ce qui suppose, naturellement, comme le dit expressément Wagner dans la lettre que tu cites, que la poésie soit incomplète – ce à quoi résiste Mallarmé. Mais la notion de silence inquiet est évidemment une notion très importante, parce qu'un silence qui n'est pas inquiet de son propre état, un silence qui n'est pas inquiet comme silence, c'est précisément le silence qui peut donner le pire, c'est-à-dire la poésie qui se suffit à elle-même, la poésie seule, la poésie qui croit en sa souveraineté absolue. Mais, inversement, si c'est la musique qui donne sens au silence qu'implique le poème, on peut dire la même chose, c'est-à-dire

qu'à ce moment-là la musique, au lieu de se complaire dans le silence, se complait dans le son, c'est-à-dire véritablement ne dit qu'une chose, et c'est le problème de Wagner, c'est que le son est le silence : c'est la même chose. C'est-à-dire que, du côté du poétique, il y a le risque de dire «Le silence, c'est le son», c'est-à-dire que le poème ne dit rien (mystique de l'ineffable dans le langage), ou du côté de la musique il y a le risque de dire : «Le son, c'est le silence, c'est la vérité du silence», le son musical j'entends bien, le son, encore une fois... même le sens dans le son au fond ne dit que la profondeur du silence – c'est Wagner. Donc, entre l'équation le silence = le son du côté de la poésie et le son = le silence du côté de la musique, il y a une voie à chercher, entre le culte du silence poétique et le culte du silence musical, il y a autre chose, que Lacoue probablement cherchait, qu'on peut raisonnablement chercher, peut-être pas nécessairement sous la forme valéryenne d'une vague hésitation prolongée entre le son et le sens, parce qu'au fond de quoi parle Valéry? Mystère et boule de gomme. On ne sait pas; en tout cas, il désigne effectivement un intervalle, c'est sûr. Mais il ne faut pas oublier de rappeler, ce que Xavier suggérait, qu'il y avait effectivement un culte poétique du silence, non inquiet, une absence d'inquiétude quant au silence dans la poésie, et en particulier dans une poésie post-mallarméenne pour dire les choses de manière simplifiée, auquel s'est opposée l'inverse, c'est-à-dire une poésie de la haine du silence, etc., toutes les variétés sont possibles, tous les faux combats sont possibles. Du côté de la musique, il ne faut pas oublier le danger symétrique, de faire du son un absolu qui dirait finalement la vérité du silence intérieur. Bon, Hegel a tourné autour de ces questions jusqu'à dire, jusqu'à prononcer cette phrase incroyable : «la musique demande un texte». Cette phrase se trouve dans le Cours d'esthétique : «la musique demande un texte», donc la finalité de la musique, c'est l'opéra ou l'oratorio. C'est ce qu'évidemment Wagner a tenté de radicaliser, mais tu as raison de rappeler la phrase de Wagner, qui dit qu'au fond seul le son musical donne sens au silence. Ce qui est d'une très, très grande violence malgré tout à l'égard du poème, on ne peut pas le nier.

Je pense que Badiou dirait «Non, pas du tout», mais quand même, c'est un fait.

Marcelo Jacques de Moraes. Mais ce qui a attiré mon attention immédiatement et c'est pourquoi j'ai choisi le thème, le thème qui m'a attiré donc dans la lecture de ton livre, c'est d'abord parce que tu restes en quelque sorte entre, et tu obliges à lire le poème exactement entre, et tu obliges à penser le poème comme... je lisais un autre texte de Lacoue-Labarthe sur la musique où il disait justement, il parlait justement de ce ronron initial du monde commençant pour un enfant, tu parles du silence du commençant, ce qui m'a paru tout à fait le même sens, c'est-à-dire qu'il n'y a jamais le monde justement, une puissance en quelque sorte ronronnante, puissance justement de combat de matières comme dans l'image de Döblin que je trouve magnifique, c'est-à-dire de matières en combat qui font du son, qui sont toujours à l'imminence, de l'expérience évidemment, et c'est cela que la prose du monde tait en quelque sorte, c'est cette imminence de l'événement qui est un peu partout dans ce combat et contact de gens et de choses et de sens, de matières du monde et que la tension poétique en quelque sorte met en scène ; et c'est la dimension justement disons proprement musicale ou pré-musicale de cette expérience, la façon dont tu attires l'attention sur cela que j'ai trouvé intéressante, enfin que je voudrais comprendre.

Philippe Beck. Tout ce que tu as dit me touche profondément, parce que c'est littéralement, beaucoup plus que l'enjeu du livre de poésie que je suis en train d'écrire qui s'appelle Opéradiques, ce ballet dont tu parles, ce ballet des matières que j'essaie de mettre en scène dans ce livre. Donc, tu vois que tu ne sais pas à quel point tout ce que tu as dit...

Marcelo Jacques de Moraes. Lorsque j'ai entendu Pierre Ouellet faire allusion à ce travail, je me suis dit Oups !

Philippe Beck. Oui, il a cité les extraits donnés à sa revue, «Les Écrits».

Paul Échinard-Garin. *Élégies Hé*, je pense le comprendre ainsi, c'est le livre de l'émergence du son comme remplaçant le silence ; le silence ne fait pas partie ou du moins ne permet pas d'être un rhumain, il faut le «r» pour que l'humain puisse advenir, non ? Ou alors il y aurait quelque chose à faire, j'en suis incapable, sur la consonne et la voyelle, le vocalisme. Je ne sais pas parler de ça...

Philippe Beck. Ce qui me frappe, c'est qu'en ce moment, après une primauté du silence, enfin il y a eu beaucoup de mystiques du silence, et non seulement dans la poésie, mais il y a eu beaucoup de discours sur le silence au XXe siècle, il y a en ce moment, donc, et contre Heidegger aussi, une réhabilitation du bavardage, de la rumeur, du ronronnement, comme si, et ce n'est pas simplement par un effet de balancier, au fond on avait jusqu'ici méprisé les bruits, les sons ; c'est vrai en général. Vient de mourir un homme extraordinaire qui s'appelait Knud Viktor. Il enregistrait les sons des êtres sous la terre, des animaux souterrains, il a passé sa vie à cela. Il se disait peintre des sons, pas du tout musicien, il disait : «je ne suis pas musicien mais je suis simplement le peintre des sons sous terre.» Et je trouve ça plutôt rassurant que des humains ne disent pas tout le temps que se taire est mieux que parler, que les sons sont au moins aussi intéressants que la négation du son (mais le silence est également entre les sons). On a le droit de se taire, il faut se taire aussi, ce n'est pas la question, ce n'est pas le point ; cette obstination à dire du mal du langage, qui s'est à mon avis aggravée terriblement au XXe siècle, elle a bien sûr une histoire très ancienne – la misologie de Platon désignait déjà ce fait du mépris du langage –, mais chaque fois que l'humanité, une partie de l'humanité, a une nouvelle crise de médisance à l'égard du langage, ce n'est pas bon signe du tout.

Marcelo Jacques de Moraes. Oui, tout à fait.

Maxime McKinley. En fait, je voulais juste, pour compléter la typologie des silences, parler de deux compositeurs récents

du silence, John Cage et Luigi Nono. Et puis John cage, c'était effectivement ce qu'il faisait, la rumeur, c'est ce qui l'intéressait réellement. Si on prend la célèbre pièce de 4'33, c'est simplement un cadre de faux silence en fait, et tout simplement une attention à la rumeur, et cette idée que le silence est comme une sorte de point de fuite imaginaire, inatteignable en fait est présente aussi chez Luigi Nono, surtout dans son quatuor à cordes *Fragmente-Stille*, an *Diotima*, où statistiquement le silence est plus présent que le son, donc il vient créer des îles. En fait, justement il a théorisé une typologie du silence, il parle de silence coloré, qui n'est jamais le silence comme une absence ou un vide ; il y a toujours de la vie dans le silence, donc c'est quelque chose d'intéressant. Et puis ça m'amène à parler de l'écoute justement, de comment nous nous taisons en écoutant, où commence donc une sorte de disponibilité, et puis ça me rappelle un poème de Pessoa dans *Le Gardeur de troupeau* : il y a un passant qui lui demande ce que lui dit le vent, quand il entend passer le vent, ce que ça lui dit. En fait, le passant lui dit qu'il entend le temps qui passe, ça lui parle des regrets, et il demande au gardeur de troupeau : «toi, qu'est-ce que ça te dit?» et celui-ci dit : «ça ne me dit rien du tout et tout ce que tu as entendu dans le vent, c'est du mensonge et le mensonge se trouve en toi». Le mot «affabulateur» entre en ligne de compte et puis d'ailleurs ça a été un peu présent dans les échanges entre Philippe et les intervenants. Et puis je vais conclure mon petit commentaire avec ça, c'est l'écoute de Philippe qui est un angle aussi intéressant ; c'est comment Philippe Beck peut être écouté, mais comment lui il écoute, et comment on peut l'écouter écouter.

Marcelo Jacques de Moraes. Oui.

Maxime McKinley. C'est particulièrement présent dans *Un Journal*, où il parle beaucoup de musique, et puis dans le poème, Pierre Ouellet en a parlé, que Philippe a écrit sur ma pièce ; et puis moi comme lecteur de Philippe Beck ça a été une expérience très intéressante, parce que là je savais très bien de quoi il parlait dans son poème, et c'est tout simple, il

parle de la pièce, c'est-à-dire qu'il a écouté la pièce, il a entendu, et son poème dit dans son langage ce qu'il a entendu. Et c'est aussi simple que cela mais c'est extrêmement frappant. Effectivement, on parlait tout à l'heure de l'antipathie ou de la complexité etc., et pour moi ça n'a jamais été un problème, j'ai toujours été immédiatement charmé par la poésie de Philippe, même sans la comprendre complètement. Quand j'ai lu son poème «La Chasse de Maxime» sur la pièce, en fait il y a vraiment une qualité d'écoute silencieuse dans un sens où il y a une disponibilité, oui, un peu comme le cadre que John Cage pose finalement, un cadre de réceptivité. Voilà, c'est la question aussi de l'écho, le plus que la stimulation acoustique, des fois un écho peut devenir une fabulation, qui peut être intéressante aussi ou ça peut être réduit très minimalement aussi... C'est intéressant, ces choses-là. C'est juste un petit résumé des réflexions que j'ai faites en vous écoutant.

Jean-Luc Steinmetz. Je vais un petit peu déplacer la réflexion, parce qu'évidemment en arrière-fond de tout cela il y a la référence à Wagner, vous avez beaucoup parlé de Wagner, et donc à l'article de Baudelaire qui, première grande réflexion d'un poète français sur Wagner, on s'en aperçoit quand on lit le texte de Baudelaire, réfléchit sur le mythe ; ce qui l'intéresse c'est l'adaptation du mythe, ce n'est pas tellement les sons. C'est donc la question du mythe et la question du leitmotiv, et Mallarmé ne pose pas le problème du son non plus, il pose le problème de reprendre... la musique doit reprendre... nous poètes, nous devons reprendre à la musique notre bien. Qu'est-ce que c'est notre bien, c'est le sens des rapports, c'est le rapport des choses entre elles, le sens des rapports entre elles que la musique monte, donc c'est une question structurelle, c'est une question qui porte sur la composition, pas tellement sur le son. Et le raisonnement qu'on a, qui est le raisonnement commun, n'est pas tout à fait juste, on a parlé de ça tout à l'heure, ce n'est pas tout à fait juste, parce que ce qui intéresse Mallarmé, c'est le phénomène de composition et de rapports entre les choses qui peut se situer aussi bien dans les quatorze vers d'un sonnet que sur la vaste expérience du Coup de dés, vous voyez. Donc, c'est

quelque chose de très dialectique et qui rappelle le sens du mot « musique » en grec qui renvoie à ça aussi, ce rapport entre les choses et ces interférences entre les choses. Le phénomène, je parle pour Mallarmé, je ne parle pas pour Philippe, mais pour remettre les choses au point. Il faut, quoi que d'autres aient pu dire, c'est-à-dire qu'évidemment Mallarmé ou Baudelaire écrivent un texte, ça va donner lieu sur cent ans, deux cents ans à des interprétations diverses, à des déviations considérables, mais si on veut en revenir au texte de Baudelaire ou de Mallarmé, c'est ça qui se passe. Baudelaire, le mythe-le leitmotiv, Mallarmé, une affaire de composition et de structure. Pas du tout donc une affaire d'hésitation entre son et sens. Alors ça, il y en a qui l'ont bien compris, notamment Claudel, qui est celui qui a écrit *L'œil écoute*, il n'a pas dit *L'œil écoute pour voir* ; mais c'est le titre d'un grand ouvrage de Claudel...

Philippe Beck. Nous savons tous, Jean-Luc, que c'est de Claudel, mais simplement une chose pour qu'il n'y ait pas de malentendus tout de même. Je parlais de la phrase de Wagner lui-même.

Jean-Luc Steinmetz. Oui, oui, c'est ça.

Philippe Beck. C'est-à-dire : le son musical donne sens au silence de l'intériorité – c'est Wagner lui-même qui dit cela. Donc, d'abord il faut le prendre au sérieux, comme l'a fait Lacoue-Labarthe. Et ça veut dire quoi ? Cela veut dire que dans le projet wagnérien d'art total, qui heurte et Baudelaire et Mallarmé, l'enjeu mythique – c'est pourquoi au fond il faut que ce que tu dis soit rapporté à ce que je dis de ce que dit Wagner lui-même – l'enjeu du mythe n'est pas dissociable du déploiement même du mythe dans le son composé, dans les sons composés, c'est-à-dire que l'enjeu reste le son, c'est-à-dire la composition des sons. C'est l'enjeu, la composition n'a pas lieu hors des sons. C'est le fait que la composition des sons et donc avec tout le jeu de Leitmotiv, la mélodie infinie, etc., que la composition des sons rémunère le silence de l'intériorité, le silence que la poésie en réalité est incapable, selon Wagner, de rémunérer.

Jean-Luc Steinmetz. Le mot « composition » que tu as fait intervenir là maintenant, il est important.

Philippe Beck. Il était implicite dans ce que je disais.

Jean-Luc Steinmetz. Oui, il était implicite.

Philippe Beck. Il ne s'agissait pas du son pour le son, évidemment. Ce qui est frappant en effet, et à mon avis, c'est aussi en jeu chez Mallarmé – j'ai tendance à lire Mallarmé comme un baudelairien, personnellement –, c'est que Baudelaire revendique le sens, et il est extraordinaire que Baudelaire revendique le sens pour le poème. C'est-à-dire qu'il sait bien que le poème dit le sens du rapport des choses, et il sait bien que Wagner veut récupérer cela. Et donc il ne dit pas : « Attendez, attention, attention, Wagner, tu ne vas pas récupérer le son au profit de la musique, tu ne vas pas nous faire ce coup ! »... Ce n'est pas vrai, parce que c'est déjà ce qui est en jeu dans le poème ; le poème déjà compose des sons pour restituer le rapport entre les choses. Donc, effectivement, chez Valéry l'hésitation prolongée du sens et du son, ça veut dire quoi au regard des enjeux énormes dont Baudelaire avait conscience, dont Mallarmé avait conscience ? Finalement, Valéry a noyé le poisson, et je ne demande pas si Claudel a noyé le poisson ; il s'est exposé plus que Valéry, c'est indéniable. Mais quand on parle de sonorité, on parle toujours de composition de sons, en tant que l'agencement des sons restitue le sens du monde, pour dire les choses rapidement. C'était un enjeu crucial pour Baudelaire, qui l'a opposé à Wagner, je pense que la démonstration de Lacoue-Labarthe est incontestable. Est encore frappant à quel point Mallarmé n'oppose pas du tout à Wagner les sonorités de la poésie, en tant que ce serait le bien propre de la poésie, certainement pas, puisque le poème dit quelque chose ; il faut ensuite, et c'est ce qu'essaie de faire Lacoue-Labarthe, interroger à la fois le rapport de Baudelaire au mythe et celui de Mallarmé au mythe et...

Marcelo Jacques de Moraes. Exactement.

Philippe Beck. C'est l'enjeu même de leur négociation avec Wagner, évidemment. Il faut ne pas se méprendre sur ce que je disais tout à l'heure, mais ne pas oublier qu'il y a une opération chez Wagner qui se joue dans le détournement du son, si on m'autorise le mot «détournement» ; c'est là que tout se joue, parce qu'au fond la poésie est, selon lui, incapable de dire le fond mythique silencieux qui la travaille, en somme ; et c'est l'ambition de Wagner de réaliser un opéra qui, non pas fasse jouer purement et simplement des sons, mais fasse basculer le discours mythique dans les âmes de chacun, un opéra qui soit capable de reverser ce discours mythique (le fond mythique silencieux) aux âmes de chacun et de créer une communauté (un rapport au monde commun) par l'émotion collective que suscite ce reversement musical, où le chant dépend de la mélodie infinie. Et ce qu'il y a de fort dans le livre de Lacoue, c'est que désespérément il résiste, à travers Baudelaire, à travers Mallarmé, par des lectures précises, il résiste à ce reversement, à ce détournement qui a aussi été bien entendu à son tour re-détourné dans les circonstances historiques qu'on sait. Voilà pour compléter ce que tu disais, personne ici n'a songé à simplement parler des sons en eux-mêmes.

Marcelo Jacques de Moraes. Oui. Je voulais dire depuis le début en quelque sorte que l'expérience du son, il n'y en a pas en fait, l'écoute est toujours déjà l'écoute d'une composition, de quelque chose qui s'offre déjà à l'écoute comme composition virtuelle, comme composition... mais justement l'écoute, c'est-à-dire l'écoute, phénomène acoustique, ça n'existe pas. On n'écoute pas des sons, on écoute toujours déjà des contacts, des combats, c'est-à-dire des compositions, en quelque sorte. Évidemment que là, il y aurait des perspectives, des nuances...

Jean-Luc Steinmetz. Vous avez eu un discours très mêlé, hybride, prenant de nombreuses références, ce qui fait qu'il est difficile de faire des objections ou des discussions, de les pousser à fond, parce que vous avez combiné beaucoup d'éléments. À un moment, vous faites intervenir par exemple le langage

de l'enfant ; alors, ça nous ouvre... c'est énorme. Quel enfant, est-ce qu'il y a un langage de l'enfant, quel est le rapport avec l'Ursprache, le langage fondamental, quel est le rapport avec le babil, etc., etc. Vous voyez, on ne peut pas intervenir, il y a trop de choses.

Isabelle Garron. Une remarque juste pour contamination, pour ouvrir une piste peut-être, sur ce qu'on vient d'échanger sur le silence et la fin de cette espèce de travail contre un silence qui se fait hypertrophié dans la poésie, juste peut-être mentionner de la même manière que la ponctuation le 20ème siècle s'est beaucoup détachée d'une forme de ponctuation et que Philippe a une manière très particulière, et très musicale aussi, d'inscrire cette ponctuation re-prise, re-vue, et qu'il y aurait peut-être là aussi un travail mitoyen à engager autour de la musique et le son. Enfin, il me semble...

Marcelo Jacques de Moraes. Oui.

Maxime McKinley. Jean-Luc, vous venez de parler de l'enfance et c'est par une association d'idée que je voudrais mentionner, peut-être Philippe pourra le commenter un peu, le rapport à l'enfance : il y a quelque chose qui m'a beaucoup touché dans Beck, l'Impersonnage, c'est l'endroit où il est question d' « un plaisir sémantico-mélodique archivé » (peut-être il y a du Jousse quelque part là-dedans), donc de l'archive sémantico-mélodique, et puis un autre endroit où tu dis que les enfants sont les « spécialistes musicaux du mal-dit », quelque chose comme ça, ce qui est absolument magnifique d'ailleurs. Et c'est comme si pour toi dans l'enfance il y avait une sorte de matiera confusa si on veut, où le sens et le son cohabitent assez pacifiquement finalement, et puis, tout à l'heure, tu parlais de comment à un moment de ta vie, au début de la trentaine, tu as en fait redécouvert le langage de l'enfant mais armé ou outillé, parce qu'il y a quelque chose comme une espèce de fusion originelle du sémantico-mélodique justement et que dans le langage de l'enfant le mal-dit a déjà comme une espèce de

torsion de la langue qui est fondamentalement musicale et qui fait émerger de la musique, du son dans le sens, et inversement.

Philippe Beck. Oui, mais, comme tu le dis, c'est une torsion ; on ne peut pas mythifier le langage de l'enfant.

Maxime McKinley. Non.

Philippe Beck. Ce qu'on appelle le langage enfantin, et le babil déjà, c'est une négociation très âpre et plaisante en même temps avec le sens pressenti, le sens commençant ; les enfants sont très pressés de dire, sont dans une angoisse de dire ou dans une compulsion plaisante de dire, Antonio Rodriguez hier y faisait allusion s'agissant de la répétition de deux syllabes dans la cour de récréation, mais... je ne donne pas le mot car je ne l'aime pas spécialement, ce mot d'une ou deux syllabes, je ne veux pas le dire... (Rires) Mais la situation de l'enfant est une situation extraordinaire en effet ; il ne vit pas du tout l'inhérence du son et du sens, il n'est pas du tout dans cette immanence de l'un à l'autre, il est tout le temps dans l'effort jouissif ou contrarié de trouver la langue malgré ses inconscients bonheurs d'expression. Alors, je crois que si Mandelstam parle de babil s'agissant de Dante, c'est parce que, oui, le babil dantesque, c'est un babil équipé désormais ; je parle de Baudelaire qui âprement circule, j'en suis sûr, dans la tête de Steinmetz quand je parle, mais oui bien sûr, c'est Baudelaire, «l'enfance retrouvée à volonté». Justement, l'enfance seule, c'est une enfance au babil problématique, au babil douloureux, au plaisir contrarié tout le temps ; cette espèce d'urgence de dire, de dire son mot et d'ordonner qu'on écoute. Mandelstam évoque dans *De l'interlocuteur* ce moment où les adultes disent à l'enfant qui cherche ses mots : «Nous t'écoutons» et qu'il appelle la «gaffe absolue». Dès qu'un adulte dit à un enfant : «Nous t'écoutons», l'enfant souffre bien plus. Il est sûr qu'on ne l'écoute pas dès qu'on lui dit : «Nous t'écoutons», c'est-à-dire que le «Nous t'écoutons» suppose la violence de ne l'avoir pas laissé parler, de l'avoir interrompu dans la difficulté de dire...

Jean-Luc Steinmetz. Mais l'enfant sait très bien prendre le relais des phrases, il s'exprime d'abord par holophrases et puis alors il y a l'intervention de ce qu'on appelle le gazouillis, et là c'est une espèce de musique que l'enfant se fait et sur laquelle les syllabes vont pouvoir se poser, rejoignant l'arbitraire des mots auquel il devra se soumettre bon gré mal gré ; c'est très précisément ce que vient de rappeler Philippe et dans la poésie il y a un moment où on est face à la loi et on doit la transgresser, pour atteindre autre chose qui est du fondamental, notre fondamental et peut-être du fondamental. Le fondamental de chacun sans quand même dériver sur une pensée de l'origine qui serait dangereuse aussi, n'est-ce pas ?, sauf à penser que l'origine est devant nous.

Paul Échinard-Garin. Ou partout.

Stéphane Baquey. Je pense que la cloche va nous rappeler...

14 | Discussion | Isabelle Garron – Yves di Manno

Antonio Rodriguez. La discussion est ouverte... J'ouvre la discussion par quelques questions et remarques. La première à Yves di Manno. Vous avez évoqué combien justement cette œuvre de Philippe Beck arrivait comme un ovni dans le paysage littéraire. Elle a néanmoins eu une reconnaissance de deux bords, je pense à Jude Stéfan et à Christian Prigent, et ce n'est pas rien. Alors, évidemment, ce sont deux bords qui pourraient être opposés, et qui se sont retrouvés dans Philippe Beck, avec peut-être une source de malentendus, mais qui ont quand même à voir, en tout cas qui ont pu se reconnaître dans cette œuvre.

Yves di Manno. Mais il y a un paradoxe, effectivement, parce que cette œuvre n'est pas passée inaperçue. Elle aurait pu passer inaperçue : beaucoup d'œuvres, très novatrices et importantes, passent inaperçues, c'est-à-dire que peu de gens les remarquent. Et c'est vrai que l'œuvre de Philippe a été immédiatement remarquée. Alors, évidemment, j'ai insisté, peut-être exagérément, sur les attaques qu'elle a dû subir, surtout d'ailleurs dans les toutes premières années. Mais ça n'empêchait pas, je ne l'ai peut-être pas assez souligné, qu'elle ait toujours eu des défenseurs, très tôt, y compris des défenseurs importants, des gens qui ont un certain poids... vous avez cité Stéfan et Prigent. Il y en a eu d'autres aussi, venant d'autres bords d'ailleurs. Il y a le fait qu'elle a d'ailleurs aussi trouvé des éditeurs très rapidement ; elle a eu un écho à ce niveau là, assez rapide. Donc, curieusement ce n'est pas incompatible. Le fait qu'elle ait été remarquée ne veut pas dire qu'elle ait été bien perçue. Enfin, en tout cas, je ne prétends pas évidemment détenir une vérité quelconque concernant cette œuvre, mais il me semble qu'il y a eu à tout le moins des ambiguïtés, au début, et des hésitations, enfin bon... J'y ai fait allusion, je tenais à le faire,

parce que Philippe s'en souvient évidemment aussi bien que moi, mais on a quand même été assez stupéfaits, quand Dernière mode familiale est paru il y a vraiment eu des attaques très violentes, moi je n'ai jamais vu ça, enfin en tant qu'éditeur, concernant la poésie.

Philippe Beck. Tu ne m'as pas tout dit.

Yves di Manno. Je ne t'ai pas tout dit, mais enfin, tu sais l'essentiel! (Rires)

Philippe Beck. Non, je ne sais rien! On t'a reproché de m'avoir publié...

Yves di Manno. Enfin, «reprocher» n'est peut-être pas le verbe qui convient. (Rires)

Philippe Beck. Ouvertement, on ne m'a jamais agressé personnellement. Tu parlais de choses violentes...

Yves di Manno. Je parlais notamment de choses qui ont été publiées, tu les as vues, de certains articles, et tu les connais. Bon, c'est vrai que j'ai eu aussi des échos oraux qui n'ont pas laissé de traces, sinon dans ma mémoire indéfaillante. (Rires)

Natacha Michel. Les attaques, aussi désagréables, aussi pénibles soient-elles, font partie de la gloire. Le grand ennemi des écrivains, c'est évidemment le silence. Et c'est lui qui est l'arme atomique, de la presse, de l'establishment, etc. L'attaque, surtout pour Philippe, qui la prend extrêmement au sérieux, n'est pas désagréable.

Yves di Manno. Natacha, honnêtement, je connais quand même un peu ces affaires. C'est très, très rare, concernant la poésie et moi j'ai rarement été même indirectement, témoin de ça. Parce que je suis trop jeune pour avoir vécu l'époque où les gens se bagarraient vraiment, (Rires) où il y avait vraiment des conflits ouverts et déclarés, qui étaient d'ailleurs peut-être

préférables d'une certaine façon. Non, j'ai voulu indiquer cela, simplement parce que, et je suis d'accord pour dire que l'attaque est une forme de la reconnaissance, bien évidemment, et qu'elle vaut sans doute mieux que le silence et que l'invisibilité totale, mais je la vois plutôt sous l'angle du malentendu qu'elle a engendré et du fait que, du coup, l'œuvre a été, pour une partie de ces lecteurs, déjà possible à ce moment-là, a été un peu entravée.

Philippe Beck. Est-ce qu'il n'y a pas aussi un autre phénomène, indépendamment de la puissance d'antipathie d'une œuvre elle-même ? Est-ce qu'il n'y a pas eu, quelque chose de très intéressant... C'est une hypothèse, parce qu'encore une fois, ça s'est fait derrière mon dos en grande partie, sauf l'attaque d'Untel, qui m'avait attaqué aussi violemment qu'il avait attaqué Anne-Marie Albiach quelques années auparavant, que je ne nommerai pas, avec des injures (Rires). Enfin, je veux dire c'est un article avec injures.

Yves di Manno. Oui, c'était assez violent.

Philippe Beck. En tout cas, avec insultes, dans la revue « Europe » (Rires). Et c'est arrivé deux fois, de la même personne. La deuxième fois, c'était extraordinaire, parce qu'on m'a crédité de cette invention merveilleuse : censément, « la poésie SMS » (Rires). Je savais à peine ce qu'était un SMS à l'époque. C'était en 2007. Enfin, peu importe. Non, il y a un autre phénomène (qui rejoint un peu ce dont on parlait ce matin, l'antipathie, et qui rejoint du coup des questions qui à juste titre obsédaient Proust et d'autres, et évidemment dans les années soixante-dix il y eut de pseudo-recouvrements de la question des rapports entre l'homme et l'œuvre, mais, en réalité, ces questions intéressaient aussi) : si je puis faire une hypothèse là-dessus (et il faudrait se demander pourquoi), je dirais que ces textes-là (et c'est encore une question pour moi), ont, en partie, éveillé chez certains, divers par ailleurs, le désir d'accuser une personne derrière une œuvre. C'est-à-dire que tout se passe comme si ces textes - la personne en question n'y est pas particulièrement

absente ni présente – avaient suscité le désir d'accuser une personne par une œuvre, de recouvrir l'œuvre par la personne.

Yves di Manno. Mais c'est ce que je te disais, et je pense que le problème est même plus large. Je n'ai pas utilisé le terme « bouc-émissaire » par hasard, c'est-à-dire que je pense qu'il y a eu, à cause de cette confusion, en fait c'est toi qui a pris pour tout le monde, c'est-à-dire, je schématise ma pensée, et mon lexique (Rires), il y avait à ce moment-là un double mouvement qu'on peut rappeler, qui était l'émergence de cette génération « néo-avant-garde », appelons-la comme on voudra, qui se faisait autour de Al Dante, Java, où il y avait des choses tout à fait sympathiques par ailleurs, qui marchaient, et en même temps il y avait le premier grand mouvement réactionnaire, avec le début du « Printemps des Poètes », qui est exactement de cette année là, etc. Donc, ça arrive exactement à ce confluent, et je pense que pour des raisons alors encore un petit peu énigmatiques, les choses se sont focalisées sur toi, voilà.

Stephan Baquey. Il est évident qu'il y a une justesse à la fois poétique et philosophique de ton poème, qui fait qu'il se situe justement dans un contexte, qui a fait sa réussite. Enfin, il a touché parce qu'il se situait justement dans son choix du vers, dans cette référence schillerienne.

Yves di Manno. Oui.

Stéphane Baquey. Voilà. Il y a un choix juste qui est un choix d'une exposition, qui s'exposait. Enfin, ce n'était pas ma question, c'était une réaction à la discussion en cours. Non, j'avais une question sur la physique du poème...

Natacha Michel. Je reviens une seconde sur ce que Philippe Beck a dit. J'ai rencontré la poésie de Philippe Beck le jour de sa publication, ou en train d'être publiée, comme vous savez. J'ai absolument adoré ça, comme quelques-uns le savent. Je crois que l'attaque ad hominem... Je crois deux choses : je crois qu'en attaquant le poète, on attaque la poésie, alors que moi

qui suis écrivain de livres dans lesquels il y a une histoire, des romans, je vois qu'on n'attaque jamais la littérature quand on dit du mal d'un roman. Tout simplement parce que la poésie est plus forte, du point de vue des valeurs, à l'échelle spirituelle, même si le roman est roi, comme dirait quelqu'un. Vous prenez un traité de physique, vous le titrez «roman», il est publié. Ça, c'est un premier point. Je pense qu'on attaque LA poésie en un poète, on n'attaque pas la littérature (on dit que ce n'est pas de la littérature si vous voulez) chez un romancier. Premier point. Deuxième point : l'attaque ad hominem, elle est à la fois parce qu'il est le représentant de la poésie, Untel, «mon Beck», si je puis dire, et deuxièmement, parce que l'époque où ça se passe, c'est ce que j'ai appelé moi, dans *L'écrivain pensif*, l'époque orphique. Qu'est ce que j'appelle l'orphisme ? C'est quand à la télévision, la personne de l'écrivain (ses histoires, ses coucheries) importe plus que les livres qu'il écrit. Donc, c'est la personne. Et donc, le détour par la personne est doublement validé dans le cas du poète. «Le poète représente la poésie» est validé, pas justifié. Et je ne suis pas sûr... d'abord, les gens se sont habitués à comprendre que c'était un grand poète, et il suffit de prononcer son nom mais quand même ça se répète.

Yves di Manno. Oui, bien sûr, mais ça prend un petit peu de temps.

Natacha Michel. Cela prend du temps, cela prend une vie, et peut-être même une survie... Je ne pense pas que l'antipathie ait été destinée à l'homme en raison du principe orphique publicitaire de l'époque, et deuxièmement parce qu'un poète c'est LA poésie.

Philippe Beck. Ce qui est intéressant c'est que les poètes, entre eux...

Natacha Michel. ... ne sont pas la poésie !

Philippe Beck. De l'intérieur même du milieu de la poésie on accuse la poésie. Ce n'est pas de l'extérieur, les attaques ne sont pas venues de l'extérieur.

Yves di Manno. Oui. Au départ, en tout cas, c'était ça.

Natacha Michel. C'est la différence encore avec les romanciers. Je me souviens d'un tel, que je ne citerai pas, disant : « Comment veux-tu que je lise un autre que moi-même ? Seul ma page m'intéresse. » C'est un grand, un grand... tu sais qui c'est. C'est... (Rires)

Yves di Manno. On ne cite pas nos sources. Personne ne cite ses sources ici. (Rires)

(...)

Jérémie Majorel. Bon, j'ai entendu le mot « bouc-émissaire » ; c'est une citation de Bénézet.

Yves di Manno. Une citation orale.

Jérémie Majorel. Je trouve que c'est un mot un peu fort, qu'il faudrait un peu « dédramatiser », « détragiquer » tout ça. Surtout qu'en fait Philippe est aussi l'auteur d'Aux Recensions. Je suis désolé, mais Adolphe Retté dit autant de choses intéressantes sur Mallarmé que Théodore de Wyzewa. Ça donne autant à penser, sinon tu n'aurais pas écrit Aux Recensions.

Philippe Beck. C'est juste. J'ai, en effet, rendu hommage à des gens très différents. J'en dis deux mots, Yves ? Tu en as un peu parlé. Cela rejoint un peu ce qu'a dit Isabelle aussi, c'est-à-dire que le gros volume d'Onians, pour moi, est un peu comme le gros volume de Bertrand Marchal, dans la série Mémoires de la critique, où sont rassemblées dans l'ordre chronologique toutes les recensions de Mallarmé, de son vivant, avec évidemment 90% d'attaques ultra violentes. D'ailleurs, Mallarmé a eu droit à beaucoup plus de violences que moi.

Yves di Manno. L'époque était plus à la violence aussi.

Philippe Beck. Avec aussi des choses extraordinaires, comme le dit Jérémie : une recension très fouillée de Théodore de Wyzewa, extraordinaire ! Il faut le savoir, quand même : du vivant de Mallarmé il y eut des études d'une qualité, je ne dirai pas sans équivalent, mais d'une incroyable qualité de lucidité. Il y eut des choses très médiocres, et j'ai fait le pari, non pas de rendre hommage platement comme un nigaud à tous ces critiques (y compris à Marcel Proust, qui exécute Mallarmé en une ou deux lignes), mais de les saluer en quelque manière parce qu'ils étaient des contemporains. Je veux dire par là qu'ils étaient tous des contemporains, et il m'a intéressé de prendre ce fait au sérieux : c'étaient tous des contemporains, quelles que fussent les qualités des uns et des autres, et de faire le poème de la relation de chacun à son temps, en même temps qu'un hommage au geste même de la recension, qui était tout simplement le geste même de la relation. Quelqu'un qui écrit dix lignes ou trois pages ou vingt ou trente sur un contemporain, c'est quelque chose. C'est une relation publique au temps partagé. Je voulais rendre hommage, par le fait, en poème, chaque fois, à ces recensions en prose. Ce qu'a dit Jérémie est important, parce qu'effectivement, presque toutes les recensions médiocres, c'est-à-dire mesquines, stupides, même celles-là le plus souvent (sauf une ou deux pour lesquelles je n'arrivais pas du tout à le faire, je ne sais pourquoi, il faudrait regarder les cas) ont été occasion de poèmes, un siècle après. Bon, la notion de bouc-émissaire, peut-être qu'on pourrait la développer ; on pourrait s'intéresser à cette idée. Je n'ai pas l'impression d'être un bouc-émissaire.

Yves di Manno. Non, non. Mais je m'en suis souvenu simplement, j'y ai repensé, comme Mathieu nous a quitté hélas ! il y a très peu de temps, ça m'est revenu à l'esprit pendant que je préparais le texte parce que je me souviens, c'était à peu près vers 2000. Je me souviens, nous étions ensemble tous les trois et il t'avait dit ça, il t'avait dit : « tous les dix ans, il y en a un qui

prend pour tout le monde.» (Rires). En gros, c'était à peu près ça.

Philippe Beck. Il voyait absolument tout en noir. Mais quand on est bouc-émissaire, on l'est réellement.

Yves di Manno. Non, le terme est un petit peu fort, je sais. On n'en est plus là.

Natacha Michel. Oui, moi je pense que c'est bien un bouc-émissaire. Oui, sans aller jusqu'à l'idée de la persécution, quand je dis qu'on attaque la poésie en quelqu'un.

Philippe Beck. Ah ? Tu es donc d'accord avec cette idée-là ?

Natacha Michel. Oui, quand je dis qu'on attaque la poésie dans un poète.

Antonio Rodriguez. Nous passons à la Physique du Poème peut-être, avec Stéphane Baquey ?

Philippe Beck. Stéphane, la question de Jérémie me permet de revenir à Isabelle, parce que j'ai été frappé de ses propos sur Onians et sur la présence d'Onians, sa circulation physique, et de tous ses efforts de restitution du corps dans l'antiquité, et sur les efforts pour aussi continuer dans le poème les efforts physiques et érudits à la fois. C'est important évidemment de dédier un livre en l'occurrence à deux hommes qui ont produit de grands efforts. D'une part, Richard Broxton Onians, qui a écrit cet extraordinaire livre dont Barbara Cassin dit aussi la nature, où se résument tous les efforts anciens pour dire ce qu'est une âme, un cœur, et les condense en un corpus. Un corpus c'est quoi ? C'est un ensemble d'efforts, très physiques. D'autre part, il y a un deuxième personnage à qui est également dédié *In-ciseiv* : c'est Nusrat Fateh Ali Khan, qui est un tout autre personnage, un chanteur pakistanais soufi prodigieux. Je ne sais pas si dans la salle des gens ont entendu chanter Nusrat Fateh Ali Khan ?

Tristan Hordé. Oui, deux fois. Au Théâtre de la Ville.

Philippe Beck. Son chant était extraordinaire. C'est peu de dire qu'il était physique. Antonio, tu connais. C'est prodigieux. C'est un chant soufi, avec petit orchestre. Nusrat Fateh Ali Khan est mort il y a quatre ou cinq ans.

Tristan Hordé. Il y a des disques magnifiques.

Philippe Beck. Oui, les disques, oui. Donc, tout ça pour dire que j'ai été très sensible au fait de conjoindre les deux lectures. C'est-à-dire à la fois la lecture d'un autre livre qui est déjà lui-même une somme d'expériences, et le renvoi de cette lecture-là à une question de la physique du poème, c'est-à-dire au point de la relation d'une telle lecture à tout ce qu'il y a de manifestement physique dans l'espace du poème et qui n'est que le poème, en fait. Voilà. Les deux m'importent. En général, on disjoint les affaires : ou bien il y a des sources du poème, tel livre, et on ne s'intéresse absolument pas à l'espace du poème, ou bien on s'intéresse à l'espace du poème sans une seconde se douter que les livres, qui sont déjà eux-mêmes des sommes d'expériences, des condensations physiques, sont en rapport avec la manière dont le livre est fait. Je veux dire : les sources sont des sources physiques. Voilà. C'est la première fois, je crois, qu'on conjoint les deux dans un effort de lecture – c'est celui d'Isabelle.

Stéphane Baquey. Alors, pour l'instant on a entendu une fois, par Philippe, la physique du poème, qui nous a lu le début de « Wallenstein » il y a quelques jours. Donc, la physique du poème, en dehors de ce que dit le poème de sa physique, dans Inciseiv, en particulier, donc cette physique du poème se manifeste en premier lieu dans le vers. En premier lieu. Enfin, je reviens au vers. En relation avec le morpho-syntaxique. Ma question est la suivante : qu'est ce que c'est que cette physique du poème, qu'est-ce qu'on imite, qu'est-ce qu'on retrouve quand on écoute la physique du poème ? Alors, je nous pose une ques-

tion, peut-être que ce n'est pas une question à Philippe, je nous pose la question : est-ce qu'on n'imité pas le corps de Philippe composant ou disant son poème ? Est-ce que tous, lisant les poèmes de Philippe, ayant entendu Philippe lire ses poèmes, et désormais pouvant les entendre dans un CD, ne sommes-nous pas convaincus du vers de Philippe, parce qu'à travers la voix de Philippe, ce vers acquiert une consistance ? Et, Isabelle, quand tu disais ton texte non seulement tu le citais, mais il contaminait ta prose, je trouve.

Isabelle Garron. C'est ce qu'on m'a dit.

Philippe Beck. Je n'ai pas senti ça.

Yves di Manno. Si, si.

Isabelle Garron. J'en suis contente, parce que je ne l'ai pas cherché. Donc, je suis contente de ça, et c'est aussi une des raisons pour lesquelles j'ai une approche qui me rapporte à d'autres arts. Et notamment, justement au lieu d'imiter, ou d'être convaincue par, une audition du poème lu par Philippe, la vraie question pour moi étant : qu'est-ce que ce tracé implique dans le réel que je fréquente, ou le réel créatif, créé que je fréquente, et comment, et c'était ça mon retournement dialectique, il y a là une poésie critique aussi d'un réel qui est lui-même une œuvre d'art lisible grâce à la poésie de Philippe. Donc, ma question n'était pas de me dire si j'étais convaincue, s'il y avait une physique parce que je l'avais entendu lire et qu'il y avait un effet boomerang, mais l'empreinte de ce que dit sa musique, puisque s'il donne cette double dédicace, ce n'est pas pour rien (je n'étais pas du tout à même de traiter la question soufi, mais c'est bien ça), c'est-à-dire qu'il y a quelque chose qui est engrammé, qui est gravé, qui me permet du coup d'aller aussi bien dans le rythme, dans les images convoquées, dans l'abstraction retenue, et dans le détachement dur qu'il y a à être des images traversées... une manière d'approcher les œuvres d'art, qui elles-mêmes n'ont pas de voix, qui ont des discours critiques mais qui n'ont pas de poésie critique à mon sens,

comme, à son insu peut-être, Philippe est en train d'y parvenir. On est convaincu aussi par la manière dont il lit, on n'est pas bercé, on n'est pas abusé ; c'est, je crois, ce que tu voulais dire. Oui, c'est une vraie question. Parce que j'entendais dire « Certains lisent, pourraient lire n'importe quoi, même le bottin, et on trouverait que... » Là, on est dans quelque chose de... une fois qu'on a mis une grille. C'était l'autre description de couverture que je prenais comme un poème liminaire et comme un ready-made du poème, c'était la couverture de Chants populaires justement, avec les deux dessins du frère de Philippe : « Plis ». Donc, ce côté millimétré de la reproduction. Donc, ce que je voulais dire, c'est que : on croit que c'est les mêmes dessins, et ce ne sont pas les mêmes dessins, et je faisais la description de ce qui permettait concrètement d'aller dans la différence avec ce court intervalle. Je crois que ce court intervalle est très important. Ce ne sont pas non plus les silences emphatiques, c'est un déplacement très tenu, très tenu aussi, qui tout à coup permet d'avoir un œil, puisqu'on a parlé de ça, un œil, une grille de lecture. Je pense que la grille, c'est un élément très important à retenir. Le chanteur... comment dis-tu ? enfin en tous cas, au papier millimétré, qui va déplacer un petit peu une forme originelle jusqu'à lui donner beaucoup plus de consistance et ça m'a paru très fort, parce que j'étais intensément immergée dans le texte de Philippe et dans le souhait de découvrir sa matière, mais c'est une vraie question, c'est une vraie question du chant de chacun de ceux qui écrivent, pour convaincre, pour accomplir, pour partir peut-être.

Philippe Beck. En l'occurrence, je lis, j'essaie tout simplement de lire le poème comme il est écrit, étant entendu que, grosso modo, quand il s'écrit je me fais une idée du ton timbré du poème et que j'essaie d'y être fidèle en lisant, en y parvenant dans le meilleur des cas.

Isabelle Garron. « Le poète est un millimétrique déchanté. » Voilà.

Philippe Beck. Oui, alors, le ton, la question du ton est aussi compliquée.

Isabelle Garron. Oui, puisqu'on a abordé cela, la tonalité, l'autre fois...

Jean-Luc Steinmetz. Oui, c'est simplement pour jeter le trouble (Rires). Mais je pensais à propos de la grille à cette citation d'Artaud : « la grille, ce supplice terrible pour la sensibilité. »

Antonio Rodriguez. Ça rejoint une discussion qu'on a eue avec Isabelle Barbéris, pour montrer...

Jean-Luc Steinmetz. ... je ne sais pas ce que cela rejoint...

Antonio Rodriguez. ... pour montrer qu'il y a toute une tradition qui va contre la grille, contre la carte, la cartographie du corps, contre les organes justement, vous parliez d'Artaud... C'est vraiment l'opposition du corps sans organe à un corps avec organes, avec une mécanique, avec une organisation.

Jean-Luc Steinmetz. Je crois qu'Artaud n'est pas pour la grille, en tout cas.

Isabelle Garron. Je ne suis pas contre Artaud.

Antonio Rodriguez. Non, justement, c'est l'opposé.

Jean-Luc Steinmetz. Évidemment ! Il établit un rapport entre la grille et le gril. Voilà, c'est Artaud qui dit ça ! Beck n'a pas à se soumettre à Artaud ! (Murmures)

Isabelle Garron. En l'occurrence, c'est moi qui parle de grille. (Rires).

Antonio Rodriguez. Mais on voit aussi la différence entre cette tradition Artaud du corps sans organe, et de l'autre côté

la tradition d'une chair continue, et là c'est vrai que cette cartographie s'est totalement opposée à cette idée du corps-paysage, face au corps géométrique, au corps observé.

Philippe Beck. Ils peuvent aller ensemble quand même, comme la carte peut restituer le paysage et le paysage appeler une carte. C'est-à-dire : une carte, si on me permet, n'est pas que ce qui se sur-imprime au paysage ; c'est le paysage qui donne sens à la carte, qui justifie la carte, non ? Le paysage est carte. Enfin, il n'est pas la carte postale, mais il ne faut pas mépriser les cartes postales. Mais la carte de la cartographie, disons, est appelée par le paysage, je veux dire, elle n'a pas simplement un sens pratique ou pragmatique. Une carte, c'est quand même aussi une peinture, et cela ne sert pas simplement au navigateur, ou à l'aviateur, pour savoir où il est, où il va, au militaire en général. Ce n'est pas qu'une fonction militaire, une carte. Si... ?

Annie Guillon-Lévy. C'est dans les tableaux de Vermeer, une carte, la carte. Dans les tableaux de Vermeer, il y a presque tout le temps une carte au mur.

Philippe Beck. Oui.

Jean-Luc Steinmetz. Un miroir aussi.

Yves di Manno. Et des portulans.

Annie Guillon-Lévy. Oui, oui, il y a plein d'objets. En fait, quand vous dites : le corps, la carte, le corps vu de l'extérieur, ce n'est pas forcément ainsi que ça se passe. Parce qu'en fait, comme le dit un vers de Philippe : « re-né sans langes. » C'est-à-dire que les hommes sont déjà dans le langage. Et le poumon, quand il est décrit avec ses branchies, etc., immédiatement quand on dit « poumon » la description vient avec, c'est instantané. Bien sûr, parfois, après il faut rechercher. Un mot n'est pas, ne vient jamais seul. Il est déjà effectuée de la cartographie.

Philippe Beck. Alors, quand on parle de « Chant Objectif » (c'est peut-être le moment d'en parler, on va finir par oublier d'en parler, et Yves y a fait allusion), dans « Chant Objectif », bien sûr certains diront « Le plus important, c'est l'objectif » ; d'autres diront « C'est le chant », mais les deux sont très importants ! L'objectivité de la carte, du cartographié, n'existe pas sans chant. Il n'y a pas de description pure. Quand je parle de description, ou de description de description, après Pasolini, c'est pour dire que la chose est description. C'est-à-dire qu'on ne décrit qu'une description. La chose elle-même se décrit dans son déploiement propre, elle se décrit, elle se déploie, c'est la même chose. Bien sûr, après on décrit la description. Ce n'est pas qu'un redoublement, gratuit, etc. Et ce n'est certainement pas une grille posée sur le réel.

Isabelle Garron. Non.

Philippe Beck. Le réel lui-même n'est pas « grillé » (Rires) ; il se cartographie. Il se déploie, il se décrit, dans les différences qui le composent. Alors, il ne s'agit pas d'une pure dissection. Il ne s'agit pas de prendre un corps : « Alors, voici le corps, voici le poumon, voilà le cœur... » Ce n'est pas ça ! Certainement pas dans Inciseiv, tu es d'accord Isabelle ?

Isabelle Garron. Oui.

Philippe Beck. Et je dirai même que ce n'est pas le cas dans Onians non plus ; c'est vraiment d'un chant objectif qu'il s'agit, c'est-à-dire d'un chant qui suit les linéaments du réel, vivant, et qui le reconstitue, mais autrement. En tout cas dans Inciseiv, j'espère que le cœur, le diaphragme, enfin toutes les parties qui sont évoquées sont en tension vivante, en relation vivante ; il ne s'agit absolument pas de dire comment le corps est fait : « Aujourd'hui, je vais vous parler du cœur, je vais ouvrir le ventre ». Le modèle de la dissection est souvent un modèle adopté par les polémistes pour dire : « Il y a un vivant, et vous le coupez en morceaux, vous le démembrer, mais il est mort, il n'y a plus

rien - la vie est partie.» Je ferai remarquer que la dissection a rarement eu lieu quand le corps est vivant, d'abord...

Isabelle Garron. D'ailleurs, il y a un passage que je n'ai pas mentionné là, mais qui était lié à l'ouverture de Reverdy sur une émotion appelée poésie justement, où il refait cette différence entre le corps endormi sous la pointe du scalpel du chirurgien et la résistance de l'âme. Il a une allégorie très fine, en fait, pour aller dans le sens que tu évoques. C'est-à-dire qu'on n'est pas du tout dans la dissection. On est dans le travail de la transmutation.

Antonio Rodriguez. La dynamique que Philippe a installée entre la carte et le paysage prend position aussi par rapport à des théories du paysage, de la participation aussi au monde, qui serait le paysage contre la géographie, ou le paysage contre le panorama, ou contre, en tout cas, un des repères, une des grilles, justement. Et la dynamique qu'il a instaurée là montre bien ce chant objectif : si le chant est paysage, l'objectif vient par la carte. Et je crois que c'est extrêmement parlant de voir ce parallèle d'images.

Isabelle Garron. J'avais mentionné aussi avec cette évocation de la carte, la personne de Debord.

Philippe Beck. D'ailleurs, je voulais te demander pourquoi.

Isabelle Garron. Ah... Parce qu'on avait eu une discussion sur le situationnisme, il y a quelques années.

Philippe Beck. Il y a longtemps.

Isabelle Garron. Oui. Simplement parce que ce qui me semblait très intéressant, c'est, dans les fiches de lecture de Debord, la manière de constituer sa carte, sa géographie. Il me semblait malgré tout que, dans ses fiches, il y avait une forme de re-corpus, qui mobilisait une autre lecture, ou une réinjection très physique, et en même temps très pensée, du monde, et des grands textes à mobiliser.

Philippe Beck. En ce sens, vos deux exposés se complètent totalement. Parce que ce que dit Yves, ce n'est pas formel ; c'est une relecture du corpus. On parle de choses vivantes.

Isabelle Garron. Oui, complètement.

Yves di Manno. Bien sûr.

Philippe Beck. Ce n'est pas : « Bon, les écrivains, aujourd'hui, sont amnésiques. Ils ne savent pas que Verlaine a existé... » Ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Il s'agit de savoir que tous les vivants présents sont déjà constitués de tous les vivants antérieurs, qui nous sont co-présents, en quelque sorte. Et que c'est mieux de le savoir, et de le vivre, pour avancer dans sa propre vie. Ce matin, on parlait de Jogichès et de Rosa Luxemburg et, enfin j'y repensais en t'écoutant, Tristan, mais je me disais : « Ce n'est quand même pas mal de reconnaître l'existence de ces deux-là. » On est plus vivant en sachant qu'ils ont existé. Ce n'est pas qu'une affaire d'érudition.

Yves di Manno. Évidemment, et surtout dans ce cas précis, oui.

Isabelle Garron. D'où la page comme fiche qui parfois aussi est un puits de science objective.

Philippe Beck. Mais quand même je dois dire la chose qui suit : c'est Natacha qui m'a fait connaître Jogichès (elle a écrit un très beau texte sur Rosa Luxemburg) il y a quinze ans maintenant. Tu m'avais fait lire ton texte magnifique, avec la dame au chapeau cloche.

Natacha Michel. J'ai eu une relation très proche avec Jogichès, comme tu sais.

Philippe Beck. Oui.

Antonio Rodriguez. Nous allons boucler sur ce point-là...

15 | Discussion | Jean-Luc Steinmetz

Paul Échinard-Garin. Eh bien, merci beaucoup, puisque plutôt que la bombe à retardement de Ponge, vous avez préféré la souche, vous allez nous offrir la possibilité de développer des pousses, dans les prochains jours bien évidemment, puisque beaucoup de scènes et d'interprétations vont ressurgir dans les interventions des futurs orateurs, mais sans doute y a-t-il matière dès aujourd'hui et dès maintenant à essaimer tout cela dans nos esprits.

Stéphane Baquey. Merci beaucoup pour l'esprit, l'ingénium de l'exposé, et je relève tout d'abord que vous vous êtes placé sous le nom Francis Ponge, ce qui a priori était paradoxal. En liaison avec cela, j'ai trois remarques-questions. La première est liée à la phrase : « Rien de mieux ici que de se replonger dans le courant nutritif des exemples, tout en sachant qu'ils ont leur limite et que ce qui est comparable entre eux n'excède pas l'incomparable que comporte le cas particulier ». Et cela vous le dites pour analyser les différents faits de la poésie de Beck, ses noms propres, ses majuscules, ses italiques, tout ce que vous avez analysé, précisément. Alors, ma question est la suivante. Si les exemples n'excèdent pas l'incomparable qu'implique le cas particulier, je reviens à la question de la voix : est-ce que le texte est une partition suffisante, en dépit de tout ce que vous avez analysé ? C'est la première question, ou le premier élément de discussion. La seconde question, c'est, évidemment, sous le nom de Francis Ponge, dans cette partition, il y a un élément que vous n'avez quasiment pas nommé, c'est le vers ; dans cette partition la prose fonctionne sans recours immédiat, dans l'analyse, au vers. Le troisième point, c'est une boutade. Dans l'allégorie, vous avez mentionné les différents niveaux de l'interprétation. Je pense à cela, parce qu'il en a été question au sujet de Prigent ; vous avez terminé sur le scatologique.

Jean-Luc Steinmetz. Sur... ?

Stéphane Baquey. Le scatologique.

Philippe Beck. L'eschatologique !

Stéphane Baquey. Je sais bien, mais j'ai entendu « le scatologique », je suis désolé ! (Rires) C'est une boutade, mais pas sans rapport avec l'interprétation.

Jean-Luc Steinmetz. C'est une lecture assez basse. Une infra-lecture.

Yves di Manno. On entend ce qu'on veut entendre.

Stéphane Baquey. Ce n'est pas sans rapport. Les deux premières questions sont plus importantes.

Jean-Luc Steinmetz. Ce n'est pas mon affaire, la scatologie, c'est l'affaire de Prigent.

Stéphane Baquey. Mmm... Revenons aux premières questions.

Jean-Luc Steinmetz. Oui, et puis, c'est toujours très bon de jouer ; j'ai moi-même joué, à la fin. J'ai suffisamment signifié que ce texte nous prenait, et nous prenait dans ses réseaux, n'est-ce pas ? et prenait sans doute l'auteur dans ses réseaux aussi. Donc, nul n'est indemne ! Peut-être une conclusion...

Philippe Beck. L'auteur en question ne se préoccupe pas de savoir s'il est pris dans ses réseaux, pour une raison très simple. C'est qu'un être humain, étant un être de langage, avance dans l'existence, s'il est un être humain, et que les poèmes sont simplement des faits de langage, comme ce que je suis en train de dire en est un, ce que vous avez dit en est un, ou ce que Stéphane vient de dire. Et un fait de langage est, par définition, en quelqu'un, hors de quelqu'un, à tout instant, et il ne peut pas y être pris, puisqu'il prend ce qui le prend et ne peut décider, comment dirais-je ? de l'extériorité ou de l'intériorité du

filet. Si vous voulez, il y a élaboration progressive de soi avec les autres dans l'existence, et puis les mailles du filet sont constamment espacées, arrachées, reprises ; c'est la vie commune qui est un grand filet aéré, où nous sommes parfois tentés de nous imaginer en poisson, en pêcheur, en tout ce que vous voulez. Et Pandora elle-même peut finir dans un filet. Donc, ce cercle vertueux de l'existence, on peut toujours le dire vicieux, mais ça n'est pas irritant. Maintenant, de le rapporter à Merlin comme le représentant de l'impersonnage, cela, je ne dirai pas que cela m'irrite, mais je tiens juste à dire à quel point Merlin est un problème. Cela est sûr. Dans le Journal, le « principe de Merlin » est un problème. Il n'y a jamais stricte équivalence entre celui qui cherche à penser et à écrire sa pensée au sujet de son état dans le Journal et Merlin lui-même. N'oublions jamais que Merlin (je lirai des extraits de ce projet en cours, difficileux, retardé, demain soir) est le nom d'un problème. Ce Merlin n'apparaît que dans le Journal. Le livre en cours dont je parle, inachevé, est une explication avec Merlin, une mise en scène de Merlin en un sens, pour en revenir à cette affaire de théâtre. Et, autant je peux considérer que tout personnage est un impersonnage et donc, encore une fois, non pas simplement une puissance impersonnelle, mais chaque fois quelqu'un, traversé par des puissances générales, communes, mais toujours chaque fois quelqu'un, autant je refuse avec la dernière énergie l'équivalence entre Merlin et l'impersonnage. Merlin, le dernier Merlin j'entends, celui qui consent à son enfermement, qui au fond imagine l'intransitivité et s'aperçoit, très probablement (en tout cas, on peut l'imaginer) que l'intransitivité est impossible et que ma foi il peut quand même s'adresser aux gens derrière le rideau de fumée (mais les gens ne le voient pas et n'endurent pas les mêmes nécessités, etc.), ce dernier Merlin donc, c'est certainement lui, celui qui s'est « fait avoir », qui a été victime de l'ultime ingéniosité de transférer ses pouvoirs magiques, de déléguer ses pouvoirs magiques à Viviane, Niniève, Niniane, etc., et qui s'aperçoit que son consentement à l'enfermement est une erreur. Merlin, c'est précisément celui qui, peut-être, s'aperçoit à quel point l'impersonnage peut être autre chose que lui. Tragiquement peut-être, mais c'est pour moi certainement celui

qui peut, dans sa prison d'air, s'apercevoir que l'impersonnage est, je veux dire en chacun, tout autre chose qu'un homme enfermé en lui-même et tout autre chose qu'un être enfermé dans sa propre ingéniosité. Je crois que l'intérêt du dernier Merlin, c'est de tenter de dire qu'il a eu tort de comprendre l'impersonnage de cette façon, et la fable de La Fontaine, que vous avez eu tout à fait raison de rappeler, au fond ne rappelle que cela, que Merlin, probablement, a été pris à sa propre ingéniosité ; il faudrait ajouter qu'il s'en est peut-être bel et bien aperçu, et c'est peut-être ce Merlin-là que le Conte du cri perdu à son sujet décrivait. Alors, c'est l'objet du livre dont je parle...

Jean-Luc Steinmetz. Bien sûr, je ne pouvais pas le connaître. Merlin, dans la fable de La Fontaine, c'est une citation et un personnage littéraire. Le livre de Merlin n'a pas été écrit par le vrai Merlin l'enchanteur.

Philippe Beck. Oui, oui, bien sûr. Mais on peut penser à l'autre fable : « et c'est double plaisir de tromper le trompeur ». Je pense que la question n'est pas de tromper Merlin, puisque probablement lui-même s'aperçoit dans sa prison dernière qu'il s'est trompé dans son consentement à déléguer ses pouvoirs magiques et à se laisser enfermer, comme si une telle délégation devait l'ouvrir au bonheur absolu, peut-être au bonheur autochtone dont il rêvait ; Merlin lui-même au fond s'est aperçu de cela et en tout cas on peut l'imaginer tel, et c'est ce que le livre à mi-chemin du théâtre et de la poésie que j'essaie d'écrire difficilement depuis plusieurs années s'efforce de dramatiser. Donc, la stricte équivalence entre Merlin et l'impersonnage est impossible.

Jean-Luc Steinmetz. C'est ce que j'ai dit ?

Philippe Beck. Oui, vous avez dit : Merlin = l'impersonnage. Vous avez dit cela.

Jean-Luc Steinmetz. Oui, c'est une erreur sans doute alors.

Philippe Beck. Mais Merlin est, sauf erreur, totalement absent de L'impersonnage, de la monographie dialoguée avec Gérard, pour la bonne raison que l'impersonnage, c'est le contraire du dernier Merlin. L'impersonnage tel que je l'imagine est encore une fois en chacun, et chacun est un personnage traversé de forces impersonnelles. C'est extrêmement simple en réalité, c'est dit ; c'est le contraire du Merlin tel qu'on peut l'imaginer comme pure puissance impersonnelle autonome, complète, autosuffisante. Je parle du dernier Merlin, parce que, si le livre s'intitule Merlin Deux Fois, une première fois Merlin est tout le contraire : conseiller stratégique, éducateur, celui qui parle, qui dicte ses paroles. Alors, peut-être rit-il à contretemps pour échapper aux autres, mais...

Jean-Luc Steinmetz. Oui, mais l'exposé n'a pas été construit sur ça de toutes les façons. Et, à un moment, il y a une erreur.

Philippe Beck. Non, ce n'est pas une erreur ; c'est juste un détail décisif.

Jean-Luc Steinmetz. Oui.

Philippe Beck. Donc, je tiens à en parler, cela me donne une occasion, et tout se tisse très bien cette semaine. C'est très important, parce que, s'agissant de l'ingéniosité des textes, il y a deux solutions : ou bien l'on considère que le premier Merlin, celui qui a parlé, a bâti la légende arthurienne, qui a dicté ses textes à Blaise, appelons-le un écrivain, celui-là, qui a offert beaucoup de choses au monde jusqu'à se dire que ce n'était plus possible, n'est-ce pas ? a eu raison de se dire que ce n'était plus possible et de cesser d'écrire, et de s'enfermer, ou bien on considère qu'il n'a pas eu raison. Probablement qu'il s'est dit : « Ma foi, le moment où j'ai été victime de mon ingéniosité, où j'ai été pris dans mon propre filet, c'est le moment où j'ai cessé d'écrire. C'est le moment où j'ai consenti à mon enfermement dans la prison d'air, dans le tombeau de marbre, ou tout ce que vous voulez. » Le moment où l'ingénieur est pris dans son ingéniosité, dans ses filets, et où les autres peuvent l'être, c'est le

moment où il cesse de parler, où il croit pouvoir cesser de parler, pouvoir cesser d'écrire. Et c'est tout le drame ou la tragédie du dernier Merlin, du second Merlin, et c'est très important. Ce n'est pas un détail que je livre.

Jean-Luc Steinmetz. Oui, en effet.

Philippe Beck. Ma foi, comme elle figure dans ta conclusion, il est important de dire qu'il faut renverser l'interprétation. Alors, évidemment Jérémie parlera de la question de l'interprétation.

Jérémie Majorel. Oui, et je suis très content. Nos interventions vont se compléter.

Philippe Beck. Voilà. Il y aurait beaucoup de choses à dire sur l'appel à l'interprétation, ou l'absence d'appel à l'interprétation dans ces poèmes. Je ne vis pas du tout ces poèmes comme des appels à l'interprétation. Réellement, en t'écoutant, je me suis dit : « Je crois que je n'aurais pas écrit un seul poème, si je l'avais écrit pour en appeler à son interprétation. » Ce qui ne veut pas dire que les poèmes ne soient pas interprétables, lisibles, ces poèmes « plus que lisibles », comme tu as pu dire un jour.

Jean-Luc Steinmetz. Oui.

Philippe Beck. Les deux réalités sont disjointes : le fait que toute parole, tout poème, toute prose, quel qu'en soit le statut, soit interprétable, est tout à fait disjoint du fait d'une intention ou d'un appel à l'interprétation dans le processus même de leur écriture, qui est un processus tout autre - c'est un processus d'élaboration de ce qu'il y a à dire comme ça peut être dit, selon les ressources dont on dispose au moment où on écrit. Et cela ne veut pas dire que ce soit un moment solitaire : cela veut dire que, justement, tout ce qui traverse quelqu'un, ces généralités problématiques, ces obscurités difficiles et relatives aussi, tout cela induit, pousse quelqu'un à écrire des poèmes ainsi. Je suis toujours extrêmement étonné d'en avoir écrit ; je ne le cache

pas. Puisqu'un être humain est une passibilité, une passivité, une réceptivité, qu'est-ce qui fait qu'on sort de cette passibilité pour en écrire? Eh bien, c'est qu'on est déjà constitué comme être de langage, voilà probablement l'explication. Et j'allais dire : «ça sort», mais non : il n'y a pas de dedans et de dehors, en réalité, c'est déjà, et puis cela s'objective, se formalise. Et on a tendance à considérer l'interprétation comme une réalité espérée, ou comme un phénomène extérieur, etc., mais je m'interprète, écrivant, je suis en train d'interpréter pratiquement, selon une idée pratique, ce qu'il faut dire de telle ou telle façon. C'est comme cela que je vis, enfin. Tu vois, je parlais des rouleaux, des vagues hier, grâce au texte de Xavier Person. C'est comme ça que ça se passe, hein? vraiment. Mais bon. C'est juste une continuation de ce que tu as tenté de serrer.

Jean-Luc Steinmetz. Je n'ai pas tenté de serrer. J'ai plutôt tenté de lancer des pistes, avec plus ou moins de bonheur, plus ou moins de justesse. C'est ça.

Philippe Beck. Non, non, mais cela appelait en moi cette continuation.

Jean-Luc Steinmetz. C'est sûr que sur Merlin et l'impersonnage, je n'étais pas au point. Mais j'ai dit déjà que mon métier, c'était un peu un métier d'ignorance, là.

Philippe Beck. Non, non, ce n'était pas un détail. (Rires) Ce que je dis permet de remettre en perspective ce que tu as tenté de dire.

Jean-Luc Steinmetz. Mais, alors, il y a une chose – on se tutoie, je crois...

Philippe Beck. ... je t'ai tutoyé, non?

Jean-Luc Steinmetz. ... tu as dit «vous» tout à l'heure...

Philippe Beck. ... c'était protocolaire.

Jean-Luc Steinmetz. Oui, il y a une chose à laquelle, il me semble, tu cherches à échapper, quand même. C'est justement ce en quoi tes textes, bon gré mal gré, et malgré toi, et malgré la précision qui est dans ta pensée, t'échappent. Ils ne sont plus à toi, et ça ne se passe pas dans l'oral, ça ne se passe pas dans les rapports humains, ça se passe de ce phénomène très particulier qui est l'écriture : une fois que c'est placé sur la page, tu n'y peux rien. Voilà. Donc, tu ne peux pas te défendre, tu es coincé. « Tel cuyde engeigner autrui / S'engeigne lui-même ». Il n'y a rien à faire.

Philippe Beck. Sans vouloir objecter à ce que tu dis et, au contraire, pour confirmer ce que tu dis, si j'ai tendance à parler dans ce colloque, si tu n'es pas contre le projet, c'est parce que j'observe, moi aussi, de l'extérieur en un sens, ces textes, les réactions qu'ils suscitent, les interprétations. Et mon expérience est d'ailleurs très particulière, et étrange. Mais elle ne me surprend pas ; je m'y attendais. J'ai du reste toujours regardé ces écrits qui partent au loin comme des navires qui vivent leur vie, en quelque sorte, même si parfois des pirates viennent s'emparer du navire, ou le capitaine tient bon, etc., mais je me sais être sur le rivage. Parfois, je prends un autre bateau pour rejoindre le navire, mais je requitte le navire, comme toujours dans la vie. Donc, ce que tu dis n'est pas une objection : je suis d'accord. Je ne prétends pas maîtriser le destin de ces livres. Pas du tout.

Jean-Luc Steinmetz. C'est là où ça me ramène à Ponge. Le scripta manent. C'est ça. Il n'y a rien à faire.

Philippe Beck. Les paroles aussi restent, et non seulement parce qu'elles sont enregistrées.

Jean-Luc Steinmetz. Pas tout à fait de la même façon. Temporellement, ce n'est pas la même chose.

Philippe Beck. Ah ! je crois profondément que les paroles restent.

Stéphane Baquey. Philippe dit que l'impersonnage «se veut imprimable». L'impression, et donc l'interprétation, font donc partie de son ambition.

Philippe Beck. Oui, mais je parlais là du processus d'écriture. Bon, je vais dire une chose un peu bête. Vous allez me croire ou pas, mais c'est la réalité : quand j'ai commencé à écrire, d'abord j'ai écrit pendant des années, sans penser du tout à la publication. Pourquoi, je n'en sais trop rien.

Jean-Luc Steinmetz. Contrairement à Rimbaud, qui y pensait tout de suite.

Philippe Beck. Voilà. Ensuite, j'y ai pensé. À un moment, le projet du livre s'est imposé, et l'idée de la publication. Mais, pour moi, la publication, c'était l'impression des poèmes dans des pages, dans un livre ; c'était de parvenir à cet objet qu'était le livre. Et, qu'on me croie ou non, je n'imaginai pas une seconde ce qu'on appelle la réception, l'effet public de ces livres, mais pas une seconde, et tant mieux. Je voulais simplement mettre au point ces textes, qu'ils soient objectivés ; le plaisir narcissique concernait l'objet. J'avais l'idée de l'objet comme de quelque chose de satisfaisant. Alors, tout ce qui s'est produit ensuite est bien entendu incalculable. Bien entendu incalculable, et heureusement.

Jean-Luc Steinmetz. Merci de toutes ces précisions.

16 | Jérémie Majorel

Paul Échinard-Garin. Eh bien, Paul Échinard-Garin. Le colloque avait, il faut le rappeler je crois aujourd'hui, Jean Bollack pour point de départ, et il fallait donc sans doute qu'il y ait, à mon avis, friction, c'est un mot de Philippe Beck, et des ou du «sens contre sens», pour reprendre cette fois un titre, qu'on me pardonne, de Jean Bollack. Sans doute que cet exposé aura motivé chez vous quelques idées, quelques points de discussion.

Natacha Michel. D'approbation seulement.

Philippe Beck. Je voudrais juste, pas longtemps et ensuite je vous laisse la parole, parler de cette espèce de contraste, de frottement, qui se déploie dans ton exposé, et que tu nous en parles... C'est-à-dire qu'il y a d'un côté le respect citationnel, le respect citant, l'étude attentive et pleine de tact des poèmes, et de l'autre côté, les listes. Cette espèce de contraste que tu as opérée très consciemment entre ces deux procédures, est-ce que tu peux nous en parler? Quand j'entendais les listes, je me disais, il a du culot (Rires), il prend cinquante poèmes, ou quinze livres, et puis il réduit cela à des enchaînements de néologismes, supposés d'ailleurs, qui n'en sont pas tous, comme si la condensation dans la liste recréait, refaçonnait des contextes. Bon, ponctuellement il peut y avoir un néologisme, un archaïsme voilé, alors que l'effet de la liste, évidemment c'est le contraire, malgré tout; et c'est très délibéré chez toi...

Jérémie Majorel. Tout à fait.

Philippe Beck. ... cette manière de redire aux auditeurs, aux lecteurs, ce qu'ils savent déjà. C'est-à-dire que, ma foi, ils ont rencontré des choses rudes ça et là; alors, du coup, elles deviennent cent fois plus rudes dans la liste – c'est ce que j'appellerai la liste sadique, disons, et puis, de l'autre côté, il y a l'inverse,

le respect, non pas masochique, mais le respect, non pas poli, parce qu'il y a une véritable attention. Tu vois ce que je veux dire ?

Jérémie Majorel. Oui, mais je vais répondre !

Natacha Michel. Pardon, Philippe, peut-être pardon, mais j'ai trouvé ce passage absolument passionnant, parce qu'il prouve et montre, qu'il n'y a qu'une seule langue, et je parle en « latin vulgaire » pour gloser, la prouesse de mise en place dans le poème de ce que vous appelez la langue commerciale, qui n'est pas là rejetée comme indigne, mais devenue un hermétisme bénéfique interne à ta langue. Alors, que ce ne soit pas contextué ou je ne sais pas comment vous dites, ça m'est égal ; c'était dans une démonstration capitale, capitale...

Philippe Beck. Ce n'est pas cela que j'objecte. Je n'objecte rien du tout d'ailleurs...

Natacha Michel. Disons qu'on fait semblant d'objecter. C'était dans une démonstration capitale, capitale !

Philippe Beck. Ce n'est pas le contexte qui est le problème, le problème...

Xavier Person. C'est l'effet de la liste qui te semble re-sadiser un petit peu le propos, alors que j'y vois plutôt une espèce d'allègement, il y a cette espèce de parodie, de dédramatisation créée par la liste. Donc, il y a un effet rythmique intensif par la liste, qui ne me fait pas un effet de sadisation.

Philippe Beck. C'est un terme de Jérémie.

Xavier Person. Moi, ça me dé-sadise, la liste.

Jérémie Majorel. Je vais répondre, un peu, quand même ! J'ai employé le mot sadisme pour la coupe, pas pour la néologie. Alors, la liste, je te remercie en tout cas, parce que tu me lis

comme si j'avais déployé une poétique, et effectivement, c'est très étudié de finir par des gloses et d'en être passé par des listes. C'était pour faire écouter quelque chose qui est justement anti-sec, chez toi. La liste, c'est une poétique ; j'ai évidemment disposé les mots de manière consciente ; je n'ai pas mis n'importe quel néologisme l'un après l'autre. C'est une poétique, et je voulais faire entendre ton côté rabelaisien, la prodigieuse inventivité lexicale qu'il y a chez toi. Donc, ce n'est pas le côté sadique, là, que j'ai fait entendre. Le côté sadique, je l'ai employé dans une partie sur la coupe, le tranchant du style, non pas le côté générosité néologique, qui est vraiment prodigieux... Donc, on ne peut le faire entendre que comme ça, parce que j'ai bien conscience que chaque néologisme, puisque je parle de poétique du néologisme, surgit dans la nécessité de ce qui l'entoure. Alors, il faudrait étudier chaque poème. Il y a un exemple que j'étudie à la fin, «brutement» ; c'est pour adoucir le «brut», le «-ment» adoucit le «brut». Il y a à chaque fois une nécessité, et, du coup, le côté slam de la liste faisait entendre quelque chose de rabelaisien chez toi, une inventivité gourmande de la langue...

Natacha Michel. De la langue telle qu'elle se parle !

Tristan Hordé. Je dirai plutôt côté «Grand Rhétoricien» plutôt que rabelaisien.

Jérémie Majorel. «Grand Rhétoricien» aussi, bien sûr.

Tristan Hordé. Il y a une néologie chez les Grands Rhétoriciens qui est énorme, des centaines de mots qu'on utilise encore aujourd'hui et avec, justement, des emprunts au latin, directs, et puis, des néologismes avec des préfixes.

Jean-Luc Steinmetz. Juste une intervention... L'usage de la liste chez Rabelais est parfaitement conscient, mais n'a rien à voir avec ça, c'est-à-dire la liste, là, a été établie par des ponctions. Quand Rabelais fait une liste, c'est une liste qui concerne un même thème, un même sujet.

Jérémie Majorel. Oui, j'aime bien la dissémination...

Jean-Luc Steinmetz. C'est pourquoi : « Rhétoricien », oui.

Jérémie Majorel. Oui, une remarque, je viens d'y penser justement en écoutant ce que vous dites. Quand Philippe écrit *Aux Recensions*, il y a parfois des recensions tellement pauvres qu'il y a un ou deux mots qui brillent. Il les prélève, les ponctionne et les inclut dans sa propre résonance. Donc, j'ai pris les néologismes qui me faisaient résonner/raisonner, à la fois au sens musical et au sens de la pensée.

Philippe Beck. M'a frappé d'ailleurs, en t'écoutant, combien c'était tout à fait distribué, combien les masses sonores étaient distribuées dans ta liste.

Jérémie Majorel. J'en ai fait, à ma modeste manière, un petit poème minimaliste.

Paul Échinard-Garin. Oui, et tu cites à juste titre *Aux Recensions*. Je l'ai relu, enfin je l'ai re parcouru, et ai repéré quelque chose qui peut-être fait la jonction entre hier et aujourd'hui : « Rotté fait des vagues », page 232. C'est nécessairement au cœur du sujet.

Stéphane Baquey. J'ai une écoute, purement académique de la liste, non pas cette écoute sadique au regard du poème, mais qui révèle quelque chose dans le poème de la coupe du vers, par ailleurs ; mais j'ai surtout vu, à travers ta propre liste, un affinement de notre analyse de la partition du texte de Philippe. Je ne cesse de m'interroger sur l'identité de cette partition. Bon, voilà. Je l'ai reçu comme ça. Alors, il y a un point qui m'a en particulier retenu, c'est la préfixation, dont on a parlé, avec les trois préfixes, le « dé- », le « re- » et l'« im- »...

Jérémie Majorel. Le « a- » aussi, mais il y en a plein d'autres ; je n'en ai pris que quelques uns.

Stéphane Baquey. Oui, je retiens ceux-là, ceux que tu as développés, et donc le «dé-» est négatif a priori, le «re-» est...

Tristan Hordé. Itératif...

Stéphane Baquey. Et énergique, et ce qui est intéressant dans l'«im-» et dans l'im-personnage, c'est qu'il est négatif positif; l'«im-», c'est à la fois un renforcement et un privatif. Et là, dans l'impersonnage, ça me semble, dans cette préfixation, quelque chose de décisif, et qui me fait repenser à ce que Tiphaine Samoyault disait du «ni/et»; l'«im-», c'est le «ni/et». Il y a quelque chose dans la préfixation qui importe.

Jérémie Majorel. Le «im-» est à la transition du «dé-» et du «re-», grâce à cette double valence.

Philippe Beck. Le «re-» est double aussi; c'est soit la répétition pure, soit le redépart.

Jérémie Majorel. Oui, c'est pourquoi je n'ai pas dit répétitif, mais itératif, en faisant signe vers Derrida. Dans itération, il y a altération.

Philippe Beck. Même le «dé-» est double, aussi.

Jérémie Majorel. Le «dé-» aussi, oui, il fallait bien, pour la clarté de l'exposition...

Philippe Beck. On ne va pas faire de typologie. En tout cas, et pour compléter ce qu'a dit Stéphane, je te sais gré très bêtement d'avoir parlé (je vais être naïf) d'enjambement, de rejet, de contre-rejet. Ce ne sont pas des concepts extérieurs. C'est probablement, en particulier dans l'extrait que tu as cité, la vie même de la phrase.

Jérémie Majorel. Ah oui, si on met tout à plat, ça perd tout. Vraiment, les coupes sont fondamentales, là, dans l'extrait de Chants populaires.

Philippe Beck. Et le contre-rejet, on n'en parle pas souvent. On a un peu parlé d'enjambement et de rejet. Il faut absolument distinguer enjambement et rejet, d'ailleurs. Ce n'est pas qu'une remarque formelle, mais le contre-rejet, c'est très important aussi. C'est juste une petite remarque : ça me fait plaisir.

Jérémie Majorel. Tant mieux.

Tristan Hordé. Le «dé-» me fait penser au «dépeupleur».

Jérémie Majorel. De Beckett. Oui, pas mal, déconstruction, dépeupleur...

Isabelle Barbéris. Simplement, c'est une remarque, et je voulais savoir si tu la validais ou invalidais. Tu as fait ressortir un certain nombre d'opérations de préfixation, d'ailleurs qui montrent que la préfixation est préférée à la suffixation. Tu as quand même insisté sur le sémantisme de ces opérations de préfixation, mais, finalement, en t'écoutant j'avais aussi l'impression que c'était plus des opérations matérielles, matérialistes, expérimentales, et j'ai envie de dire plastiques, sur la langue que des opérations véritablement sémantiques.

Jérémie Majorel. Je ne dirai pas que l'un prime au détriment de l'autre ; c'est un double geste. Le côté plastique, je le fais entendre par la liste, le côté sémantique par l'interprétation que je mets après, mais effectivement, oui, c'est un travail plastique. C'est bizarre, parce que je crois, à ma modeste connaissance, les noms de sculpteurs chez Philippe, il n'y en a pas beaucoup relativement aux autres ; il doit y en avoir quelques-uns.

Philippe Beck. Il y en a surtout un, il y en a un qui s'appelle Rude. (Rires)

Natacha Michel. Il y a les architectes, ceux qui criminalisent l'ornement, Loos, Scheerbart... Il y en a pas mal.

Jérémie Majorel. Oui, parce qu'il y a vraiment un côté plastique qui éclate à chaque fois qu'on ouvre un livre. L'architecture du blanc et du noir, et la matière verbale...

Natacha Michel. La construction par le nom.

Jérémie Majorel. C'est pourquoi j'avais hésité à adopter le titre «Beck-matériau», parce que c'est vraiment un travail sur la matière du langage.

Philippe Beck. Alors, juste, on n'a pas parlé de l'allégorie, on n'a pas le temps, juste une remarque au sujet du Talmud. Dans *L'Impersonnage*, Gérard s'en souvient au moins aussi bien que moi, probablement mieux que moi, mais enfin il y a une distinction entre le talmudique et le talmudien.

Natacha Michel. Oui.

Philippe Beck. J'essaie de faire la distinction entre le talmudique et le talmudien, le talmudien désignant ce que je crois avoir retenu des expériences enfantines d'obligation d'interpréter des versets, ce que je faisais comme juif périphérique, c'est-à-dire non pratiquant, devant des orthodoxes qui eux donc passaient simplement, pour tout commentaire, du style direct au style indirect. «Dieu dit (en traduction française): «Que la Lumière soit!» veut dire que Dieu dit que la lumière doit être». C'était cela le commentaire, non talmudique en réalité, des orthodoxes... Ils passaient simplement du style direct au style indirect, et ça me choquait... Enfin, jeune homme, à onze ans, j'avais beau ne pas être pratiquant, ça me paraissait incroyable de ne pas continuer le texte dit sacré, en prétendant le continuer, puisque le Talmud en principe, c'est la continuation d'un texte donné qui n'est justement pas donné, qui doit être continué, parce que s'il n'est pas continué, ce texte n'est pas un texte vivant. En ce sens, le sacré n'est pas séparé, il est de la terre, quoi, et ceux qui passent simplement du style direct au style indirect, les commentateurs, les herméneutes statiques disons, ceux-là ne continuent pas vraiment le texte. Enfin, leur

geste n'est pas vivant, terrestre. Le talmudien désignant pour moi, précisément, la vraie continuation, altérée, autre. Voilà. Je sais bien qu'il y a des exégèses talmudiques, celles de Lévinas, qui ne revendiqueraient pas ce que j'appelle le talmudien, mais bien le talmudique vrai, en tant que, tout même, il suppose le devoir de continuer, et l'absence de sens donné, et la nécessité de rétribuer, de rémunérer le Livre de façon non passive. Il y a vraiment une nouvelle parole, une nouvelle écriture. Enfin, il faut que ça continue... C'est vivant parce que ça continue. Si ça ne continue pas, ma foi, c'est du prêche ; c'est autre chose. Ce n'est pas du quasi-sermon, c'est du sermon à l'état pur, avec toujours ce risque qu'effectivement, on se soumette évidemment, malgré tout, à du donné. Alors, le donné, c'est quoi ? Ce n'est pas nécessairement la Bible. Ce sont des textes auxquels on se réfère, sur lesquels on s'appuie, qu'on risque de séparer, que ce soit Mallarmé, que ce soit les recensions de Mallarmé. Mais, au fond, il n'y a peut-être pas à s'en préoccuper. De toute façon, ils circulent en nous, tous ces textes. Ils sont là. Qu'on ait lu Onians, ou qu'on n'ait pas lu Onians, il y a Onians dans chaque corps. Voilà, c'est ce que je voulais dire ; mais cette distinction entre le talmudique et le talmudien il est important de la rappeler, même si elle est un simple guide. C'est une petite distinction qu'il ne faut pas prendre pour une distinction scolaire, scolastique.

Xavier Person. Je voulais revenir sur cette question du nom commun qui devient propre. Cela a traversé vos interventions, et j'ai eu en vous écoutant juste un souvenir d'une scène, alors je ne sais plus où c'est dans Freud. C'est un des cas célèbres de Freud, je crois que c'est L'Homme aux loups mais je ne suis pas sûr. En tout cas, à un moment un enfant va être battu par son père, et l'enfant pour se défendre de ce geste traumatisant, va injurier son père en lui donnant des noms communs. C'est-à-dire qu'il va dire « toi, casserole », « toi, chaise », « toi, assiette »... Donc, c'est une liste, une litanie, comme ça, qui vient spontanément dans la bouche de l'enfant, pour se protéger de la violence paternelle, donc de la violence de celui qui a imposé le nom propre, et qui va, à la place du nom propre,

imposer une liste de noms communs qui viennent désigner le père. Alors, je ne vais pas aller plus loin dans l'interprétation, mais en tout cas, cet acte qui fait que dans le poème le nom commun peut avoir valeur de nom propre, peut s'inverser, et donc donner valeur de nom commun au nom propre, et faire en sorte qu'il y ait une redistribution à partir de la métaphore initiale qui désigne l'enfant par le nom du père. Une verticale est créée de ce côté-là.

Jean-Luc Steinmetz. Mais le nom du père, c'est le prénom du père, c'est bien ça ?

Annie Guillon-Lévy. Non, c'est le nom propre.

Jean-Luc Steinmetz. Le père... l'enfant appelle son père par le patronyme ? Non, il l'appelle par le prénom...

Xavier Person. Non, non, dans cette scène de Freud il l'appelle par des noms communs.

Jean-Luc Steinmetz. Oui, mais les noms communs remplacent quoi ? Quels types de noms ? Un prénom...

Xavier Person. On n'appelle pas son père par son prénom.

Jean-Luc Steinmetz. Oui, ce n'est pas la question du patronyme. C'est un petit peu différent du nom du père.

Xavier Person. Mais tu interprètes...

Jean-Luc Steinmetz. Oui, mais vous voyez, vous mesurez la différence...

Philippe Beck. C'est le pronom, l'enjeu.

Jean-Luc Steinmetz. Vous ne m'appelez pas Jean-Luc, vous m'appelez Steinmetz. Quand vous m'appelez Steinmetz, c'est

une autre affaire. Un enfant qui appelle son père, il l'appelle par son prénom. Il ne l'appelle pas par le nom du père.

Tristan Hordé. Non, il ne l'appelle pas par son prénom !

Jérémy Majorel. Il l'appelle papa tout simplement.

Jean-Luc Steinmetz. Il l'appelle par le nom propre ? Par le patronyme ? Il l'appelle par quoi ? Il dit papa, alors. Alors, qu'est ce que veut dire Freud dans ce cas ? Allons-y !

Jérémy Majorel. Annie, c'est dans quel texte ?

Jean-Luc Steinmetz. Vous vous en souvenez ?

Annie Guillon-Lévy. C'est dans L'Homme aux rats.

Jérémy Majorel. Ce n'est pas le loup, c'est le rat !

Annie Guillon-Lévy. Dans ce cas ce que je dirai, c'est que le nom du père en effet, qui est plutôt le nom propre, pas chez Freud, mais chez Lacan, c'est le nom qui va soutenir le reste de toute nomination dans la langue. Donc, l'enfant invente la série, magnifiquement, en effet vous avez raison, c'est très joli, et c'est sans doute le début de la poésie, je crois. Il est poète à ce moment là.

Xavier Person. Oui, parce qu'il y a une redistribution des noms, du nom.

Annie Guillon-Lévy. Oui.

Jean-Luc Steinmetz. Mais vis-à-vis de quel nom de la Loi ? Quel est le nom de la loi qu'il substitue ? Par rapport à ce que dit un enfant à son père... Comment un enfant parle-t-il à son père ? Comment l'appelle-t-il ?

Xavier Person. Mais là, l'enfant reprend la main. Au lieu d'être battu il va énoncer une suite de noms.

Jean-Luc Steinmetz. J'ai bien compris ! Je ne suis pas idiot, j'ai bien compris le résultat !

Stéphane Baquey. C'est une fonction de nomination, le nom du père.

Jérémie Majorel. Vous confondez l'empirique et le transcendantal, là.

Annie Guillon-Lévy. Le nom du père, c'est une fonction ; ça ne renvoie pas à la personne. C'est ce que Lacan déduit du fait que le langage va fonctionner comme un appel, un appel au langage lui-même au-delà de ce qui se dit. C'est-à-dire qu'il devrait y avoir une fonction qui va soutenir, et il va dire que c'est le nom du père. Alors, toute la question, mais ça ne m'intéresse pas, je vais vous dire... Alors, ça m'intéresse comme ça, comment vous le dites vous, là. Mais j'ai, bien sûr, dans mon intervention de demain, ça en tête quand je parle de l'œuvre de Philippe, car que fait-il, Philippe, quand il crée des noms ? Quand il néologise, qu'est ce qu'il fait ? Où se situe le nom du père dans son fonctionnement à lui ? C'est bien évident que c'est une question que j'ai tenue en silence dans mon intervention, mais c'est absolument passionnant, puisqu'il met de côté, justement, tout discours du maître, qui tiendrait un nom du père du style freudien, où le père est tout-puissant. Il fait ça, Philippe, et il se met en quête de ressoutenir d'une autre façon, avec ses points d'interrogations, la question de la nomination, et ça, c'est extraordinaire ! Enfin pour moi, c'est merveilleux, et c'est ce qui m'a frappé, dès les premiers vers que j'ai lus de lui il y a quinze ans, sans que ce soit dit dans le vers, mais c'est lisible dans tout vers de Philippe. Et c'est ça qui est magnifique, en fait, et c'est ça qui fait le rapport spécifique au réel de sa poésie. Et ça c'est révolutionnaire, je suis d'accord avec ce que disait Steinmetz dans la mesure où qui écrit à partir de ça ? Et il faut vraiment une radicalité extraordinaire, de toute une histoire, qui est aussi

inscrite dans la question de l'Histoire. Et, qui va être le crible de ça ? Eh bien, quelque chose qui peut s'appeler ingenium, particulier, hasard... Mais il faut quelqu'un pour rassembler tout ça, et pour tenir, et c'est ça sa création, et j'adore ça.

Philippe Beck. Tu veux dire sans discours de maîtrise ?

Annie Guillon-Lévy. C'est-à-dire, forcément, tu as une maîtrise extraordinaire de la langue, mais tu as mis de côté, par un acte radical, la soumission à l'inscription dans la maîtrise dans la langue du maître. Tu réinventes, tu interrogues cela sans arrêt, par tous ces processus de langage que vous dites. Je ne pensais pas parler comme ça. (Rires)

Jérémie Majorel. Oui, ça fait germiner... Germinal...

Annie Guillon-Lévy. Il est vrai que c'est extraordinaire, parce que c'est ce que fait l'enfant, évidemment, sauf que l'enfant, la plupart du temps d'emblée est pris dans la névrose ordinaire, est déjà soumis à ce dictat dont tu parles si bien, de cette dureté de l'apprentissage de la langue, pour l'enfant, qui se fait plus ou moins vite, mais en même temps de se retrouver, comme toi tu fais, dans le côté de ce... je ne dirai pas ce que je dirai demain... (Rires)

Natacha Michel. Si ! Je ne serai pas là !

Annie Guillon-Lévy. Mais il y a une chance inouïe, de cette espèce de coup de hache que tu fais, que tu appelles la renaissance, dès tes premiers textes. Et ça, c'est... Merci Philippe.

Philippe Beck. Bon, je vois que ma névrose n'est pas totalement inutile. (Rires)

Yves di Manno. Eh bien voilà...

17 | Discussion | Guillaume Artous-Bouvet

Tristan Hordé. Bon, je ne vais pas reprendre les différents points, ce serait un peu complexe. Je trouve que vous avez apporté pas mal d'hypothèses, et de réponses aussi, sur ce problème qui moi me passionne aussi, le problème du retour, dans des textes, différents textes, parce qu'il y a la chambre, que vous avez étudié, mais il y en a d'autres. De *Chambre à roman* fusible à *Rude merveilleux*, il y a des fragments de poèmes qui reviennent, enfin bon, toute la question du retour qui est très intéressante. Ce que je retiens pour lancer la discussion, c'est ce par quoi vous avez conclu, c'est-à-dire l'absence de représentation, on ne peut pas représenter, et le fait que la chambre poétique traditionnelle soit complètement impossible, et qu'il y ait, c'est votre hypothèse, quand vous avez terminé, une autre forme, qui n'est pas une forme de contenu. Je ne reprends pas sur la disposition sacrificielle de la chambre, sur la récusation du secret, bon, tout ça est massif, je pense qu'il faut refouiller là-dessus, mais il va y avoir sans doute des questions.

Annie Guillon-Lévy. Je voudrais dire simplement mon profond assentiment à votre exposé. Y compris sur votre conclusion à propos de la métaphore et la métonymie...

Tristan Hordé. ... la synecdoque...

Annie Guillon-Lévy. ... et sur l'ensemble de votre démarche, au pas à pas, qui éclaire beaucoup de choses en effet de ce que l'on peut dire de cette rupture, de la poésie que représente ce qu'on appelait ce matin la révolution beckettienne, qui du coup se matérialise dans ce que vous dites.

Guillaume Artous-Bouvet. Je vous remercie.

Philippe Beck. Je voudrais apporter deux ou trois précisions, en remerciant beaucoup Guillaume de la finesse de son exposé, je veux dire que les enjeux sont très clairement formulés, également s'agissant de la question du prosimètre. Enfin, d'une certaine façon, je ne dirais pas que vous me redonnez espoir dans le prosimètre, mais presque. (Rires) Même si je ne vais pas dans ce sens nécessairement. Deux choses. Une toute petite précision : Figuren, ce sont les marionnettes en allemand – c'est un faux ami. C'est le terme que les meurtriers employaient pour désigner ces humains qui étaient...

Tristan Hordé. ... devenus des poupées.

Philippe Beck. Oui, des poupées. Il y a différents termes, plus violents les uns que les autres, pour désigner ces corps déjà destinés à disparaître, avant même que ces corps ne soient cadavres. Une fois qu'ils sont devenus cadavres, ils sont désignés «poupées, chiffons»; c'était aussi une stratégie à l'égard de ceux qui étaient chargés de manier les cadavres et ne devaient pas humaniser leur relation aux silhouettes entassées. Alors, Figuren pour nous ça résonne. Nous entendons : «figures».

Guillaume Artous-Bouvet. Oui, c'est important de savoir ça.

Philippe Beck. Il est étonnant aussi, ce terme de «marionnettes», comme si les corps étaient toujours encore actionnables, par des fils, ce qui est le propre des marionnettes. Bon, je ne développe pas le point, qui nous reconduirait d'ailleurs à la question des marionnettes en général. Alors, ce n'est pas une remarque incidente, parce que, s'il y a chambre et chambre, il y a aussi marionnette et marionnette. Voilà une première remarque. La deuxième, s'agissant de la mimésis abstraite : je me sens assez d'accord avec ce que vous dites, malgré tout, d'une forme de présentation de l'imprésentable. Il ne s'agit pas non plus de s'installer dans l'imprésentable, de faire jouer même la sublimité, comme ça, comme si le poème était le lieu de l'imprésentable. Non, il s'agit quand même aussi que le poème ait une espèce de, non pas de capacité de représentation ou de des-

cription pures, mais enfin qu'il ait quand même une espèce de force analytique sensible, qu'on peut appeler la mimésis abstraite. Je ne développe pas ce point, qui me préoccupe, parce qu'au fond, s'agissant de ce qui s'est passé dans les chambres à gaz, dans une chambre à gaz, et du pouvoir de l'imagination analytique de reconstituer simplement l'expérience humaine en jeu dans ce moment-là, c'est-à-dire très, très concrètement l'expérience familiale, l'expérience du côtoiement des gens dans ce moment de crise, d'asphyxie, on rencontre là... il y a à la fois une sollicitation responsable et une grande difficulté de dire ce qui s'est produit et ce à quoi ont été conduits, acculés des groupes d'hommes, d'êtres humains, qui souvent se connaissaient les uns les autres – les familles étaient côte à côte. Des témoins en ont parlé, Filip Müller a dit des choses là-dessus, sur ce que les gens faisaient une fois contraints à...

Natacha Michel. Ne raconte pas trop, s'il te plaît.

Philippe Beck. Mais ces choses affreuses, nous ne sommes pas là pour les reconstituer, justement, pour les raconter : ce n'est pas de ça qu'il s'agit. Il s'agit néanmoins de comprendre que ça a été l'enjeu d'une expérience imposée et partagée. Je le dis, parce que quand des membres des Sonderkommandos en ont parlé, on s'est retrouvé devant des paroles, qui s'autorisaient à la reconstitution, y compris dans le film de Lanzmann, à la reconstitution de ce qui s'était produit, quoi. Par exemple : « Il n'y avait plus de solidarité, dans ce moment de crise, les gens se piétinaient les uns les autres ». Bon. Quand quelqu'un s'autorise à dire ce qui se passait à l'intérieur même des chambres, alors même qu'il n'y était pas, moyennant des signes intermédiaires, des signes, des cris ou que sais-je ? il fait quelque chose d'énorme, c'est-à-dire de terrible. Il s'autorise à la reconstitution objective d'un comportement humain. Il s'autorise par exemple à dire qu'il n'y avait plus d'éthique. Exactement comme des gens disent : « Voilà, dans les camps, eh bien, il ne faut pas parler de solidarité, de l'extérieur ; il n'y avait plus d'éthique, c'était chacun pour soi, etc. » On va très loin. On ose. Qu'on soit témoin ou pas témoin, ce sont souvent des témoins

qui se sont autorisés à franchir le pas, de façon, d'une façon qu'il faut interroger. Chaque fois que j'entends un témoin dire : «la solidarité existait bel et bien», et quand j'entends un autre témoin dire : «il n'y avait plus de solidarité, c'était chacun pour soi, etc.», je ne me dis pas simplement : «Est-ce que c'était vrai ou est-ce que c'était faux?», mais «Qu'est-ce qui autorise le témoin à aller si loin dans la conclusion, et pourquoi et comment, etc.?» Alors, ça ne m'appartient pas, je veux être très clair là-dessus. Et là on rejoint clairement, c'était ma troisième remarque, la question de la différence entre la poésie et le roman. Effectivement, il y a deux manières de lire *Chambre à roman* fusible. Soit on dit : c'est le poème qui assure le sacrifice du roman. Ce n'est pas mon intention, de dire que le poème est le lieu où le roman est sacrifié, c'est-à-dire : «on se débarrasse du roman, parce que le roman est incapable de prendre en charge ça, etc.», comme si le poème, lui, en était capable. Et je ne crois pas une seconde que le poème en soit capable. Soit on dit, et je crois, par contre, que ce qui constitue le poème comme poème, c'est le renoncement à l'idée d'être un roman ; c'est tout simplement ça. Cela dit, la question se pose de savoir ce que peut, le cas échéant, le roman, s'agissant des mêmes enjeux, et je ne me donne pas le droit de dire ce que peut le roman. Natacha, elle a le droit de le faire. Moi, je n'ai absolument aucun droit, à aucun titre, à dire ce que peut le roman, et ce que ne peut pas le roman. Y compris dans la puissance d'abstraction, et dans l'éventuelle mimésis abstraite ou pas, selon les romanciers ; c'est un romancier qui peut le dire.

Natacha Michel. Il peut faire une transposition sans transposition.

Philippe Beck. Voilà. Les procédures sont différentes. Je sais bien, si j'écris *Chambre à roman* fusible, c'est de la provocation, ça sonne comme de la provocation. Mais ça voulait dire quelque chose d'élémentaire ; ça voulait dire tout simplement que dans la chambre, *Kammer*, le roman devient fusible. D'ailleurs, le titre ce n'est pas «*Chambre à roman sacrifié*». C'est-à-dire que la puissance narrative, peut-être que je vais parler trop

vite, est en difficulté. Elle affronte la question de la fumée, de la fusion, voilà ; c'est très, très risqué, très périlleux. Et pourtant, et pourtant, on parlait de responsabilité l'autre jour, il y a une responsabilité là-dedans, c'est-à-dire qu'il faut affronter cette question de la fumée, de la fusibilité. Alors, je reviens à cette histoire des deux secrets, et des deux chambres. Parce que la question est double. En français, il n'y a qu'un mot, chambre. En allemand, il y en a deux certes ; en français il n'y en a qu'un. Qu'il y ait deux mots en allemand ne change rien à l'affaire. Les deux mots, d'ailleurs, forment une quasi-paronomase, ce sont deux mots très proches, phonétiquement...

Guillaume Artous-Bouvet. ... Kammer et Zimmer.

Philippe Beck. Simplement, l'allemand de fait distingue ce qui pour nous est devenu, non pas une distinction invalide, puisque fort heureusement il y a toujours, dans les termes de Virginia Woolf, une chambre à soi, oui, bon, d'accord, et il y a toujours une chambre conjugale, ça tombe sous le sens, et fort heureusement, à ma connaissance, il n'y a plus de chambre à gaz. Mais il y a encore le souvenir.

Natacha Michel. Le gaz sarin.

Philippe Beck. Le gaz sarin, les meurtres chimiques actuels, etc. C'est autre chose, c'est à ciel ouvert, etc. Maintenant, il n'y a pas de hiérarchie entre les meurtres, de toute façon. Mais le point extrême du raisonnement poétique, celui autour duquel je tourne dans Déductions, auquel je reviens, qui me hante, n'est évidemment pas : « une chambre conjugale ça ne sera plus jamais la même chose, depuis qu'il y a les chambres à gaz », et les gens, par une espèce de délire, cauchemardiseraient ou cauchemarderaient leur vie... non, ce n'est pas ça. Non. C'est que la relation intime que quelqu'un entretient à la domesticité et au lieu domestique, en revanche, je crois que cette relation ne peut plus être la même. Tout simplement parce que l'idée de la famille, de la vie domestique, n'est plus la même ; c'est ainsi que je le vis, alors que je ne suis pas du tout témoin, je n'ai pas de té-

moins dans ma famille – ce n'est pas une affaire privée, même si je lis beaucoup de livres d'histoire. On en parlait quand Tristan est intervenu. Je pense souvent, et de façon non obsessionnelle, mais enfin à ce dont souvent on parle dans les récits, à ce que les familles n'ont pas seulement vécu, qui est aussi ce qu'elles ont vécu là de terrible ; mais je ne peux pas m'empêcher de penser que nous devons penser, non pas imaginer mais penser-imaginer ce moment de proximité tragique, qui a été celui de pères, mères, enfants, c'est-à-dire de proximité physique, de côtoiement, et penser-imaginer tout ce que cela pouvait faire circuler de pensées, et tout ce qui s'est rejoué en chacun dans ce moment assez indescriptible, ou quasi indescriptible. En aucun cas, un poème selon moi n'est capable de le reconstituer positivement. Mais il peut garder une forme de trace sans trace, si vous voulez, de ce qui a basculé de la relation de l'humanité à elle-même dans cette expérience-là, à laquelle des humains sans retour ont été exposés, sans aucune possibilité d'en témoigner. Nul ne peut en témoigner, par définition. Pas plus les membres des Sonderkommandos ; ils ne savaient pas ce qui se passait là-dedans. Ce n'est pas vrai. Ils savaient que bien sûr... ils parlaient d'égoïsme à l'intérieur de la chambre à gaz, c'est terrible de parler de cela. On franchit un cap terrible. Alors, on peut toujours dire des choses affreuses, ce qu'on voyait une fois que les portes s'ouvraient. C'étaient les blocs de basalte dont parle Filip Müller ; on peut toujours dire les empilements, la hiérarchie des forces... On peut aller très loin dans... Et Filip Müller, même s'il n'a pas écrit ce livre, dit parfois des choses contestables aussi. Donc, le fameux «Ce ne sera plus jamais pareil», c'est du bon sens élémentaire. La vie intime n'est plus la même, à la couleur de certains événements historiques, c'est ainsi. Le «Ce ne sera plus jamais pareil» dit tout simplement cela. Sans confusion des deux chambres, en aucune façon. Et il ne s'agit pas non plus de prendre sur soi en hystérique les événements historiques.

Guillaume Artous-Bouvet. Bien sûr. C'est pourquoi que j'ai essayé d'en faire un descripteur plus large.

Philippe Beck. Vous n'avez jamais dit ça, en aucune manière, je le sais très bien et m'empresse de l'ajouter, bien sûr. Mais les questions les plus difficiles ont été marquées par vous. Que sont ces personnages-fumées dans un poème ? Que sont ces noms propres, ces silhouettes, qu'est-ce que c'est ? Puisqu'il y a quand même mimèsis abstraite, une forme de mime par des silhouettes que des noms évoquent, convoquent. C'est ce que je dis quand je dis : « mes personnages sont des fumées ». Ça ne veut pas dire que ce sont des personnages sans silhouettes, sinon ce ne serait pas des personnages. Mais les personnages dont il s'agit en l'occurrence, dont il faut évoquer la présence, l'expérience vivante, etc., ce sont des personnages qui ne sont pas là, qui sont peut-être aussi passés par ces cheminées dont vous parlez, mais il y a en même temps le fait simple que les personnages littéraires ne sont pas des êtres en chair et en os, que ce sont des fumées.

Natacha Michel. Voilà.

Philippe Beck. Mais les fumées ont des silhouettes elles-mêmes, ce sont des torsades. Il n'y a aucune confusion entre, si vous voulez, les personnages réels partis en fumée et les mots qui dessinent abstraitement, si vous voulez, les possibles des silhouettes. Voilà.

Natacha Michel. S'agissant de ce que tu dis, il y a un vers : fusées, fumées, « fusées imparfaites ». Ça ne renvoie plus du tout à ce qui part en fumée. C'est ce qui part, tout simplement. (Plus Baudelaire.)

Philippe Beck. C'est tout à fait juste.

Benoît Casas. Est-ce qu'il n'y aurait pas aussi une troisième chambre, qui serait la chambre photographique, comme lieu de regard, lieu de cadrage, inversion du visible ?

Philippe Beck. Oui, mais précisément, là, il n'y a pas photographie, le moins du monde.

Natacha Michel. Il n'y pas photo.

Philippe Beck. Il n'y a pas photo.

Benoît Casas. Ce qui serait lié à la chambre n°2, précisément, il n'y a pas de photographie de la chambre. Le sens 3 de chambre : il n'y a pas de photographie du sens 2.

Philippe Beck. Il n'y a pas de photographie, il n'y a pas de film, il n'y a pas. ... Alors, on en déduit, comme Lanzmann parfois, qu'on a affaire au pur imprésentable, que l'événement est ineffable, imprésentable. Oui, il n'y a pas de pur imprésentable, mais on rencontre ce problème, précisément, que nous n'avons pas affaire à un unimaginable, qui n'est pas un pur imaginable. Pas du tout. Nous pouvons bel et bien imaginer. On a affaire à de l'imaginable relatif, de l'imaginable délicat, infiniment délicat, mais on a affaire à de l'imaginable non photographiable. La chambre du poème dont parle Guillaume, évidemment il faut en préciser le statut, c'est l'enjeu de ce que tu dis. Quelle est sa capacité, compte tenu de l'imprésentable qu'il faut présenter, du non photographiable imaginable.

Natacha Michel. Vous savez, je peux faire une remarque déplacée ? Je crois qu'il est temps de recomparer, de comparer à nouveau, ou de commencer à comparer le film de Resnais, qui a été jeté aux oubliettes, il a été jeté aux oubliettes sous la forme de l'attaque, venue de Lanzmann, mais pas officiellement, selon laquelle c'était un film faux, parce qu'il « montait » des camps différents qui étaient présentés à l'image comme si c'était le même. Donc il y a, comment ça s'appelle, trufferie historique. Il y a eu tout un débat là-dessus. Et ça serait très intéressant, du point de ce que tu dis, de comparer Shoah et...

Tristan Hordé. Nuit et brouillard.

Natacha Michel. Et Nuit, parce que c'est beaucoup plus honnête, d'une certaine manière, Nuit, ça n'a pas eu les mêmes effets populaires. La notion d'honnêteté n'est pas en cause.

Mais elle prend en charge précisément tout ce que tu viens de dire : l'imaginable infigurable, etc. Et sans faire, naturellement, comme Lanzmann, du shoïsme politique généralisé.

Philippe Beck. Je pense qu'il y aura probablement un jour des travaux sur la manière dont Shoah a été monté, sur le montage, etc.

Natacha Michel. Sur les «truquages», mais c'est un film, c'est normal.

Philippe Beck. Oui.

Jérémie Majorel. Oui, pour rebondir avec Benoît : la suite justement, après la prose, c'est le mètre : «Insigné David Olère./ Le sensé précédent / contre des caméras privées, / des absences de film». (...) Après le «sensé», il y a un livre. La «caméra privée» me frappe beaucoup, il y a plusieurs sens. Bon, privé, c'est le plus simple. C'est soit «intime», soit «nié», privé de la négation, de l'intimité ; donc, on retrouve ici Zimmer et Kammer. Mais caméra, c'est aussi la caméra de la camériste, donc c'est la chambre, mais c'est aussi la caméra de la camera oscura, la chambre photographique, d'où les «absences de films», etc. Et il y a quelque chose d'assez polémique, là-dedans, enfin : «Insigné David Olère. / Le sensé précédent / contre des caméras privées, / des absences de film». Enfin, je lis cela comme plutôt une position proche de Didi-Huberman, Image malgré tout, que la position de Lanzmann, l'inimaginable.

Philippe Beck. Oui, oui, c'est juste.

Natacha Michel. C'est quoi la position de Didi-Huberman ?

Jérémie Majorel. Image malgré tout, c'est un magnifique livre, mais qui a occasionné une polémique avec Lanzmann, assez radicale.

Philippe Beck. Ce qui était intéressant dans la position de David Olère, dont parlait justement Tristan, c'est qu'il a dessiné après l'expérience. Il a été membre des Sonderkommandos. Il a, non pas reconstitué par l'imagination simple ce qu'il a peint, de manière figurative en l'occurrence, mais je trouve qu'il y a quelque chose comme une force abstraite, malgré tout, une force analytique dans ses dessins, qui sont pourtant figuratifs.

Tristan Hordé. Très figuratifs.

Philippe Beck. Il a dessiné et peint ces scènes après la guerre ; je les appelle le «sensé précédent». C'est-à-dire que, dans ses dessins, on sent... il y a la présentation du sensé précédent, c'est-à-dire de l'expérience qui est antérieure, mais qui est bien là. Ce n'est pas un sensé coupé, séparé, une signification. Et donc le décalage entre l'expérience et la peinture, cet écart entre l'expérience et la peinture, qui s'explique pratiquement, concrètement (dans les lieux mêmes, David Olère n'avait pas le loisir de peindre), il y a, dans cet écart-là véritablement, la possibilité d'une présentation contre des «caméras privées» et «des absences de films». Au fond, le problème n'est pas, c'est souvent évoqué dans les commentaires, y compris dans les textes historiques, qu'«on n'a pas de document de ce qui se passait là, même si peut-être quelque part il y a des films», etc., mais bon. Ce raisonnement est très curieux. On cherche quoi ? On cherche le document absolu ? C'est un raisonnement terrible. Alors, certains historiens nous disent : «peut-être que les nazis ont filmé ces scènes, peut-être que quelque part il y a un film.» C'est très étrange, cette relation au document absolu est quand même très étrange.

Benoît Casas. C'est la conviction de Godard.

Philippe Beck. Quoi ?

Benoît Casas. Qu'il y a quelque part un film.

Natacha Michel. C'est la conviction de Godard? Mais elle doit être un peu plus farfelue que l'idée qu'il y a du document, tu vois. L'archive est en ce moment en train de devenir un...

Tristan Hordé. C'est l'absolu.

Philippe Beck. C'est comme si le réel même...

Natacha Michel. ... ne pouvait pas exister, parce qu'il y a l'archive.

Philippe Beck. Oui, c'est ça. C'est comme si l'archive devenait le réel.

Natacha Michel. L'archive devient le réel. Alors, je ne crois pas que Godard partage ça.

Paul Échinard-Garin. Le livre de Sylvie Lindeperg sur *Nuit et brouillard* fait la défense, enfin, a réalisé, je crois, la défense de *Nuit et brouillard*. Et *En sursis* de Farocki et les autres films de Farocki sont des continuités de ce travail.

Tristan Hordé. D'autres questions ou remarques?

Philippe Beck. Enfin, c'était très précieux.

Tristan Hordé. Oui, je remercie à nouveau Guillaume, parce qu'il y a vraiment beaucoup de questions.

Guillaume Artous-Bouvet. Je n'ai pas cité la phrase, enfin les vers de Celan. C'est acceptable? J'ai hésité. «Nul ne témoigne / Pour le / témoin». Est-ce que ça définit le problème? Je ne sais pas si c'est exactement...

Philippe Beck. Peut-être, tout le monde sait ici que ces trois vers ont été repris, récrits dans le roman de Yannick Haenel, Jan Karski (devenant «Qui témoigne pour le témoin?») que

cela a donné lieu à des polémiques très vives sur la possibilité de témoigner, comme si le roman, lui, était capable.

Natacha Michel. Il tranche : le poète ne témoigne plus, alors...

Philippe Beck. Alors, le romancier peut témoigner, lui. Il y a donc eu une polémique énorme. Lanzmann s'est opposé violemment au livre, également attaqué par des historiens, sans défendre pour autant la poésie. La poésie était quand même la grande absente de la polémique entre le romancier et les historiens, mais le roman cite des vers à son commencement. Il y a eu un commentaire d'Andréa Lauterwein sur les trois vers ; c'est une spécialiste de Paul Celan, et elle a suggéré que derrière le débat entre le cinéaste et le romancier, il y avait la poésie et qu'en un sens on lui réglait son compte. Mais ce sont les historiens (et le cinéaste) qui, dans ce cas, ont passé la poésie sous silence. [1]

[1] «On sait à quel prix les témoins sont «retournés» dans la réalité psychotique des ghettos et des camps pour nous rendre ce qu'ils y ont vu. Terrible mission qui leur vaut aujourd'hui une «gloire de cendre» comme le dit le titre du poème de Paul Celan qui se termine avec ces vers, célèbres : «Niemand/ zeugt für den/Zeugen» («Personne/ ne témoigne pour le/témoin»). Un constat qui se retrouve étrangement modifié en «Qui témoigne pour le témoin?» dans l'exergue du roman de Yannick Haenel.» www.lemonde.fr/idees/article/2010/02/13/shoah-le-romancier-est-il-un-passeur-de-témoin-par-andrea-lauterwein_1305324_3232.html.

18 | Benoît Casas

Tristan Hordé. Eh bien, la première chose que je dirai, c'est que ce n'est pas tout à fait ce qu'il annonçait ! Ce n'est pas du tout un lecteur ordinaire !

Natacha Michel. C'était formidable !

Benoît Casas. J'ai dit que la lecture était l'ordinaire de mes jours. Donc, je suis un lecteur « ordinaire » au sens d'une activité quotidienne.

Tristan Hordé. En tout cas, pas « ordinaire » dans le sens courant-courant. Il y a énormément de propositions qui ont été faites.

Benoît Casas. Un peu à la hache, parfois.

Tristan Hordé. Non, non, pas tant que ça. Je retiens tout ce que tu as dit de la citation, domaine que tu connais admirablement de toutes façons, et non seulement quand tu parles de Philippe ; c'était vraiment très passionnant, et tu as dit, en parlant de l'œuvre de Philippe : « une œuvre est l'unité d'une bibliothèque ». La question de la matérialité de la langue, très intéressante, déjà abordée, mais aussi ce que tu as dit à propos de la modernité (« le moderne réinvente le passé »), et la question du rythme. Tu as donc abordé à ta manière, que j'ai bien aimée, quatre ou cinq des questions centrales dans le travail de Philippe. Problèmes qui ont été plus ou moins évoqués ces derniers jours.

Natacha Michel. Je voulais simplement dire mon plaisir et dire que tu as trouvé pour un poète qui, comme je le dirai tout à l'heure, refuse la vaticination de la performance, et qui épouse la lecture, tu as trouvé un intermédiaire entre performance et

lecture, qui était en vérité une intervention, au sens où certains l'ont entendue, lorsqu'il s'agissait d'intervenir. Et j'ai trouvé cela absolument formidable.

Jérémie Majorel. Oui, je voudrais juste revenir à un détail important. Au sujet du « Qu'est-ce « Qu'est-ce que ? » ? », tu t'es servi de Jean-Claude Milner, traduit finalement en « Qu'est-ce que la philosophie en poème ? ». Je me rappelle qu'il y a quelques années, quelques décennies, Alain Badiou, Jacques Rancière et Jean-Claude Milner avaient ferrillé par Mallarmé interposé, sur les mêmes poèmes ou quasiment... Milner avait sorti un livre sur « Le cygne » de Mallarmé, « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui / Va-t-il délivrer d'un coup d'aile ivre, etc. », et avait fait une exégèse du poème, et c'était un livre très ambigu qui semblait mettre la poésie au tombeau.

Natacha Michel. Non, la poésie de Mallarmé.

Jérémie Majorel. La poésie de Mallarmé au tombeau, mais on ne sait pas si ce n'était pas, du coup, toute la poésie aussi...

Natacha Michel. Non, non...

Jérémie Majorel. Je me suis demandé ce qu'il aurait dit de la poésie de Philippe Beck. Il y a eu, dans ce colloque, Rancière, il y a eu Badiou. Ils n'étaient pas tout à fait d'accord sur l'exégèse des poèmes : « fable politique » ou pas ? Et Milner, j'aurais été curieux de savoir ce qu'il aurait dit au sujet des poèmes de Beck.

Philippe Beck. Je n'ai rencontré Milner qu'une fois, et ce fut très exactement une non-rencontre. C'est vraiment quelqu'un que je n'ai pas rencontré, avec qui je n'ai pas dialogué. Je l'ai lu. Peu importe.

Benoît Casas. C'est l'un des rares auteurs que je voulais éditer quand j'ai commencé la maison d'édition et avec qui ça ne s'est pas fait. J'avais une idée très précise en lisant l'ensemble de son œuvre, c'est l'un des auteurs dont j'ai tout lu. J'avais l'intuition

que la figure de Proust était essentielle pour lui, et en même temps il n'en parlait pas.

Natacha Michel. Si. Enfin, dans des textes « privés » qu'il m'a envoyés. Il a écrit sur les pastiches de Proust. Le problème de Milner, c'est qu'il faut déclarer la fin de tout (ç'a été une période de sa vie) ; dans ce texte semi-public, il expliquait que Proust était la fin de la littérature, et dans la mesure où il avait utilisé le pastiche il montrait que la littérature ne pouvait pas être créatrice. Le pastiche était la preuve par 9 de l'impossibilité d'une création littéraire. Ensuite, il en est revenu avec moi, parce qu'il a quand même soutenu ce que j'ai fait. Maintenant, dans la période où nous sommes, et où il est à la fois très retiré et très répandu (avant, il était sélectif), il se permet de dire des choses dont je connais l'aune : « Il n'y a pas de littérature française, la langue française est morte » et des compliments à double sens, « La langue française est morte, et les seuls écrivains sont Bergounioux et Michon ». Vous l'entendez comme vous le voulez.

Jérémie Majorel. Très original...

Natacha Michel. Il prend le pire de ce qu'il pense pour en faire une réalité à l'envers. Il y a un bon Milner et un mauvais Milner. Longtemps, il m'a nourri à la baguette de livres incroyables et inconnus de moi absolument. Par exemple, il m'a fait lire *Mes poisons* de Sainte-Beuve, dont je vous recommande la lecture ; c'est, non pas un fleuve, mais un piètre médiocre ruisseau non calomnié de haine. De haine. La haine. On prétend que les écrivains se haïssent entre eux. Eh bien, il y en a un qui l'a dit. Mais enfin... Ça, c'est le mauvais Milner ; et puis il y a le grand Milner, et bien qu'il existe en moi, je le salue comme grand. En tout cas, je vous le conseille.

Tristan Hordé. Il y avait le grand Milner dans son séminaire de linguistique.

Natacha Michel. Oui, mais j'étais petite !

Tristan Hordé. Oui, je ne suis pas « petit » !

Philippe Beck. Justement, pourrais-tu en revenir, Benoît, au « Qu'est-ce « Qu'est-ce que ? » «sensiblement» » ? La conséquence que tu en as tirée, je n'irais pas jusqu'à la tirer, au sujet de la philosophie dans le poème. Peux-tu nous redire exactement la conclusion que tu en as tirée, ou la conclusion ? Tout en te remerciant de ta joie assidue.

Benoît Casas. Je n'en tire pas vraiment de conclusion. Il y a l'expression «la philosophie en poème», mais c'est plus une question. Après j'en passe à la matérialité de la langue. « Qu'est-ce que la philosophie sensiblement ? Qu'est-ce que la philosophie dans la matière sensible de la langue ? Qu'est-ce qu'une philosophie qui ne cède pas sur la matérialité de la langue ? Pas besoin de forcer beaucoup pour en arriver finalement à : « Qu'est-ce qu'une philosophie en poème ? » »

Philippe Beck. C'est vraiment un saut que je ne fais pas.

Benoît Casas. En même temps, cette phrase est quand même explicite.

Natacha Michel. Ce qu'explique Philippe, c'est qu'en philosophie l'enchaînement est un drame ; d'aucune manière, il ne joue ce drame dans ce qui n'est pas des enchaînements chez lui. Donc, je ne pense pas que Beck soit un poète philosophique au sens où Hegel parle de poète philosophique.

Benoît Casas. Il y a un extrait de Hegel dans L'Impersonnage...

Philippe Beck. Hegel est très embarrassé par cette question ; il adore les poèmes philosophiques de Schiller, il les vante mais tu sais bien qu'il dit tout le temps que le poème didactique, philosophique, c'est la poésie qui va au delà d'elle-même, qui épuise son propre concept.

Benoît Casas. Il dit aussi que la poésie peut être une « philosophie vivante ». Il y a cette expression-là chez lui.

Philippe Beck. Oui, oui. C'est-à-dire qu'on ne peut pas sortir de ce paradoxe. Et il s'agit de ne pas en sortir. Évidemment qu'il y a un texte philosophique. On a titillé Badiou avec ça, au sujet de la pauvreté de la langue philosophique, et cela a rendu la discussion très sérieuse.

Natacha Michel. On a titillé Badiou sur la pauvreté de la langue philosophique ?

Philippe Beck. Oui. Judith Balso l'a un peu contredit là-dessus. J'ai mal compris au départ ce que Badiou a dit là-dessus. Je lui ai demandé : « Je ne suis pas sûr de comprendre. Le texte philosophique est-il susceptible d'une certaine richesse ou densité ? » Badiou a répondu : « Pas du tout, le langage philosophique est archi-pauvre, avec toujours les mêmes termes : être, objet, etc. » Judith Balso a dit : « Ce n'est pas vrai », et la question des intensifications est intervenue à ce moment-là. Le paradoxe serait le suivant, et tout saut serait périlleux, pour ne pas dire pire : d'une part, naturellement, il y a une écriture philosophique, un texte philosophique, puisqu'il s'écrit — à moins d'être pythagoricien et de considérer que Platon, c'est le Platon oral, qui nous est inaccessible, mais même dans ce cas les paroles restent et le nier est absurde, il y a naturellement un « texte » philosophique. Ce n'est pas simplement que Platon mime des formes artistiques comme le dialogue, théâtralise la philosophie. Ce n'est même pas de cela que je parle. Je parle du texte philosophique. Donc, il y a une écriture ou des écritures philosophiques, des proses philosophiques très diverses, de Platon à Spinoza, etc. — c'est très élémentaire, ce que je dis là. Il y a des formes de densification, d'écriture, avec des espaces, des resserrements, des ponctuations, et même des mises en page. D'autre part, le poème, bien entendu, rémunère tous ces aspects, mais ce qu'on appelle, très vite, le refoulement de la matérialité de la langue dans le texte philosophique, ce qui rend ce refoulement précieux, intéressant, c'est qu'il coïncide avec ce

qui rend le texte philosophique précieux. Sans ce refoulement de la matérialité de la langue, alors même qu'elle affleure tout le temps, aucun enchaînement des idées supposées antérieures n'est possible, aucun raisonnement philosophique comme enchaînement. Je dis bien : idées supposées antérieures. Beaucoup de philosophes ont affronté cette idée. Ceux qui m'ont intéressé ces derniers temps, les Jansénistes, Nicole en particulier, savaient parfaitement que le langage s'adressait à une âme dans un corps, qu'il était de la matière. Et pour ces augustinien, c'était vraiment une question obsédante. Ce qu'il y a de beau dans un texte philosophique, il ne faudrait pas en inverser le processus : ce n'est pas que la philosophie a refoulé la littérature en elle, c'est que ce refoulement-là, même chez Nietzsche, est infiniment précieux : par le refoulement même, on sent la matérialité de la langue dans le texte philosophique. Mais la modalité d'apparaître de cette matérialité, c'est le refoulement.

Natacha Michel. Oui, mais ce n'est pas un refoulement en langue.

Philippe Beck. Voilà. C'est un refoulement constitutionnel, bien sûr, impossible en même temps. Sans ce refoulement, si on renonce à ce refoulement, il y a identité entre la poésie et la philosophie. Réciproquement, ce que j'appelle poème est transi, animé conditionnellement par des pensées, des quasi-concepts, et ce qui rend le poème intéressant, ce n'est pas le non-refoulement de la matérialité de la langue, c'est une autre relation à cette matérialité, qui n'est pas le refoulement. Autrement, il n'y aurait qu'à s'installer dans la matérialité de la langue, et il y aurait poème. On ne doit pas traduire cela par le non-refoulement de la matérialité de la langue. C'est tout le malentendu de la poésie sonore : il est un peu naïf de dire : « Voilà, je vais cesser de refouler la matérialité de la langue et cela va donner de la poésie. » S'il n'y a qu'une langue, cela signifie qu'on doit penser ça en termes de chiasme, de paradoxe de rapport à la matérialité de la langue. Dans un cas, c'est une espèce de convention obligée, nécessaire, une sorte de nécessité que j'ai appelée rapidement « refoulement de la matérialité de la langue », qui

pourtant se fait bien sentir dans le texte philosophique. Et dans l'autre cas, dans le texte poétique, ce qu'il ne faut pas appeler non-refoulement, il faudrait l'appeler rémunération de la matérialité de la langue, c'est-à-dire rémunération officielle de la matérialité de la langue, qui permet, inversement, réciproquement, paradoxalement, d'accueillir des pensées. Pourquoi ? Parce que toutes les pensées sont sensibles. Les vraies pensées (je ne sais pas si je suis augustinien ou janséniste à cet égard) sont des pensées toujours sensibles ; une pensée qui n'est pas pensée en quelqu'un n'est pas une pensée. Simplement, le poème assume ce fait refoulé, et le rémunère.

Natacha Michel. Non, tu es poète. Mais on peut appeler cela conversion, et pas sensibilité, depuis Platon.

Philippe Beck. Oui... Qu'il y ait des tensions entre philosophes et poètes, entre philosophie et poésie, c'est normal : il y a différences de relation à cette matérialité de la langue – d'où la pensée. Peut-être que je me trompe, mais je vois les choses ainsi.

Natacha Michel. On en rediscutera : j'ai, non pas des divergences, mais des demandes de précision. Je vais parler tout à l'heure de l'élaboration progressive, et de l'ancêtre par adoption de Philippe, qui est Kleist. Je vais parler de la grande différence entre œuvre, disons, et philosophie, qui peut être une œuvre, mais appelons ça un discours, un discours rationnel, juste pour rendre les choses claires, sans adhérer à cette distinction. Il y a quelque chose qui n'est pas tout à fait juste dans ce que tu dis, Benoît. Tu dis : « le philosophe pense d'abord, puis écrit. » Or, la philosophie, traditionnellement et y compris dans les temps modernes, est péripatéticienne ; elle se parle d'abord, chez Socrate, etc., mais surtout à partir du moment où elle est enseignée, et elle l'est depuis des millénaires, et dans les lycées et les universités. Elle commence par se parler ; ensuite c'est écrit. Alors, la question est de savoir quel est le rapport entre parole et pensée. Mais la parole est première, l'écrit est second, ou « second-premier », « premier-second ».

Benoît Casas. Ce que j'expose là concerne la position platonicienne.

Natacha Michel. Oui, mais Platon n'a pas recopié les paroles de Socrate. Chez lui, il y a une parole qui précède ; en tout cas, chez Platon, il est obligé de mettre en scène une parole qui précède, la mythique ; sans elle, ce ne sont pas des dialogues.

Benoît Casas. Le statut des dialogues est une chose intéressante, mais je ne suis pas sûr qu'il s'agisse vraiment du dialogue.

Natacha Michel. Que ce ne soit pas du dialogue, peu importe, mais il y a de la parole.

Philippe Beck. Platon se réfère à ce qu'il tient pour fondamental. La pensée, il l'appelle «dialogue intérieur». La *dianoia*, c'est le dialogue intérieur.

Natacha Michel. La *dianoia*. Mais ce n'était pas la fin de mon intervention. La seule différence est la suivante : en littérature, contre Roubaud, la prose romanesque et la poésie (la poésie étant hors de la littérature pour Roubaud, comme tu sais), et c'est ce que Philippe a découvert et systématisé, penser et écrire ne sont qu'une seule et même chose, il n'y a pas ces deux, il n'y a pas d'un côté la parole et, ensuite, de l'autre côté, la rédaction, de l'écriture, comme en philosophie, y compris chez Badiou, dont les livres sont, hormis quelques livres, de fidèles transcriptions de cours (ils sont prononcés d'abord). En philosophie, il en est ainsi : la parole précède l'écriture. Pour le poète, l'écrivain, il en est autrement : la pensée et l'écrit sont, comme en linguistique, le recto et le verso de la feuille – c'est la même feuille. C'est ça, la grande différence. Alors, bien sûr, il y a « l'idée pratique », dont je vais parler.

Philippe Beck. C'est la même chose.

Natacha Michel. Elle n'est pas antérieure, mais elle est initiale.

Philippe Beck. Elle n'est pas antérieure. L'idée pratique a déjà commencé.

Natacha Michel. Voilà. C'est le « déjà commencé ». Je vais corriger ma copie ; je vais dire : « C'est le « déjà commencé »... (Rires)

Benoît Casas. Sur le rapport entre poésie et philosophie, il y a un mot qui m'importe beaucoup, que volontairement j'ai passé sous silence, c'est celui d'« antiphilosophie ».

Natacha Michel. Pourquoi ?

Benoît Casas. Pourquoi il m'importe ou pourquoi je l'ai passé sous silence ?

Natacha Michel. Les deux, mon capitaine.

Benoît Casas. Les appuis théoriques, c'est Lacan, c'est Wittgenstein. Par rapport à la philosophie et à la poésie, il y a un troisième terme, important, qui pourrait être l'antiphilosophie.

Natacha Michel. Tu dis quelque chose avec quoi Badiou ne serait pas d'accord. La question du poème, c'est le bord infenable. Pour Badiou, Wittgenstein a une mystique de l'art et de la poésie ; le poème, le nœud, c'est ce qui est hors de la phrase, c'est l'au-delà. Donc, c'est une vision mystique, et pour Wittgenstein lui-même.

Benoît Casas. J'ai été son éditeur ! L'éditeur du livre de Badiou sur Wittgenstein ! (Rires)

Philippe Beck. Dans le Contre un Boileau, je formule ce finalement à quoi j'ai été conduit, à l'idée que tout cela procède, les poèmes dont on parle, que tout cela procède d'un jansénisme expérimental. Badiou n'a pas refusé l'idée.

Tristan Hordé. Quelle formule, « jansénisme expérimental » !

Natacha Michel. C'est très bien, « jansénisme expérimental ». C'est ta lecture de Nicole...

Philippe Beck. C'est-à-dire que les Jansénistes se sont divisés...

Natacha Michel. ... en deux...

Philippe Beck. ... d'un côté, ceux qui ont refusé le langage physique et le poème et, de l'autre, ceux qui l'ont accepté et ont écrit des poèmes, d'ailleurs, comme Nicole, en effet.

Natacha Michel. Milner parle de manière intéressante des Jansénistes dans *Le Périple structural*.

Philippe Beck. Ah ?

Tristan Hordé. D'autres interventions ? Cela vous laisse de marbre ?

Yves di Manno. Non, pas du tout. Non, j'ai trouvé cela très bien, et j'ai particulièrement aimé, Benoît, que tu mettes l'accent sur le mot « moderne » dans le sens précis et exact où tu l'as fait ; c'est, effectivement, à mon avis extrêmement pertinent dans le cas de Philippe, et c'est une de ses spécificités, parce que l'époque est anti-moderne, comme on le sait.

Benoît Casas. Ou post-moderne.

Yves di Manno. Oui, ce qui est une autre façon d'être anti-moderne, avec un préfixe différent. J'ai aimé aussi les allusions américaines, Stevens, Pound, etc.

Gérard Tessier. Wallace Stevens, c'est la deuxième fois qu'il revient dans le colloque.

Philippe Beck. Judith Balso en a parlé, qui a traduit Stevens.

Gérard Tessier. Oui, c'est ça. Est-ce que tu peux dire quelque chose de Wallace Stevens ?

Benoît Casas. Tu ne le lis pas ?

Philippe Beck. Si, je l'ai un peu lu, mais pas énormément. Je ne le connais pas suffisamment pour attester ou valider ce lien que je ne trouve pas du tout impertinent, d'ailleurs.

Benoît Casas. C'était vraiment sur le point de l'effort définitionnel.

Philippe Beck. J'enregistre qu'il a multiplié les définitions de la poésie ; il y en a une à laquelle je ne souscrirais pas, où il parle de « l'irréparable misère de la vie », des choses comme ça.

Natacha Michel. Oui, oui.

Philippe Beck. L'idée de dire cela... C'est une formule que je ne peux pas reprendre, pour toutes sortes de raisons. Le rapprochement ne suscite pas du tout en moi un rejet.

Benoît Casas. J'évoquais surtout la première partie de la phrase sur l'action, la progression de soi...

Philippe Beck. Oui, oui.

Natacha Michel. Il ne faudrait pas que cela se termine dans le pathétique...

Philippe Beck. Mais, bon, ce n'est pas grave ; c'est secondaire. Je ne connais pas assez bien son œuvre, c'est vrai. Yves, tu la connais bien ?

Yves di Manno. Pas très bien, non. Ce n'est pas un auteur que j'ai le plus exploré. Dans l'optique qui était la mienne, et

d'un certain nombre de poètes, quand nous nous sommes tournés vers les Américains, il était beaucoup moins «utile», parce que moins étrange d'une certaine façon que beaucoup d'autres, et surtout de ceux de sa génération. Mais Benoît n'a pas tort s'agissant de la relation de Philippe avec Stevens ; il y aurait quelque chose, pas au niveau de l'identification, mais de certaines similitudes...

Philippe Beck. Si, il y a une chose. Cela me revient maintenant ; j'ai entendu Judith Balso en parler. Je n'en avais pas la moindre conscience parce que je ne connaissais pas assez Stevens, mais il construit quand même des poèmes comme des sortes de raisonnements sensibles, malgré les différences.

Yves di Manno. Oui. Il y a deux périodes en gros chez Stevens. Il y a celle des longs poèmes didactiques de la seconde partie, assez fascinants. Je dois avouer que je préfère le premier Stevens, celui des poèmes plus courts, en particulier du premier recueil. Dans l'effort vers la définition, beaucoup de poèmes se posent la question de la poésie. Et puis, il y a aussi la réflexion théorique, c'est-à-dire les essais, qui sont assez singuliers. Je ne les ai pas tous lus.

Natacha Michel. Quelle en serait une thèse ?

Yves di Manno. Il y a une idée de l'ange, en particulier l'idée qu'il y a un ange propre à la poésie, d'une certaine façon qu'il y a un passage d'ange. Un de ses plus célèbres essais s'intitule *L'Ange nécessaire*. Évidemment, ce n'est pas une idée d'ange rilkéenne, c'est très différent, mais c'est l'idée d'une espèce de lumière intérieure, que l'écriture permet. Stevens composait ses poèmes en marchant, essentiellement. Il menait une vie assez recluse et peu intéressante, puisqu'il travaillait dans une banque, enfin bon : il avait une vie de poète parallèle d'une certaine façon à sa vie sociale, et il composait essentiellement en marchant, de son travail à sa maison. Donc, l'idée de l'ange signifie le passage de quelque chose quand le texte s'élabore ; c'est lié au paysage environnant aussi. Et c'est vrai que beau-

coup de poèmes de Stevens, surtout des poèmes courts, sont lumineux, mais lumineux «de l'intérieur», véritablement. C'est vraiment un auteur en lui-même très singulier, très intéressant. Mais on constate, en effet, qu'il n'est pratiquement pas arrivé jusqu'à nous, et sans doute pas sans raison.

Philippe Beck. Il paraît qu'il n'est pas non plus très connu aux États-Unis.

Yves di Manno. Oui, mais tout est relatif.

Annie Guillon-Lévy. Il n'était pas employé de banque. Il était à la direction d'une banque ! Du point de vue de sa vie, il avait explosé une fortune, etc.

Yves di Manno. Il a publié tardivement son premier livre, à la quarantaine, en même temps que Cummings d'ailleurs, qui était plus jeune que lui (Stevens est de la génération de Pound et de Williams), au début des années 1920. Il n'a pas non plus une production gigantesque en quantité. Mais il a été relativement plus reconnu que Williams, par exemple de son vivant (il est mort plus tôt d'ailleurs). Et maintenant il est dans la « Library of America », donc en Pléiade aux États-Unis, disons les choses ainsi. On ne peut donc pas dire qu'il soit tout à fait négligé. Mais simplement il a cette position étrange et intéressante d'être nulle part...

Natacha Michel. Bien !

Yves di Manno. ... c'est-à-dire de n'être ni du côté des vrais modernes de sa génération, ni du côté des poètes dits académiques. Il est à un endroit intéressant.

Benoît Casas. Oui. Il a été placardisé par le Mouvement L-A-N-G-U-A-G-E, malheureusement.

Yves di Manno. Oui. En même temps, il a préfacé le premier rassemblement des *Collected poems* de Williams à l'*Objectivist*

Press en 1934. Il y a des liens. Williams l'appréciait beaucoup ; Pound, pas du tout, je crois... Il n'était donc pas complètement à l'écart des choses... Pour en revenir aux liens avec certains aspects du travail de Philippe, je pense que c'est un rapprochement pertinent, oui. Il faudrait que tu ailles regarder cela, Philippe.

Gérard Tessier. C'était le sens de ma remarque. Le poète américain qui est convoqué deux fois dans le colloque, c'est Wallace Stevens, et pas William Carlos Williams, alors que Williams est une référence affichée dans ta poésie. C'est ce qui m'a étonné.

Yves di Manno. Oui, ce n'est pas Lorine Niedecker non plus.

Gérard Tessier. Il y a sans doute un rapport entre les deux, peut-être d'évidence, mais je me demandais lequel.

Philippe Beck. Williams et Stevens ne sont pas incompatibles. Williams est assez présent, en effet : Asphodèle, etc.

Gérard Tessier. Williams est très présent dans tes poèmes. On n'a pas encore parlé du faire Williams...

Philippe Beck. Le faire Williams, oui. Y compris les proses de Williams.

Gérard Tessier. Oui, Mule blanche.

Benoît Casas. Au-delà de la question des définitions, je crois la configuration sensible de tes poèmes plus proche de Stevens que de Williams.

Philippe Beck. Oui. Pas de problème. Mais il faudrait regarder ça. Merci.

Tristan Hordé. Merci !

19 | Natacha Michel

Philippe Beck. Natacha, tu me donnes l'occasion d'avoir de l'humour. Et, plus directement, tu me donnes l'occasion de me souvenir d'un humour présent dans les livres que j'ai eu la nécessité d'écrire. Et donc je vais te lire quelques citations qui sont dans Dernière mode familiale, par exemple. Elles me sont venues en t'écoutant - dans l'humour, il y a un grand sérieux. La première est d'Alexander Kluge : « Il paraît que Montaigne était si avide, et mangeait d'un tel appétit qu'il n'arrêtait pas de se mordre les doigts ou même la langue. » (Rires)

Natacha Michel. Je m'en souviens très bien.

Philippe Beck. Et, juste ensuite, il y a les vers : « Un principe vestimentaire / Encaissement. / Contre le Moi-Service ? / Oui. Chaque coup de hache sur le Self. L'Auto-Service de moi ? / Clair de lune grain de sel. »

Natacha Michel. Oui, le Moi-Service. C'est le soi, ta catégorie ; c'est le chacun est soi.

Philippe Beck. Tu fais la distinction entre Soi et Moi ?

Natacha Michel. Oui, pour moi elle est essentielle.

Philippe Beck. Oui.

Natacha Michel. Chez toi ça va rester le Soi, mais si ta théorie devient générale, est reprise, enfin ça risque de devenir le « moi-moi ».

Philippe Beck. Non, parce qu'il y a beaucoup de phrases comme par exemple, dans Poésies didactiques, celle de Novalis qui induit des variations ici ou là, qui est : « Un moi ne

commence pas». Elle complète une autre phrase : «Un cerveau ne commence pas». Et puis donc «Le moi est haïssable» : ce n'est pas une phrase que je lauréatamonte, comme il m'arrive de dire, c'est-à-dire que je ne l'inverse pas. Lauréatamonte a un sens très simple : c'est faire comme Lauréatamont, qui inverse les phrases. «Le moi est haïssable», c'est une phrase qui ne me dérange pas, que je ne retournerais certainement pas en «Le moi est aimable». Alors, l'autre phrase est de Reverdy, et c'est intéressant qu'elle soit de Reverdy, justement, pas de Victor Hugo ni de René Char. C'est : «Mais le succès emporte tout, et peut-être est-on bien mieux connu et compris ainsi», dans Dernière mode familiale. Très intéressant que ce soit Reverdy qui dise cela. Bon, je l'ai citée en 2000, cette phrase, parce qu'elle m'était particulièrement énigmatique. Au fond, elle supposait quoi, cette phrase? Eh bien, elle supposait que dans la vie ordinaire il y ait de l'incompréhension. La vie ordinaire avec tout ce qu'elle implique, c'est-à-dire des compréhensions et des incompréhensions, des alternances, des incompréhensions relatives, des incompréhensions intéressantes. Quelque part également, ceci : «Il y a des malentendus intéressants», ou il n'y a que ça. Tous les malentendus sont intéressants. Et je me suis dit que cette phrase de Reverdy, dans ce qu'elle impliquait, était très intéressante. Qu'est-ce qu'il entend par le succès?

Natacha Michel. Pour moi, le succès, c'est le livre abouti, c'est ta phrase sur le livre abouti. Le livre abouti, pour moi, c'est le succès. Mais qu'est-ce qu'il entend, lui, d'après toi?

Philippe Beck. Je pense que c'est la même chose. C'est-à-dire : le livre abouti, réussi comme on dit, abouti, c'est le livre qui rencontre des inconnus. C'est-à-dire qu'il a cette puissance de se faire connaître de gens qu'on ne connaît pas, que je ne connais pas.

Natacha Michel. C'est vrai.

Philippe Beck. C'est la merveille de la publication, de rencontrer des inconnus qu'on n'aurait pas rencontrés s'il n'y avait pas

ces livres qu'eux-mêmes ont rencontrés. Il y a donc cette puissance du livre, qui est de changer des inconnus en connus, c'est-à-dire que des gens qui nous étaient inconnus se font connaître de nous, viennent vers nous, et nous parlent de leur rencontre avec ce livre abouti, parce qu'il leur apporte quelque chose.

Natacha Michel. Je suis d'accord avec toi, sauf que ça n'arrive pas comme ça.

Philippe Beck. Le livre abouti a également la puissance symétrique inverse de changer les connus en inconnus, la famille, tu te souviens. C'est ce double mouvement, observable, expérimentable. J'imagine que Reverdy entendait dire cela... C'était l'enjeu de Dernière mode familiale, tout ce qui se jouait là, dans ce moment-là. J'imagine que c'était cette puissance du livre de rendre, je dirais quelqu'un, appelons-le l'écrivain, le poète ou l'écrivain, intéressant, eu égard à son livre. C'est-à-dire que ce n'est pas la personne en question...

Natacha Michel. Oui, non mais ce n'est pas la personne, là.

Philippe Beck. Ce n'est pas du tout la personne.

Natacha Michel. Et je pense que, le mot atroce, la « sociologie » de la rencontre avec le lecteur n'est pas celle que tu dis. Enfin, peut-être en poésie...

Philippe Beck. Ce n'est pas une sociologie.

Natacha Michel. Non, mais moi je voulais faire une sociologie.

Philippe Beck. Non, mais ce que je veux dire ici, c'est que... Je prends un exemple : si quelqu'un, après une lecture, vient voir celui qui est censé, ou celle qui est censée avoir écrit le livre, il est parfaitement perceptible qu'il s'agit du livre. Alors, oh, bien sûr peut-être que le prestige de ceci cela, le livre, le fait qu'il y ait un écrivain, le prestige du livre, peut-être que tout ça

joue. Mais, au fond, on sent bien que l'important, c'est ce qui est jeu dans le livre. Voilà. Et que la personne en question, qui est censée avoir signé le livre, elle n'intéresse pas l'inconnu qui, à la fin d'une lecture, vient pourtant voir la personne censée avoir fait le livre ; ce n'est pas cette personne qui intéresse l'inconnu, malgré tout. C'est : le livre. Tu comprends ?

Natacha Michel. Oui, mais je ne crois pas à ce que tu dis, ou alors ça t'arrive à toi, mais dans mon expérience, ce n'est pas seulement la mienne, l'expérience de tous les... je n'ai jamais vu ça. Le lecteur est quelqu'un d'extraordinairement spécialisé. C'est-à-dire : c'est au pire quelqu'un du milieu, ou c'est au pire quelqu'un qui vient écouter. Le lecteur n'est pas la pierre jetée dans... enfin, si tu veux, la bague jetée dans... et le poisson avale la bague, et c'est un poisson-fée. Enfin, ce n'est pas du tout ça. Si tu veux, il n'y a de lecteur qu'en réseau. Il faut émanciper le lecteur, c'est l'être le plus casté du monde. Il y a le lecteur qui ne te lit que parce que tu as eu un article dans *Libération*, il y a un lecteur qui te lit... Alors peut-être que vous les performers... enfin, justement, les lecteurs publics, vous avez... ils se déplacent, les gens pour aller écouter un type, une femme, etc., mais c'est aussi un monde clos. L'humanité générique, tu la rencontres ?

Philippe Beck. Je n'ai que l'expérience dont je te parle. Je n'en ai absolument aucune autre. Les gens, ils ne sont pas en grand nombre, les gens... quand il est arrivé que des gens viennent me voir après une lecture. Il est parfaitement désespérant que ça n'ait pas lieu. Dieu soit loué, il y a quand même toujours eu une ou deux personnes qui vont me dire que ça leur a apporté quelque chose. Ce ne sont pas du tout des gens en réseau. Ce sont littéralement des gens sensibles au poème en question. Mais de moi, ils s'en moquent complètement.

Natacha Michel. Et qui ne sont pas, soit des poètes en herbe, soit des étudiants en littérature ? C'est une spécificité, une spécialité poétique, ça.

Philippe Beck. Mais non. Cela peut également se produire pour de la prose. La phrase de Reverdy, évidemment on peut la prendre à contresens : « C'est merveilleux, on devient une figure ». Attends, je voudrais juste terminer là-dessus. Elle peut se comprendre en deux sens, la phrase de Reverdy. Ça semble dire : « c'est merveilleux, on devient un personnage connu. » Non, mais ce n'est pas du tout ça : « le succès emporte tout ». Ce qu'il appelle le succès, je l'interprète de la manière suivante : l'écrivain, ou le poète en question, est indexé à ses livres. Et du coup : sa petite personne, en tout cas, en poésie, c'est ce que je vis, ça ne les intéresse absolument pas, mais pas du tout. Alors, heureusement que cette indifférence à la personne existe encore, c'est-à-dire que, même si le milieu de la poésie est anti-intellectuel, sinistré à bien des égards, je n'ai jamais rencontré un seul lecteur de poésie qui ne soit pas exactement, qui ne se comporte pas exactement comme je viens de dire. Ce sont des gens qui sont sensibles au poème, au poème, qui ne s'intéressent en rien à la personne, ou alors, plutôt, qui auraient éventuellement de la gratitude pour quelqu'un, ce qui est magnifique (quand j'étais enfant je n'aurais jamais pensé qu'un jour je puisse vivre ça, d'écrire des poèmes jugés enrichissants ou tout ce que tu veux), ce n'est rien d'autre.

Natacha Michel. J'ai cette expérience-là, en réalité, depuis internet. Ce dont tu me parles. Je dois te dire qu'il m'est arrivé d'avoir des publics affectionnés, ou je ne sais quoi. Je ne suis absolument pas une cynique, comme tu le sais. J'ai simplement bien été obligée de constater que le prof de français de je ne sais quel endroit qui m'avait écrit, c'était un prof de français, c'était sacré pour moi, j'ai renvoyé une lettre, il me posait des questions, une bafouille qui m'a pris une journée, etc. au bout d'un mois de correspondance à propos d'Impostures et séparations où un chapitre s'appelait « Le jardin », où il y avait l'histoire d'un ouvrier immigré, bon il avait donné ça à étudier à ses élèves, et cela s'est terminé comment ? Il est venu me voir à Paris avec un manuscrit en me demandant de le placer. Ça m'est arrivé quatre cents fois, ça. Je suis ravie de créer des voca-

tions, qu'ils avaient avant de me rencontrer. Il ne faut pas me la raconter, à moi.

Philippe Beck. Je n'ai pas du tout la même expérience. Les gens qui se manifestent à la fin des lectures n'ont presque jamais un manuscrit en tête. Par contre, il y a des gens qui envoient des manuscrits – c'est autre chose.

Annie Guillon-Lévy. Non, mais ce n'est pas contradictoire, ce que tu dis et ce que Philippe dit ; ce n'est pas contradictoire. Parce que finalement, ce n'est pas tant toi qui les intéresses, que quelque chose dont parle Philippe, c'est toi comme auteur, dont la chambre peut peut-être s'agrandir de l'antichambre, où ils sont justement côte à côte, ils vont te côtoyer.

Natacha Michel. Le côte à côte conçu, c'est autre chose.

Annie Guillon-Lévy. Je dis «côte à côte» ; ça veut dire qu'ils font partie de la base qui s'agrandit.

Natacha Michel. Non, mais c'est quasiment du marketing, un marketing artisanal. Je te donne mon expérience pour Plein présent. (...) C'est ce que j'appelais la sociologie du public : c'est-à-dire un public libre, c'est-à-dire véritablement qui vient à toi, ce n'est pas parce qu'ils viennent te chercher. Mon problème, ce n'est pas qu'on vienne me demander quelque chose, ou qu'on ait un intérêt personnel, tu sais que je suis plutôt aidante, ce n'est pas mon problème. Il y a un rapport à la... d'abord, c'est très bien d'avoir... au fond quand les gens t'écrivent en disant : «J'ai lu votre livre et j'ai trouvé : "ça, ça, ça, ça, ça, ça, ça..."», j'ai surtout eu le sentiment, en tout cas dans ma génération, que la lecture était faite par les pairs, sauf ceux qui disent : «Je ne lis jamais les autres écrivains, etc.». Elle était lue par les pairs. C'était soit la caste, et elle était bonne la caste, parce qu'au moins eux ils savent ce que c'est, un mauvais livre, ils sont capables de te dire s'il est mauvais, c'était ça ; soit c'était des gens de hasard, mais d'une certaine façon qui étaient touchés, et chez qui ça ne faisait rien, sauf qu'ils rachetaient ton livre

suis. Je n'ai pas demandé à transformer le monde par mes livres, ce n'est pas par là, je pense, qu'on transforme le monde.

Philippe Beck. Non.

Natacha Michel. C'est-à-dire : je crois que c'est beaucoup moins simple. Et surtout je crois qu'il y a une sociologie, ce que j'appelle la sociologie, c'est les... on voit bien comment se fait la lecture aujourd'hui, à travers la presse, à travers les journaux, à travers la pub, etc. Et dans le deuxième rayon, le deuxième réseau, par les rencontres dans tous les trucs que vous organisez, que les romanciers n'organisent pas, que moi j'aurais été pour qu'on organise.

Philippe Beck. J'essaie juste de comprendre quel est le dessein de Natacha.

Natacha Michel. Le dessein de Natacha...

Philippe Beck. Je vais être très concret. Dans cette pièce, dans cette magnifique bibliothèque, il y a beaucoup de gens, j'ose le dire, que je n'aurai jamais rencontrés sans ces livres. Jamais, jamais. Ça me fait penser toujours à la référence qui se justifie par l'amitié ou à l'amitié qui se justifie par la référence. C'est cette affaire-là. Il y a toujours ce procès qu'on fait aux gens qui citent les copains. Ils citent les copains, parce que les copains sont des références.

Natacha Michel. Ah, référence, pas au sens où tu emploies le mot référence.

Philippe Beck. Même dans les notes de bas de page, peu importe. Alors, on peut toujours, par opportunisme, citer des gens, c'est arrivé à tout le monde. C'est circonstanciel. Mais bon, entre une petite liste griffonnée dans un coin de page, et d'autres choses, un article qu'on écrit sur quelqu'un qu'on aime, il y a une marge, énorme. Des listes d'amis circonstancielles, tout le monde est capable d'en faire. Qui y accorde de

l'importance ? Personne. Mais référer à des gens manifestement parce qu'ils sont des références pour nous, ce fait-là se voit. On le sait, quand on réfère à des gens, on cite des gens par complaisance ou pas, c'est parfaitement visible. Je maintiens ceci, que les amitiés ne se calculent pas, que les réseaux ne se calculent pas, qu'une œuvre suscite son réseau, et qu'un réseau ne suscitera jamais une œuvre. Je le maintiendrai jusqu'à mon dernier souffle. Et c'est quelqu'un qu'on taxe d'arrivisme qui dit ça. C'est très important. Les malentendus m'intéressent beaucoup, les malentendus m'ont toujours passionné.

Natacha Michel. Mais ce n'est pas un malentendu, je dis que tu fais un truc nouveau, qu'en tout cas nous ne faisons pas.

Philippe Beck. Je suis certain que l'effort pour défendre une œuvre dans une époque très complexe comme la nôtre, où tout le monde joue des coudes, ou pas d'ailleurs, où il y a des centaines de milliers d'écrivains, c'est un fait (plus même, il doit y avoir trois millions d'écrivains sur terre actuellement), ne justifiera jamais, je dis bien jamais, ne justifiera de croire que la constitution d'un réseau peut susciter ne serait-ce qu'une portion infime d'œuvre.

Natacha Michel. Non, mais enfin tu connais mon immense arrivisme. Je crois qu'il y a une lente pénétration, il y a des phénomènes...

Philippe Beck. Non, ce que je sais de toi, c'est que tu aimes ce que tu écris, et que tu aimes défendre ce que tu écris, et que tu as totalement raison de le faire. Voilà ce que je sais de toi.

Natacha Michel. Je suis d'accord.

Jérémie Majorel. Qu'est-ce que vous pensez des mardis de la rue de Rome qu'organisait Mallarmé ?

Natacha Michel. C'est tout à fait... C'est le rêve. Attendez, attendez, mais là on prend les choses un peu loin de mes bases,

au sens où vous ne connaissez précisément pas ce que j'ai écrit, ce qui est une preuve de ce que je viens d'avancer, que peut-être vous lirez après, mais ce n'est pas sûr, mais c'est une autre manière. Bien évidemment, c'est d'une certaine manière l'idéal. Si vous voulez, quand on a fait l'Hexaméron... Vous avez entendu parler de l'Hexaméron ?

Stéphane Baquey. Racontez-nous l'Hexaméron, oui.

Philippe Beck. Stéphane Baquey, qui connaît très bien l'Hexaméron, vient de te demander de nous raconter l'Hexaméron. Des gens, dans cette salle, connaissent bien l'Hexaméron.

Natacha Michel. Il l'a demandé pour se moquer de moi.

Stéphane Baquey. Mais pas du tout.

Natacha Michel. On était un groupe de gens, dont par exemple Florence <Delay> dit qu'on n'avait rien de commun. Je ne suis pas d'accord avec elle, ce qui vérifie sa thèse. « On n'a rien de commun » : et je n'ai rien de commun avec cette formule. Je crois qu'on avait des choses en commun, on avait en commun par exemple, pardonnez-moi, c'est moi qui l'ai trouvée : « il y a prose et prose ». Je vous signale que : « Il y a prose et prose » était une minimale distinction, ce n'était pas : « Il y a la bonne, la mauvaise », on appelait à la distinction à un moment où la distinction avait presque disparu. Je vous signale que ça vient de Lénine qui disait : « Il y a politique et politique ». Gardez-ça pour vous. Et, Deguy et Denis <Roche>, qui participaient à la chose, ne connaissaient pas assez Lénine...

Yves di Manno. Bien que Roche ait mis en incipit de je ne sais plus lequel de ses livres une citation de Lénine : « Désormais, il va falloir travailler sans citation ». (Rires)

Natacha Michel. Cette citation, je ne la connaissais pas... Il y avait : Florence Delay, Michel Chaillou, Natacha Michel

qui étaient des romancières, des romanciers. Jacques Roubaud, Denis Roche, et Michel Deguy qui étaient des poètes, et ça, ça témoignait de quelque chose qui m'est particulier, je suis obligée de parler de moi, là, désolée, qui est que je suis, je crois, l'une des rares, il y en a d'autres j'espère, visiblement, je ne sais pas qui : écrivain de prose qui a beaucoup, beaucoup plus d'amis poètes... enfin qui aime les poètes, et qui est beaucoup plus du côté des poètes que les romanciers. Je ne vis pas dans ma tour d'ivoire et me disant, je peux vous faire un topo sur la littérature qui a paru l'année dernière, si vous voulez je le fais en deux minutes. Et voilà. Donc, il n'était pas étonnant qu'il y ait des poètes. Florence est une amie et travaille avec Jacques Roubaud, Deguy était un ami à moi, et aussi aux autres, et Chaillou était ami avec tous, et à un certain moment on a dit : « Ça suffit ». C'était un moment assez désastreux, dont je vous passe les éléments de conjoncture. Alors, on a commencé naturellement à dire : on ne peut plus faire de manifeste. Les surréalistes, c'est fini, la rue de Rome n'est pas possible, c'est le rêve mais ce n'est pas possible. Deguy et moi voulions faire de la théorie ; on aurait bien aimé réfléchir, je vous dit ça très rapidement, on n'allait pas faire de la théorie à coups de marteau, on pensait qu'il fallait un peu discuter et un peu réfléchir, les autres disant : « Non, non, non ! », Jacques riait et faisant l'Oulipo pour se sortir de là. Donc, c'est vrai que ce n'était pas simple, mais en même temps c'était très joyeux et assez plein d'allant. Et Denis, la chose qui l'intéressait, c'était qu'on fasse un livre avec une photo, la seule chose qui l'intéressait, c'était la photo. Mais toute cette manière, c'était une manière tout à fait contemporaine... actuelle, pas contemporaine, actuelle. C'est-à-dire que plus personne n'avait un intérêt commun, il ne s'agissait pas, je ne sais pas moi, de créer un style, une école, un machin, chacun ou deux par deux avaient des intérêts particuliers, et malgré tout on a réussi à se mettre d'accord sur ce que j'ai appelé... Enfin, c'était, des théoriciens... Jacques aurait pu le faire, Jacques était un théoricien cent fois meilleur que moi, simplement Jacques il jouait, c'était son plaisir, il faisait des blagues oulipiennes (...) Mais, c'était autre chose, il faisait des blagues, des contrepèteries, n'importe quoi, il était déchaîné. Un

spectateur mal intentionné aurait dit que c'était une cour de récréation, avec Deguy et moi en profs, disant : « Il faut penser ! » Et à un moment on a eu une idée de génie ; j'ai proposé qu'on fasse un manifeste par la manifestation, c'est-à-dire qu'on n'allait pas faire de texte théorique, chacun fait un texte. Et total, c'était une bêtise, au point de vue publicitaire, du point de vue de l'effet pub, je le dis exprès, point de vue (mot noble) intervention. C'était un peu un moment comme ça, de restauration, de retour : « l'avant-garde, c'est fini, revenons à Flaubert, etc. » Bon, personne n'est parfait. C'était les années 80.

Yves di Manno. Ce moment de restauration continue.

Stéphane Baquey. Mais tout cela restait dans le réseau, enfin vous aviez tous appartenu à des lieux très différents.

Natacha Michel. Eux, les grandes personnes, c'est-à-dire les garçons, plus vieux que Florence et moi, ils avaient appartenu à des trucs, mais nous rien, elle et moi, non.

Stéphane Baquey. Par rapport à ce que vous avez dit, la fin de l'autotélisme chez Philippe, qui implique peut-être une fin également de ce champ de la poésie, de ce champ de la littérature, enfin ce qu'il dit c'est cela : son ambition, je reprends le mot, c'est de briser ce cercle, qui n'est pas que le cercle de l'autotélisme...

Philippe Beck. De briser quoi ?

Natacha Michel. De briser l'indifférence, en vérité tu cherches... mais ce n'est pas un crime. Simplement, je n'y crois pas. Tu crées, tu cherches à trouver, à constituer, d'abord à rencontrer des gens que ta poésie a touchés.

Philippe Beck. Je ne cherche pas à rencontrer des gens !

Natacha Michel. Qu'ils te cherchent, tu cherches qu'ils te cherchent.

Philippe Beck. Je ne cherche rien du tout de tel. Natacha, je croyais que tu me connaissais.

Natacha Michel. Mais je te connais par cœur ! Mais tu me dis ça...

Philippe Beck. Je ne cherche pas à rencontrer des gens. Je cherche à écrire les livres que j'écris.

Natacha Michel. Écoute, je n'ai pas falsifié tes citations.

Philippe Beck. C'est drôle que tu dises cela.

Natacha Michel. Tu viens de le dire, tu as dit : une œuvre crée un réseau, au lieu de dire : il faut un réseau pour une œuvre.

Philippe Beck. Entre l'effet et le but, il y a une distinction, ce n'est pas à toi que je vais l'apprendre, il y a une distinction fondamentale. C'est cette distinction-là qui peut nous permettre de penser la fin de l'autotélisme, la distinction entre l'effet et le but. Là, je n'invente rien en direct ; je l'ai déjà dit dans la préface au Moritz, en 1995, dont j'ai traduit les textes esthétiques.

Natacha Michel. Je ne connais pas ce texte.

Philippe Beck. Karl Philipp Moritz réfléchissait à ce qu'il appelait « le tout achevé en soi ». C'est celui qui disait : « une œuvre d'art n'est vraiment une œuvre d'art que quand elle se constitue en tout achevé en soi », très bien.

Natacha Michel. Tu vois, je ne l'ai pas lu, Moritz. C'est ce que je cherche à dire...

Philippe Beck. Ç'a toujours été compris comme la doctrine d'un autotélisme, c'est-à-dire...

Natacha Michel. ... pas d'un autotélisme, au contraire...

Philippe Beck. Comme si l'œuvre ne s'intéressait qu'à elle-même et n'avait pas d'effet en dehors d'elle-même. Mais l'effet, et il insiste, et je pense à ce petit texte que j'ai traduit d'abord, et qui s'appelle «Le concept d'achevé en soi», ce tout petit texte de 1785, où il dit : ce qui constitue le tout achevé en soi d'une œuvre, c'est que son effet en dehors d'elle est toujours important, et ne sera jamais le but de celui qui crée ce tout.

Natacha Michel. C'est intéressant. Je regrette de ne pas l'avoir lu. Je me suis contenté de ce que je trouvais dans tes textes poétiques.

Philippe Beck. Dès que tu veux calculer l'effet de l'œuvre, dès que l'effet, c'est la fin, c'est fini, il n'y a plus d'œuvre, c'est terminé, ça ne sera plus une œuvre d'art. Alors évidemment, c'est un petit texte très bref, il ne donne pas d'exemples contemporains ou quoi que soit, mais enfin c'est terrible, c'est implacable. On peut penser, et c'est très commode, à toutes les œuvres éducatives, moralisantes, qui doivent être utiles en dehors d'elles-mêmes. Mais c'est une règle qui dépasse largement le cas de la moralisation. Il y a aussi l'essai de 1788 sur «L'imitation formatrice du beau». J'ai traduit ces textes, les ai publiés en 1995, juste avant *Garde-manche hypocrite* (1996)... Je la trouve toujours extraordinairement fascinante, cette distinction entre but et effet. C'est-à-dire que la condition – Moritz va beaucoup plus loin – pour qu'une œuvre ait un effet en dehors d'elle-même, c'est qu'elle soit un tout achevé en soi, qu'elle se prenne pour but elle-même... On peut toujours parler d'autotélisme.

Natacha Michel. J'ai donné une définition très simple de l'autotélisme, volontairement, et disons que c'est celle de Jouve. C'est-à-dire : qu'importe ce qui arrive au livre, c'est la question de la stérilité et de la publicité.

Philippe Beck. Ce que tu dis, ça me fait penser à ce dont on parlait avec Yves tout à l'heure, on parlait des petits éditeurs, qui font de beaux livres. Il y a de petits éditeurs qu'on ne citera pas qui font de magnifiques livres, mais beaux, vraiment beaux,

et de plus des éditeurs pensifs parfois, il y a des éditeurs pensifs qui font des livres affreux, mais ça c'est autre chose, ou d'anciens éditeurs pensifs... Et puis, ils ne font rien pour que le livre soit diffusé, pas de service de presse, rien, et ensuite ils disent: «Le livre ne se vend pas, ne se fait pas connaître, c'est la faute du livre». Tu comprends? La publicité, tout ça, c'est l'affaire des éditeurs.[...]

Natacha Michel. Mon raisonnement, c'est que la poésie, et c'est l'une des raisons pour lesquelles je l'ai aimée, c'est parce que j'aime la poésie (tautologie), et deuxièmement c'est parce qu'elle est beaucoup plus pensante que le roman. Si tu veux, les romanciers, et même les types les plus cultivés, ils sortent leur revolver, quand tu parles de... tu dis: «donner une idée générale», que ce soit Olivier Rolin, ça ne l'intéresse plus, c'est «totalitaire», la pensée, etc., et c'est un type infiniment intelligent, un latiniste, un helléniste de premier ordre, donc... Ce sont des poses: le roman ne doit pas penser. Il doit penser de l'intérieur, mais il ne faut surtout pas penser là-dessus, sur le roman. Moi je suis venu vers les poètes d'abord parce que j'aime la poésie, et parce que vous pensez, bande de...

Philippe Beck. Je crois que tu idéalises considérablement le paysage.

Yves di Manno. Tu diabolises a contrario les autres... Les poètes qui pensent ne sont pas si nombreux que ça. (Rires)

Natacha Michel. J'en ai connu au moins un. C'est celui-là. (Rires) Quel que soit le talent, il y a un refus de discussion, sinon des groupes dans le roman...

Philippe Beck. En poésie, il y a zéro discussion. Il y a des groupes d'intérêt. Nous avons fait avec Yves et Rossi, un Colloque de nuit, qui a été un flop. Nous avons essayé de repenser la situation.

Paul Échinard-Garin. Vous idéalisiez complètement le monde de la poésie.

Benoît Casas. Il y aussi une hétérogénéité du lectorat.

Philippe Beck. Ce qui est vrai, je te connais, c'est que tu as toujours cherché à savoir ce qui se passait en poésie, il y a très peu de romanciers qui en sont curieux, c'est certain. Nous avons eu toi et moi de grandes discussions importantes. Tu as publié « D'un fumier sans pourquoi » dans la Lettre sur tous les sujets. Ceux avec qui tu parles sont à part. 98% du milieu poétique est anti-intellectuel.

Natacha Michel. C'est donc une tendance dans la littérature en général.

Stéphane Baquey. Et c'est justement cette dissolution des positions et, du coup, de la réflexion que génèrent ces positions, qui permet ta propre posture d'écriture. C'est parce que ces positions ne sont plus statiques, ne sont plus définies par des confrontations qui sont théorisées et qui sont réfléchies, qu'il y a un espace, il y a un espace sur lequel tu peux miser. Tu en fais quelque chose.

Philippe Beck. Mais je ne réfléchis pas comme ça, moi, tu sais je fais les livres que j'ai envie de faire, les idées pratiques... Je connais des copains, je ne peux pas les citer, qui ne sont plus là-dedans, ils ne sont plus dans l'idée pratique ; ils font des livres pour s'en sortir. C'est vrai. Ils sont aux abois.

Annie Guillon-Lévy. En fait, il me semble... Philippe, est-ce que je peux dire quelque chose dans ce débat ? C'est-à-dire qu'en fait, il y a quelque chose qui rappelle ce que l'on a dit tout au long de ce colloque, ce que tu as fait entendre, c'est cette nécessité pour toi d'aller à un train très particulier à l'œuvre, qui nécessite d'une certaine façon, un discours qui fasse que l'œuvre, c'est toi et ce n'est pas toi. Et dans ce que tu disais par rapport aux réponses de Natacha, c'était... et quand vous avez

parlé de réseau, vous n'êtes pas du tout sur les mêmes plans. Et la nécessité pure de Philippe, de... on va le nommer, de l'impersonnage avec des tas de noyaux dedans cette histoire-là, fait en sorte que tu as besoin aussi de penser toi que le rapport des autres n'est pas rapport à ta personne, mais rapport à l'œuvre. Et c'est une force inouïe.

Natacha Michel. Sauf les stars de cinémas, personne ne pense avoir aucun rapport à soi, et aucun rapport à sa personne ! Ce n'est pas le débat, ça.

Annie Guillon-Lévy. C'est-à-dire si, quand même. C'est quand même le débat.

Philippe Beck. Qu'est-ce qui est le débat, alors ?

Natacha Michel. Non, non, ce n'est pas le rapport à soi. C'est le rapport à l'œuvre, mais c'est simplement vous qui agissez l'œuvre. Il y avait deux débats.

Philippe Beck. Le Soi et le Moi.

Natacha Michel. J'avais peur que le Soi passe au Moi. Chacun est soi et le soi passe au moi. Mais c'est autre chose. Le débat qui a eu lieu après, c'est : en gros... on n'écrit pas pour nous, sinon on ferait des journaux intimes. Aucun d'entre nous n'écrit pour soi. Moi, je considère, disons, ce que les gens appellent le public comme une espèce de chose indéfinie et indéfinissable, un peu comme toi, inattendue, et surtout j'essaye d'en faire, peu importe, j'essaye d'en faire l'histoire dans mon histoire, savoir comment j'ai vu que ça marchait. Toi, la question du public, elle est interne à ton œuvre ; ça ne veut pas dire que tu vas aller lécher les pieds du public, c'est-à-dire qu'elle est une pensée dans ton œuvre. Ça c'est un truc, et c'est ça que j'ai pointé comme nouveau ; je n'ai pas dit que c'était condamnable, je n'ai pas dit que tu étais en train de jouer du banjo.

Philippe Beck. Et où est le moi, dans tout ça ?

Natacha Michel. Le moi, c'est... Tu as raison, mais... on verra ça demain. (Rires)

Philippe Beck. Tu pars demain...

Benoît Casas. Natacha, tu as parlé d'expérience. Mais, très simplement, vous avez eu des expériences du public très différentes. Ce n'est peut-être pas pour rien s'il s'agit de poésie dans un cas, de roman dans l'autre...

Natacha Michel. Ce qui m'intéresse, c'est la conjoncture, en vérité ; ce que tu penses de ça. Ce que j'ai remarqué, c'est ce que c'était présent dans ta poésie. J'ai pris les textes du départ. (...) Qu'est-ce que c'est l'adresse, qu'est-ce que c'est avoir un rapport à un extérieur ? Comment vous vous le représentez, vous, dans vos conditions ?

Yves di Manno. S'agissant du rapport au succès, la phrase de Reverdy est-elle de la fin ou du début de sa carrière ?

Philippe Beck. Elle se trouve dans le Livre de mon bord.

Yves di Manno. C'est au moment le plus intéressant, dans les années trente. Il est dans un retrait volontaire, cherché et assumé. À la fin de sa vie, au contraire, il était amer de son succès. Je veux bien dire mon sentiment là-dessus. Il y a quand même une attente et une recherche, qu'en plus moi j'ai expérimentées, si je puis dire, de manière indirecte, c'est-à-dire aussi à travers la publication des livres des autres, ce qui n'est pas tout à fait la même chose que les siens, et je pense que oui, il y a quelque chose de très particulier et de très difficile à vivre, dans les temps, au fur et à mesure qu'ils avancent, c'est qu'on a quand même un peu l'impression que le public, le lecteur possible est de plus en plus lointain, de plus en plus difficile à atteindre. Alors, à partir de là, les œuvres étant ce qu'elles sont, c'est-à-dire très différentes les unes des autres, il y en a qui font des effets d'écho plus immédiats que d'autres, je pense que c'est

totallement indépendant de leurs auteurs, que c'est vraiment les œuvres elles-mêmes qui le suscitent et le renvoient. À partir de là, je pense qu'on est quand même tous dans une situation extrêmement inquiétante, parce que la littérature telle qu'on l'a connue à l'époque où on a commencé d'écrire, même toi Philippe, qui est plus jeune, mais en tout cas l'idée qu'on pouvait avoir de la littérature, ou en tout cas, pour parler à la première personne, l'idée que j'avais moi de la littérature, qui m'a donné le désir d'être écrivain dans les années 60, puis au début des années 70 quand j'ai commencé véritablement, cette idée-là a visiblement disparu. C'est-à-dire que l'idée même de l'écrivain telle qu'elle existait encore à ce moment-là n'existe plus aujourd'hui, sauf chez ceux qui continuent, enfin qui ont connu ça, mais elle n'est plus présente, c'est-à-dire que ce n'est plus une image vers laquelle on peut tendre. Je pense qu'on a tous, d'une façon ou d'une autre, vécu cette difficulté, enfin on a dû la traverser, moi je l'ai traversée il y a quelques années, parce qu'il y a quelques années je me suis dit, bon, en fait, ce n'est pas que je me sois trompé, parce que de toute façon je ne pouvais pas faire autre chose que ça, mais l'époque n'est plus là, enfin il y a quelque chose dans le présent qui fait que ça ne peut plus fonctionner de la même façon. En fait c'est évidemment plus compliqué que ça, parce que les choses ne se sont pas effondrées d'un coup, elles se sont déplacées, plus exactement, lentement, il y a des choses qui sont tombées derrière, comme ça, comme du sable qui s'en va, mais il reste encore visiblement quelque chose devant. Je n'en suis pas du tout sûr pour ce qui concerne mes livres à moi, c'est-à-dire, c'est une question... on en a longuement parlé avec Philippe, à de nombreuses époques, c'est une question qui pour moi est digérée, c'est-à-dire que je pense que Philippe est aussi dans cette perspective-là, parce qu'en fait, même sa réflexion m'a aidé à éclaircir la mienne à un moment donné, c'est-à-dire que le destin d'une œuvre est, comme on l'a souvent formulé ensemble, est profondément posthume.

Natacha Michel. Oui. On a pensé à ça. Mais c'est tellement la vérité...

Yves di Manno. Ça aussi c'est quelque chose qui ne bouge pas vraiment. Soit on s'en tient à ça et à ce moment-là on se dit ça et de toute façon, c'est quelque chose qui échappe, d'une certaine manière, donc, on l'accepte ou on ne l'accepte pas. Moi, personnellement, je l'ai accepté. J'ai continué, par contre, le travail de manière plus collective, si je puis dire, parce que là il me semble qu'il y a encore quelque chose qui est à jouer, non pas dans un collectif qui est improbable, mais qui est dans un effet de construction à plusieurs, pas à beaucoup forcément, mais à plusieurs. Et là je pense que sur ce terrain-là il y a encore des choses à imaginer. J'essaie en ce moment de l'imaginer à une autre échelle, indépendamment de l'édition.

Natacha Michel. Vous ne prendriez pas un écrivain de prose là-dedans ?

Yves di Manno. Mais bien sûr. Ce n'est pas exclusif.

Natacha Michel. Formidable.

Yves di Manno. Je ne crois pas que la poésie soit uniquement concernée par cette affaire, loin de là... On est quelques-uns dans la poésie à être peut-être plus conscients de cela, mais, là encore, nous ne sommes pas nombreux, tu sais. Il ne faut pas que tu idéalises.

Natacha Michel. Je n'ai jamais idéalisé. J'ai toujours pensé qu'à quatre on pouvait changer le monde.

Yves di Manno. Il ne s'agit évidemment pas de faux jugement. Il s'agit d'opposer quelque chose de concret et d'immédiat là aujourd'hui dans la situation où on est.

Natacha Michel. J'ai été taxée deux fois d'idéalisme, et je m'en défendrai après. Je sais très bien que j'ai affaire à ce qu'on appelait jadis, en classe, dans le milieu des profs, des «sujets d'élite» et que tout le monde n'est pas comme ça, d'une part. Deuxièmement, je pensais que la situation était plus pesante

chez vous, parce que c'est bien obligé... Tu sais, un écrivain de prose peut s'imaginer que l'écriture sort comme ça, de son fond.

Yves di Manno. Bien sûr qu'il y a une différence, tu n'as pas tort à cet endroit-là. Je ne dis pas que c'est la même chose. Mais il n'y a pas beaucoup de gens dans la communauté poétique contemporaine qui réfléchissent ne serait-ce qu'à la poésie. On n'est pas très nombreux, on l'a souvent déploré, à se poser cette question et à la poser publiquement, à écrire des livres de poétique ou à réfléchir sur la situation de la poésie contemporaine.

Philippe Beck. De moins en moins. Il n'y a quasiment pas de débats publics. Mon opinion, c'est que l'absence de discussion effondre littéralement la création, la détruit. Beaucoup sont aux abois, pour dire les choses. Ils se disent : « Si je ne vends pas mon bouquin – en poésie, alors évidemment en roman, n'en parlons pas – à 500 ou 1000 exemplaires, mon éditeur ne va pas me publier. » Yves, je ne sais si tu as senti cela comme éditeur. C'est du délire. Est biopic un livre qui est calculé comme ayant du succès parce qu'il traitera de quelqu'un. La question, ce n'est pas « Stéphane » comme figure qui va nous passionner ou « Monsieur Valéry » selon Daniel Oster. L'idée qui vient, c'est qu'avec une figure, on va s'en sortir. Parce que le livre traitera de quelqu'un. Pour eux, il y a un moi aux abois. Eux ont un moi aux abois.

Natacha Michel. On n'entend pas la même chose par « moi ». Tu entends par « moi » celui qui a l'idée du livre et celui qui l'écrit. Ce que j'entends par « moi », c'est la fonction narcissique.

Philippe Beck. Je parle de la même chose que toi ! Je parle des idées de livre qui sont dictées par le moi. C'est ce que je dis. Il s'agit du moi aux abois. « Comment vais-je survivre ? »

Annie Guillon-Lévy. « Comment est-ce que je vends le livre ? » C'est le mot vendre qui importe.

Natacha Michel. C'est que les affaires ont gagné la sphère éditoriale.

Yves di Manno. Il y a un renversement. Dans le schéma précédent, qui reste le nôtre, il s'agissait plutôt pour l'écrivain de disparaître derrière son œuvre. Maintenant, c'est l'inverse : la publication est une nécessité d'apparition, et le but, c'est d'avoir une sorte de célébrité...

Philippe Beck. L'astuce, c'est qu'officiellement il ne s'agit pas du tout d'une littérature subjective, mais l'idée est dictée par le moi. Tu comprends ? Et cela n'existait pas dans la poésie il y a quinze ans, ou très peu. C'est ce que j'appelle le biopic.

Yves di Manno. Aux États-Unis, on appelle cela documentary poetry. On met tout et n'importe quoi là-dedans, comme *Testimony* de Reznikoff, même si cela n'a rien à voir. À partir du moment où il y a un matériau non personnel... Cela arrive un petit peu chez nous, et cela n'arrive pas dans la collection...

Natacha Michel. Je corrigerai ce que j'ai à dire, ce que j'ai dit à ce sujet. En fin de compte, à ta manière, tu ouvres à toutes ces questions-là. Je vais raffiner cette question. Si tu veux... Mallarmé a parlé du public, et je connais mes classiques. Mais chez un contemporain, cela a un sens différent. D'une certaine manière, cela veut dire que tu rouvres la question qui est en train de se présenter pour toute la poésie : « Qu'est-ce que c'est que la poésie dans la cité, en fin de compte ? »

Philippe Beck. Sans doute, mais cela a toujours été une question pertinente. Maintenant, ce n'est pas la cité qui est l'enjeu de beaucoup, de 95 % de... Je ne parle pas de ceux qui vont faire le bois fleuri. Ceux-là ont toujours existé.

Natacha Michel. On ne parle pas de cela.

Philippe Beck. On ne parle pas de cela. Je parle des idées impersonnelles dictées par le moi : ça fleurit beaucoup. La littérature supposément non subjective, dite objective, dite impersonnelle, est en réalité un leurre total, édifié par le moi et, pour le coup, par le commerce. Là, je pourrais te faire une description détaillée des gens qui ont changé leur travail, selon moi qui ont même détruit leur travail poétique ou pré-poétique ou en cours. Ce n'est pas que ce sont des gens qui pensent uniquement à eux-mêmes ; ce sont des gens sympathiques, intelligents. C'est qu'ils subissent la chose en eux au point qu'ils n'ont plus d'idées de livres ; ils pensent en avoir, mais ce ne sont plus du tout des idées de livres. Là, encore une fois, je te parle d'une littérature dite objective, impersonnelle, tu vois. Cela me frappe beaucoup. Tu vois ce que je veux dire, hein ? Cela se constate un peu partout. Ce n'est pas seulement qu'ils subissent une pression pour que leurs bouquins se vendent et qu'ils aient peur, les pauvres choux, de ne plus publier. C'est plus profond ; c'est que l'idée de la publication, c'est l'idée de la survie...

20 | Isabelle Barbéris

Philippe Beck. Peux-tu relire ta phrase sur le vers ?

Stéphane Baquey. Je lis ma phrase : « Le vers est tout à la fois l'instrument critique, la réserve nécessaire du scepticisme et, par une force dont il est l'instrument effectif et l'allégorie, la condition d'une popularité démocratique, popularité qui ne se donne d'autre finalité qu'une éducation des égaux. » C'est l'orientation sans finalité...

Jérémie Majorel. Merci, Stéphane Baquey. Il me semble que vous avez opéré au moins trois gestes forts avec une rigueur impeccable. Tout d'abord, une historicisation d'une œuvre en cours, une généalogie, une génétique qui fait ressortir des textes qui ont été jusque-là peu abordés et qui sont décisifs. Deuxièmement, vous parlez de la partie essayiste de l'œuvre de Philippe Beck, dont vous avez montré qu'elle est indissociable de la partie poétique. Et troisièmement, vous discernez avec quel romantisme Beck se situe. Ce qui était là aussi très éclairant et ce que vous avez dit sur le tautégorique est vraiment très important, je trouve, et la glose aussi de la verticalité diachronique. Il m'a semblé également que Marcel Jousse pouvait apparaître comme un lien entre les deux interventions et aussi une sortie possible du romantisme.

Philippe Beck. Jousse est un Grand Naïf.

Stéphane Baquey. Congénital.

Jérémie Majorel. Figure inclassable. Je suis sûr que cela va susciter des discussions parmi le public...

Stéphane Baquey. Et puis il y a aussi la discussion précise, contextuelle sur le vers...

Jérémy Majorel. Oui, voilà...

Philippe Beck. Si vous me permettez... C'était très stimulant, très intéressant. Au fond, le vers, si ma mémoire est bonne, n'est pas évoqué dans *L'Absolu littéraire*, en tout cas dans la démarche de Jean-Luc...

Stéphane Baquey. À la fin, il cite un sonnet de Friedrich Schlegel et donc ça intervient justement pour la pauvreté.

Philippe Beck. C'est ça. Mais il faut toujours, comme tu l'as très bien fait, rappeler le contexte. C'est très courageux, parce qu'il intervient dans une collection de poétique à un moment très délicat, qui est aussi à peu près le moment où Todorov publie ses *Théories du symbole*, où la tautologie est mise en évidence ; l'époque est en plein dans ce qu'on appelle le textualisme. C'est en un sens un livre qui dit aux Modernes : «vous êtes des naïfs mais nous appartenons nous-mêmes à ce temps, et c'est pourquoi le congédiement de la naïveté à laquelle nous appartenons, nous Lacoue-Labarthe et Nancy, ce n'est pas le geste qu'il faut, ce n'est pas le congédiement de cette confiance dans l'absolu littéraire, dans l'absoluité du texte, et dans l'absolu de la littérature.» D'ailleurs, juste pour mémoire, Jean-Luc me disait il n'y a pas longtemps que le titre qu'ils voulaient n'était pas *L'Absolu littéraire*, c'était *L'Opération littéraire*, et Todorov a dit : «ça ne marche pas du tout, ça ne va pas se vendre, il faut appeler le livre *L'Absolu littéraire*», et le titre convient très bien... Mais ces deux titres, *L'Opération littéraire* et *L'Absolu littéraire*, ne mettent pas l'accent sur la même question. *L'absolu littéraire* est un concept, apparemment en tout cas, statique, qui insiste sur une clôture apparemment statique. *L'Opération littéraire* était en réalité un titre plus précis, qui impliquait justement ce processus, le processus comme absolu ; si vous voulez, la diachronie comme clôture. Et l'enjeu, à mon avis, le plus passionnant dans *L'Absolu littéraire*, et c'est l'enjeu central en réalité, c'est celui de la définition de l'œuvre comme un sujet-processus. Donc, je reviens là-dessus dans le Contre

un Boileau. C'est le centre du Contre un Boileau, où j'ai récrit le texte sur l'ascendant romantique de Genette. Je l'ai remis au centre du Contre un Boileau, parce qu'en réalité c'est là que les choses se thématissent, se décrivent particulièrement, et la relation que Genette veut entretenir à la poésie est évidemment un enjeu tout à fait décisif. En 1978, quand Lacoue-Labarthe et Nancy ont publié *L'Absolu*, que disaient-ils, si on résume (naturellement, les analyses sont beaucoup plus détaillées)? Ils disaient notamment que ce qu'on appelle «premier romantisme» se condense dans ce fameux fragment 116 de l'«Athenaeum» où toute l'ambivalence est condensée. C'est un des fragments les plus longs, qu'il ne faut surtout pas réduire simplement à la formule de la «poésie universelle progressive», mais enfin tout de même le poncif de ce fragment – poésie universelle progressive – veut dire une poésie synthétique qui redéfinit sa synthèse générique au fur et à mesure dans une histoire infinie ou indéfinie, faisant la part des genres et défaisant les genres, n'est-ce pas? Donc, il est évident que ce fragment est le fragment décisif à partir duquel on peut comprendre beaucoup de choses. Mais enfin il est tout aussi évident que Genette, à mon sens – j'ai essayé de le montrer – a certes cessé de croire en une évolution des genres et donc a cessé de croire en une évolution de la classification des genres, de croire en une histoire présente de la littérature, fondée sur une évolution des genres, mais en est venu à considérer que, justement, la classification des genres n'étant plus vivante, la littérature serait entrée dans une ère où précisément les genres n'auraient plus de vitalité. Donc, on est entré dans la justification théorique de ce qu'on appelle la littérature post-générique. Et donc, si vous voulez, Gleize c'est un descendant de cette...

Stéphane Baquey. Un descendant conséquent.

Philippe Beck. Il s'inscrit dans cette naïveté que désignent et décrivent précisément Lacoue-Labarthe et Nancy, parce que c'est une chose d'être «naïf», et de se livrer au post-générique de la «table rase», je dirai avec passion, emportement, détermination, constance, mais c'en est encore une autre de

comprendre le sens de cette naïveté, de sa provenance, et son problème. Et j'ai donc été très sensible au fait que vous rapportiez toute la scène aux enjeux disons schillériens, pour dire les choses très vite. C'est-à-dire que Schiller, avec une lucidité vraiment prophétique, a désigné par anticipation la vraie tâche, et la vraie tâche n'est certainement pas de s'installer dans la naïveté. Le fait que Schiller lui-même ait maintenu un idéal du poème véritablement poème, c'est-à-dire en vers, comme poème didactique, ce n'est pas du tout insignifiant, et ça ne l'a pas empêché de convoquer d'autres formes et d'autres genres, mais... Ce n'est pas du tout insignifiant ; pour moi, Schiller n'est effectivement pas du tout un classique, comment dirais-je ? régressif au regard des exigences aporétiques formulées par les Romantiques allemands. C'est véritablement quelqu'un qui, d'une certaine façon, est en avant – il était d'ailleurs tout à fait respecté des Romantiques eux-mêmes. Qu'il soit prophétique, ça veut dire qu'il travaille, encore maintenant, au-delà des thèmes naïfs et sentimentaux, et bien au-delà de l'enjeu thématique. En fait, la relation que peut entretenir quelqu'un d'aujourd'hui, un poète, à sa propre activité par exemple, cette relation-là, il en a prévu la complexité de façon très lucide, c'est-à-dire que si on adopte le parti-pris du vers, s'il y a parti-pris du vers, ce simple geste est naturellement un geste sentimental, un geste qui regarde l'hypothétique naturalité du vers comme un problème, mais comme un problème pratique. C'est-à-dire encore : ce n'est pas simplement que quelqu'un a la naïveté de dire : « On n'en a pas fini avec le vers » ou veuille revenir au vers naturel ; c'est que le vers est une donnée du monde, une donnée problématique, une donnée sentimentale autant qu'une donnée naïve, et c'est du point de vue sentimental, c'est-à-dire du point de vue moderne, que la naturalité problématique ou la naïveté problématique prend un sens. C'est dans une pratique de tension à l'égard de la prose, dans le vers et hors du vers, c'est dans cette relation sentimentale à la difficulté ou problémativité du vers que le vers existe en réalité. Donc, ce n'est pas un problème qu'il y ait problème. Je trouve que cette idée est aussi chez Roubaud, chose que les formalistes interprétant l'Oulipo dans le sens du formalisme ne comprennent pas nécessairement. Si

on est un petit peu plus précis, pour Roubaud par exemple il y a de fait une distinction qui n'est pas vague entre le vers libre international, ce que lui appelle le Vers Libre Standard ou le Vers International Libre, d'une part, et, d'autre part, le vers libre ou vers problématique. C'est toute l'astuce de Roubaud d'ailleurs ; certains interprètent Roubaud dans le sens d'une restauration, alors qu'on peut tout à fait le lire dans le sens d'un rétablissement, et dans rétablissement j'entends une santé, une santé du vers, le « vers charnu » de Banville, sentimental et équipé. Donc, le malentendu est là ; encore une fois, les malentendus peuvent toujours être intéressants, mais on peut aussi trouver la compréhension intéressante, et donc tes remarques sont très utiles. Du coup, le romantisme sans romantisme que tu désignes, c'est évidemment le romantisme se déconstruisant qui serait aussi le lot actuel... Non ? Tu n'as pas parlé de ça ?

Stéphane Baquey. Non, je n'ai pas dit « romantisme sans romantisme ». Justement, je l'ai attribué en mauvaise part... enfin, ça me fait entendre Friedrich, le « romantisme déromantisé », ce n'est pas du tout ça ; c'est cette « classicité conditionnelle » dont tu parles et c'est le classique dans le romantique.

Philippe Beck. On est d'accord que Friedrich a faussé totalement le problème, il a...

Stéphane Baquey. Oui, il a accentué une lecture...

Philippe Beck. Il a une responsabilité énorme dans tous les malentendus inintéressants où s'engluent les débats ; son livre est vraiment une catastrophe. La traduction française du livre de Friedrich est encore pire que l'original. C'est-à-dire que l'intervention de Structure de la poésie moderne, en France à peu près à la même époque, la traduction française était parfaitement délibérée, et a faussé notamment la réception de L'Absolu littéraire, mais ce que désignaient Lacoue-Labarthe et Nancy, ils ne l'ont pas désigné jusqu'au bout, à mon avis. Ils ont désigné avec beaucoup de courage le problème de la situation des

années qui s'achevaient là, la fin des années 80, mais la question de la poésie, qui était évidemment omniprésente dans les Fragments, dans les différents textes, cette question-là n'est pas prise à bras le corps dans L'Absolu littéraire. C'est au moins autant cela qui m'a frappé à le relire pour écrire ce texte sur le romantisme de Genette... Donc, tu as raison, j'ai trouvé tout à fait intéressant ta reconstitution de l'enjeu, parce que les enjeux sont très lourds. On n'est pas simplement en train de parler de déclassifier les pratiques, de poser des mots comme romantisme, classicisme, etc., c'est vraiment... je te le dis, comme ton propos à un caractère apparemment très sage, scolaire, mais il y a des enjeux très sérieux et très intéressants dans ta conférence ; elle dit en même temps que, les poèmes eux-mêmes, il faut les regarder, enfin qu'il faut regarder la pratique des poèmes.

Stéphane Baquey. Oui, ça je ne l'ai pas fait, je ne peux pas... Je fais l'un ou l'autre.

Philippe Beck. Tu as très bien fait de le dire, mais... Je crois qu'il est très important de faire ce que tu viens de faire, c'est-à-dire que le maintien du vers, voilà la décision, comme tu l'appelles... tu as eu une expression intéressante, c'était quoi décision... ?

Stéphane Baquey. Je ne sais plus...

Philippe Beck. Tu as parlé d'une décision... le terme que ... la manière dont tu as qualifié cette décision...

Stéphane Baquey. Je ne sais plus...

Benoît Casas. Tu as dit que tu fondais une situation par excès d'une décision.

Stéphane Baquey. Oui, ça c'est la fin. Je l'ai formulé en termes...

Philippe Beck. Bon, alors, cette histoire du vers comme l'horizon de la poésie... Tu sais, au fronton de *Quaderno*, la revue de poésie, il y avait cette phrase, qui me semblait résumer la situation : «le vers est l'horizon de la poésie», c'est-à-dire que le vers est quand même cherché, c'est-à-dire qu'il est pratiqué et il est cherché dans sa pratique. Alors, très concrètement, cela implique que la question et l'histoire du vers libre ne soient pas closes, pour dire les choses de manière très rapide. Mais il est vrai aussi que ce que j'appelle vers libre, c'est simplement une manière de donner à entendre les formules métriques, prosodiques, telles qu'elles se sont déposées dans une oreille d'époque au point d'épuiser l'oreille. C'est pourquoi Verlaine m'intéresse beaucoup, qui n'est pas vers-libriste, et c'est pourquoi on peut articuler l'impair et le vers libre, ou plutôt déverser une certaine pratique de l'impair dans le vers libre ; j'en parle un peu précisément, c'est quand même le contenu de la pratique aussi. Mais je suis très frappé qu'aujourd'hui se soit imposée cette vulgate de la fin de la poésie... puisque tu as évoqué la question de la discrétion de la poésie, l'effacement...

Stéphane Baquey. Il y a une sociologie...

Philippe Beck. ... toutes les variations là-dessus, le débat : «Où est la poésie ?», «L'absence de la poésie», «L'effacement de la poésie», «Le retrait de la poésie», etc., et en face : «L'obstination de la poésie», «Le courage de la poésie», et «l'insistance», «la persistance», etc. Je suis très frappé qu'aujourd'hui on ne s'intéresse pas aux stratégies, y compris éditoriales, très concrètes, puisqu'on parlait de publicité, pour historiciser le recouvrement de la poésie par la prose. Il est bien gentil de se demander pourquoi la poésie serait en retrait, pourquoi il y aurait cet «effacement». On suggère au passage que le vers, c'est désuet, mais il y a des stratégies publiques qui reposent sur une analyse totalement erronée de la mort de l'art en particulier aussi, qui ont eu pour conséquence la thèse que la seule littérature «vivante» serait, sinon la littérature romanesque du moins la littérature critique, et Genette a participé à cette stratégie

publique, il faut le dire ouvertement. Genette quand il parle d'OGNI («Objet Générique Non Identifié») avec son ironie...

Stéphane Baquey. Les poètes ont leur responsabilité.

Philippe Beck. Les poètes aussi, mais tout le monde, sauf que les poètes n'ont pas eu les cartes en main. Il y a quand même des enjeux éditoriaux très forts. Je veux dire, Genette, qui est un grand homme, s'amuse dans Barbadrac et ensuite, tu comprends...

Stéphane Baquey. Oui, ce ne sont pas les fragments de l'«Athenaeum»...

Philippe Beck. Il jouit de la situation où les critiques se sont institués, après Barthes etc., se sont par involution institués les vrais écrivains, et ce sont des romantiques, je veux dire par là qu'ils ont déclaré au moins implicitement : «Voilà, nous sommes la synthèse progressive» ou «Nous sommes la synthèse pas même progressive» ou «Nous sommes le post-générique». Donc, Gleize lui-même joue de la situation dans ses livres hybrides, ou d'autres. C'est commode, c'est extrêmement commode : il y a quand même des stratégies publiques très concrètes, et il est facile de dire que la poésie est responsable du sort qui lui est fait, tu comprends.

Stéphane Baquey. Oui, mais je parle d'un partage. La question du scepticisme pour le scepticisme... Il y a un scepticisme des poètes eux-mêmes.

Philippe Beck. Il y a deux scepticismes, un scepticisme faible et un scepticisme lucide.

Stéphane Baquey. Voilà, c'est celui que j'ai voulu désigner.

Yves di Manno. Je peux intervenir sur ce point ? Parce que, justement, moi c'est l'axe qui m'importe le plus, et je crois justement que l'un des grands problèmes que toute l'époque écou-

lée, c'est-à-dire des 30 ou 40 dernières années, n'arrive toujours pas à dénouer, c'est cette opposition ; il y a eu effectivement, moi je dis ce sont les Tel-Queliens et leur sphère, il y a eu cette déclaration que tu désignes comme l'épisode de cette décision de la mort définitive normalement de la poésie, et après ça, je parle évidemment en tant que phénomènes généraux parce qu'il y a beaucoup d'exceptions qui vont un peu dans l'autre sens, il y a eu soit persistance ou insistance dans cet effort négatif si je puis dire, c'est-à-dire avec des néo-avant-gardes successives dont effectivement Gleize et ses disciples incarnent la dernière génération, soit a contrario une réaction qu'on a vu à partir des années 80 en particulier, c'est-à-dire une réaction au sens propre du terme un retour à des valeurs anciennes, à des rétablissements, à des...

Stéphane Baquey. À des restaurations.

Yves di Manno. À des restaurations, oui, voilà, et il y a très très peu de réflexion qui s'est faite, je ne dirai pas ailleurs ni même de manière intermédiaire pour reprendre la formule que Philippe utilisait plus tôt, mais disons autrement, en dehors de cette alternative-là, et effectivement le travail de Roubaud à son époque glorieuse, c'est-à-dire en particulier au moment de *La Vieillesse d'Alexandre*, est un des rares qui permettaient, je peux en témoigner parce qu'effectivement tu as indiqué que c'est paru en 78, moi j'ai lu les deux livres en 78, *L'Absolu littéraire* et *La Vieillesse d'Alexandre* au moment où ils paraissaient et c'étaient des livres absolument déterminants pour quelqu'un qui avait 24 ans à ce moment-là, qui se posait la question : est-ce que la poésie est encore possible et comment, parce que c'était vraiment une question qui n'allait pas du tout de soi à ce moment-là, parce qu'on était démunis, enfin je veux dire désarmés ; c'est pourquoi je suis allé chercher des réponses du côté des Amériques, parce que ça posait le problème autrement, mais il y a donc – j'essaie de reprendre le fil – il y a toujours encore aujourd'hui à mon avis, on n'est pas totalement sorti de cette espèce de dualisme et d'alternative en gros néo-avant-garde / néo-lyrisme, même si ce n'est plus dans les mêmes

termes que dans les années 90, et bien évidemment l'irruption de l'œuvre de Philippe au moment où elle arrive est une espèce de réponse possible parmi d'autres, ce pourquoi elle a à mon avis... moi, elle m'a intéressé évidemment dès le départ en particulier pour cette raison-là, mais je pense qu'il faut absolument encore aujourd'hui reposer les termes comme tu l'as fait très remarquablement dans cette espèce d'hésitation-là... enfin pas d'hésitation mais d'alternative qui nous a été plus ou moins imposée : comment répondre de manière non-réactionnaire, non-régressive et sans idée de restauration à cette soi-disant mort des arts, qui a eu lieu et qui donc n'a plus lieu maintenant ; c'est évident que si on est dans le travail depuis des décennies déjà pour certains d'entre nous, c'est bien parce qu'on n'y croit pas, sinon on aurait fermé boutique comme les autres.

Philippe Beck. Tu as raison de citer ces deux livres *L'Absolu littéraire* et *La Vieillesse d'Alexandre*, parce qu'en fait on pourrait dire premièrement qu'ils se complètent, c'est-à-dire qu'effectivement la question de la poésie, du vers n'est pas considérée, traitée « pour elle-même » dans *L'Absolu*, c'est-à-dire que Jean-Luc s'intéresse par ailleurs beaucoup à la poésie, et même à l'affaire du vers, et le poème est devenu une question dramatique chez Lacoue, mais la question de la poésie n'est pas traitée « comme telle » (si une telle chose est possible) dans *L'Absolu littéraire*. Évidemment, elle est présente par en dessous ou obliquement, par l'affaire des genres. En même temps, donc, *La Vieillesse d'Alexandre* ne s'occupe « que de poésie », mais suppose une relation très complexe, au moins, à la mort de (l'histoire de) l'art.

Yves di Manno. Oui, oui, tout à fait.

Philippe Beck. Ce qui est original chez Roubaud, c'est qu'il permet deux interprétations à mon avis incompatibles : d'une part, on peut l'interpréter dans un sens formaliste. C'est quoi le formalisme ? C'est très facile, l'Oulipo entendu comme école formaliste suppose que l'art est mort, et c'est là que Badiou n'est pas loin (c'est la question romantique de « l'âge des poètes ») :

on tient que le grand art est mort et donc qu'il n'y a plus qu'à faire jouer des formes, des jeux de formes parce que le «contenu», qu'il soit métaphysique ou philosophique, peu importe, ce n'est plus du tout l'essentiel du poème, enfin c'est out... Alors, on donne son congé à la teneur du poème. Ça, c'est l'interprétation formaliste, qui a évidemment une histoire, une certaine lecture de Hegel par Kojève-Queneau, etc. Il y a une filière de cet ordre dans l'Oulipo, qui est très claire... Il y a une autre lecture tout aussi favorisée par Roubaud mais beaucoup plus discrètement, et c'est aussi pourquoi il reconnaît une force à des poésies non-oulipiennes ; elle suppose qu'au fond, et alors joue une autre lecture de Hegel à mon avis beaucoup plus rigoureuse, ce qu'on appelle poésie est ce qui précisément fait exception à la mort de l'art. Dans le Cours d'esthétique de Hegel – et c'est pourquoi Schiller, y compris les poèmes philosophiques, l'intéresse tant – se trouve décrit le moment où l'art évidemment atteint sa limite ; c'est notre problème si on peut dire, et cela va jusqu'à la poésie didactique dont Hegel dit des choses assez contradictoires. Cela ne veut pas du tout dire que chez Roubaud le poème didactique ou le poème philosophique soient justifiés, ils ne le sont pas ; mais l'idée que la poésie fasse exception à la mort de l'art en quelque manière, cette idée circule aussi chez Roubaud et cela fait que, je dis les choses à gros traits, il y a bien plus de sérieux dans sa poésie que dans bon nombre d'autres exercices formalistes.

Yves di Manno. Surtout dans sa poésie de cette époque-là.

Philippe Beck. Oui. Donc, il y a deux Roubaud.

Benoît Casas. Il n'y a pas que deux Roubaud, Philippe, il y a surtout deux Oulipos, parce qu'il n'y a pas que Roubaud dans l'Oulipo, au sein même de l'Oulipo...

Philippe Beck. Même Jouet...

Benoît Casas. Même Jouet, un membre central de l'Oulipo, il est aussi de ce côté-là.

Philippe Beck. On parlait de Roubaud en l'occurrence ; il y a deux Oulipos, tu as raison, ce qui veut aussi dire qu'il y a une division interne, comme souvent dans les mouvements d'ailleurs, il y a toujours différence. C'est ce qui fait qu'un mouvement est vivant, intéressant, mais enfin la division est néanmoins une contradiction interne. Enfin, quand on relit aujourd'hui L'Absolu littéraire, on doit absolument toujours le lire en suivant les problèmes que soulève ce livre fondamental. Le texte sur «Gennette romantique» que j'ai écrit, c'est quand même intéressant : tu es le premier à en parler...

Stéphane Baquey. Tu sais, c'était mon sujet de thèse, en réalité (Rires). C'était ça, c'était l'affaire du romantisme littéraire.

Philippe Beck. Il est normal qu'il t'ait intéressé... Tu ne m'as jamais fait lire ta thèse, sauf erreur.

Stéphane Baquey. Tu ne me l'as pas demandé, je ne fais pas part de mes ouvrages. (Rires)

Philippe Beck. C'est drôle que tu sois allé chercher tous ces textes que je ne t'ai pas du tout communiqués, y compris le premier paru dans Action poétique. Je ne t'en ai pas parlé...

Stéphane Baquey. Ah mais non, je vais en bibliothèque.

Philippe Beck. Tu vas en bibliothèque. J'irai en bibliothèque pour lire ta thèse. (Rires)

Stéphane Baquey. Je peux te l'envoyer, ce sera plus simple.

Philippe Beck. Oui. J'ai été étonné que cet article publié à Paris 7 (c'est un colloque, et pour une fois j'ai participé à un colloque)...

Yves di Manno. Ça a été publié où ?

Jérémie Majorel. Dans *Textuel*, «Les facultés de juger», la revue *Textuel*, de Paris 7.

Philippe Beck. J'ai imaginé candidement que ce texte énerverait. D'ailleurs, il a peut-être énervé... Il n'a eu aucun relais ; c'est d'ailleurs très frappant, c'est-à-dire que tous ceux qui aujourd'hui représentent la critique post-générique ou la critique comme lieu d'écriture synthétique, tous ceux-là ont littéralement fait silence sur ce texte, littéralement... Alors, c'est quand même un petit pavé dans la mare objectivement, non parce que c'est mon texte, mais je crois qu'il dit des choses quand même. On ne peut pas le nier ; ça t'avait intéressé Jérémie...

Jérémie Majorel. Oui, on s'était rencontrés à cette occasion-là.

Philippe Beck. Mais ce sont nos enjeux, nous sommes entourés de critiques ou d'essayistes impliquant qu'ils sont la littérature, et non seulement des prosateurs, alors évidemment...

Yves di Manno. On en revient à... enfin ça re-soulève la question qu'on évoquait hier soir : qui intervient dans le débat ? Qui, quel poète, est-ce qu'il y a beaucoup de poètes finalement qui prennent la parole ? Effectivement, il n'y en a pas beaucoup.

Philippe Beck. C'est pourquoi les poètes doivent...

Yves di Manno. De leur lieu, de leur propre lieu et en fonction de leur travail et de leur métier, des questions y compris si je puis dire formelles qui se posent forcément à eux. Tu sais bien que – on a souvent eu l'occasion d'en parler – mais c'est vrai qu'on a beaucoup de mal aussi à faire entendre à la plupart des gens, y compris des gens que la poésie contemporaine intéresse, de quoi on parle quand on parle de ça, parce qu'il y a tellement d'idées reçues qui vont à l'encontre de ça, de tous les côtés d'ailleurs, ce n'est pas un seul... si on n'avait qu'un seul adversaire ce serait relativement facile de l'affronter directement, ou en tout cas de lui répondre, lui opposer... non, on parle de quelque

chose je pense, même si on le fait de façon assez différente les uns des autres, qu'il est très difficile de partager, il me semble en tout cas, c'est l'expérience que j'en ai eue parce que même mes modestes entreprises n'ont pas rencontré non plus d'écho phénoménal, tu vois ça fait quand même un certain temps que ça continue, tu vois qu'il y a une insistance aussi là-dessus et je n'ai pas vu énormément de livres écrits par des contemporains qui aillent dans un sens non pas identique mais enfin un peu parallèle ou voisin. Des interventions sporadiques dans les conversations, oui, mais dans les publications pas vraiment beaucoup. Honnêtement je m'apprête là... je boucle un livre qui sortira prochainement chez Corti, je suis en train de me dire je ne sais pas très très bien ce que les gens vont penser de ça.

Philippe Beck. Il sortira en même temps que le Contre un Boileau, donc c'est très bien.

Yves di Manno. Voilà. (Rires) C'est vrai, c'est vrai...

Philippe Beck. Je veux dire : c'est l'enjeu même. Et donc, au centre du Contre un Boileau, il y a ce texte à propos de Genette – je n'ai pas pu ne pas le faire.

Benoît Casas. Ce constat que tu fais que les critiques disent : « C'est nous la littérature »...

Philippe Beck. Ils ne le disent même plus.

Benoît Casas. ... s'inscrit dans un contexte plus général et plus fort où ce sont les journalistes qui disent : « C'est nous la littérature »...

Yves di Manno. Oui, tu as absolument raison. Il y a une amplification désastreuse plus on élargit les sphères...

Philippe Beck. Dommage que Tiphaine ne soit pas là, c'est quand même quelque chose, une question que Tiphaine doit

aussi se poser... Nous sommes en train d'en parler avec elle, parce que ce point est vraiment décisif.

[...]

Stéphane Baquey. L'Absolu littéraire se termine sur deux choses, la clôture et le texte de clôture. Il y a un dialogue de Novalis où il y a deux personnages qui discutent du nouveau catalogue de la Foire du Livre et un sonnet. C'est intéressant, il y a deux ouvertures, il y a le sociologique – le nouveau catalogue de la foire et quelles sont les recensions possibles, et d'autre part un sonnet, un peu plat, enfin pas si plat que ça peut-être, de Friedrich Schlegel.

Philippe Beck. Il est très clair que la poésie est la question qui est «indirecte» dans L'Absolu littéraire, et qui est centrale. Cela est dû au fait que c'est un livre écrit à deux – en fait, Lacoue-Labarthe et Nancy ont écrit les chapitres séparément. Les deux portent un intérêt différent à la poésie.

Yves di Manno. Oui, Philippe, mais c'est quand même d'abord une traduction des textes fondateurs.

Philippe Beck. Mais les traductions sont accompagnées de beaucoup de textes éclairants autour. Oui, chacun entretient une relation particulière à la poésie. Pour Jean-Luc, la référence, c'est plutôt Valéry, et pour Lacoue, c'était autre chose. Le fait que le titre ait été changé est très intéressant, je suis sûr que L'Absolu littéraire c'est un titre qui parle, mais L'Opération littéraire... C'est-à-dire : le Sujet-processus, le sujet, le poète est dans la doctrine des années 70-80 totalement replié dans l'œuvre, c'est-à-dire que l'œuvre devenait le sujet, l'œuvre synthétique, post-générique, c'était le sujet-processus. C'est le problème du livre : au fond, l'œuvre impersonnelle se déploie elle-même dans son processus indéfiniment, et donc la question du sujet avait tendance à être occultée. L'Absolu rappelle qu'on ne peut pas se débarrasser ainsi de la question du sujet ; ce qu'on appelle l'objet-livre, c'est lui qui devient le sujet dans

son processus, dans son dynamisme, et c'est une des questions les plus précieuses pour nous qui posons la question du lyrisme. Il ne faut pas oublier que c'est un enjeu de ce livre, *L'Absolu littéraire*. Il dit, je simplifie : « N'oublions pas qu'il y a une question du lyrisme ». C'était d'ailleurs plutôt la question de Lacoue, et c'est une question sérieuse.

Yves di Manno. Lequel Lacoue faisait en même temps avec Bénézet la revue, la collection Première livraison qui, quand on voit l'évolution des choses après, même si ça a été sur un laps de temps très très court, a joué un rôle très important et qui essaie peut-être deux ans après, je crois que c'est 78 ou peut-être même l'année d'après 79 je ne sais plus, le fameux volume chez Bourgois Haine de la poésie, qui essaie déjà, surtout le texte liminaire qui est un dialogue entre Mathieu et Lacoue, justement de reposer cette question-là, et du lyrisme en particulier...

Philippe Beck. D'autant que, Bénézet, on le coupe de cette histoire souvent.

Yves di Manno. Absolument. Et dans son œuvre à ce moment-là il y a une inflexion tout à fait décisive qui se fait, et ça fait partie de ces choses, je radote maintenant régulièrement là-dessus, je continuerai de radoter (Rires), ces choses qui ne sont pas vues, qui sont absolument recouvertes, c'est pour ça que je suis très content de l'exposé qu'on a eu ce matin, parce qu'on a besoin de ces perspectives historiques même sur un passé qui n'est pas si lointain, c'est absolument nécessaire, tant qu'on n'aura pas des mises en perspective claires et informées, la plupart des gens continueront de ne pas y voir plus clair.

Philippe Beck. Deux petites remarques. C'est de cela que nous parlions avec Mathieu quand nous nous sommes rencontrés. L'autre remarque, c'est que ce dont parlait Isabelle ce matin n'est pas du tout extérieur à la question, parce que les relations entre poésie et théâtre, et la question romantique forment une question très importante aussi pour Lacoue en particulier. Cette relation de la poésie dramatique à la poésie lyrique,

d'abord c'est l'enjeu de beaucoup de ses textes, mais tout est lié. Les questions que tu as brassées ce matin sont aussi liées à la question du romantisme, de la classicité dans le romantisme.

Günter Krause. Moi, je ne sais pas comment dire... J'ai une autre lecture de L'Absolu littéraire, parce qu'elle a changé... Ce qui m'a énormément frappé, ça colle très bien avec le changement du titre : ce n'est pas du tout un livre sur le romantisme allemand, c'est un livre sur Hölderlin. Ça commence, et ça m'a presque choqué au début, ça ne commence pas du tout par l'«Athenaeum» ou autre chose, ça commence je crois par la question du Lied et sur Hölderlin, et à un moment donné il y a même un commentaire de ça, parce qu'ils disent : «oui, effectivement Hölderlin ce n'est pas du tout le romantisme allemand mais il y a quand même des relations très étroites entre les deux.» Mais Hölderlin ce n'est pas du tout... moi, je dirai «l'absolu littéraire» : ça, c'est vraiment romantique.

Stéphane Baquey. Ils font la différence, ils le situent ; il y a le texte dudit Plus ancien programme, c'est le texte d'ouverture, et il y a très nettement un dégagement de la voie de l'«Athenaeum» distinguée de celle de Hölderlin.

Philippe Beck. On n'est pas sûr de l'auteur du Plus ancien programme de l'idéalisme allemand... Il est probablement de Schelling.

Günter Krause. Hegel même, on ne sait toujours pas.

Philippe Beck. Peu importe. On ne sait pas de qui il est... Tu as raison, d'ailleurs Lacoue-Labarthe s'est intéressé beaucoup plus ensuite à Hölderlin qu'aux Romantiques eux-mêmes, même s'il a fait un travail sur la Lucinde de Schlegel, qui est un roman avorté.

Günter Krause. Il y a vraiment des liens très étroits entre le romantisme et Hölderlin, il y a beaucoup de romantiques comme Bettina von Arnim qui se sont intéressés de très près à

la personne de Hölderlin ou qui ont repris des poèmes de Hölderlin pour les terminer, mais il y a quand même une différence aussi... Pour moi, la différence est vraiment dans les deux titres, parce que le processus, c'est du Hölderlin, ce n'est pas forcément romantique, ce n'est pas très romantique, c'est vraiment la lignée Kant, Schiller, beaucoup plus dans cette direction-là, et le littéraire absolu, c'est le romantisme.

Philippe Beck. C'est intéressant ce que tu dis, parce que le mot «opération», s'ils l'avaient choisi, s'ils avaient choisi L'Opération littéraire plutôt que Le Processus littéraire, c'est parce que le mot «opération» désignait l'œuvrement, c'est-à-dire le processus qui aboutit à une œuvre; en réalité, c'est le processus-œuvre, mais dans «opération» on entend «œuvre». C'est-à-dire «faire œuvre». Jean-Luc me disait il y a un mois qu'effectivement, c'était lourd; le titre L'Opération littéraire, ça faisait «opération militaire».

Günter Krause. C'est du Hölderlin... La fin de ton exposé, c'est vraiment la création des communautés, des égaux, ça c'est le projet de Hölderlin.

Philippe Beck. Lequel a sa propre aporie...

Günter Krause. Bien sûr.

Philippe Beck. Mais la distinction des genres et des formes chez Hölderlin, l'intérêt pour cette différenciation, par contiguïté aussi, des formes et des genres, tout ce que Szondi a analysé, l'alternance des modes et des formes, et des tons, tout ça chez Hölderlin même, c'était effectivement quelque chose qui permettait, sinon d'aller au-delà des «romantiques», du moins de relancer la question théorico-pratique de manière plus vivante, parce qu'à lire un certain nombre de fragments on a l'impression qu'effectivement le suspens des genres peut être une fin en soi, ce qui n'est pas vrai dans le détail; même le fragment 116 indique des voies différentielles aussi, mais c'est ambivalent. C'est ambigu, en tout cas.

Stéphane Baquey. Et puis il y a tout le « Dialogue sur la poésie », avec des histoires de la poésie. Mais il y a une note de L'Absolu sur Hölderlin, où très clairement...

Günter Krause. ... ils font la différence.

Stéphane Baquey. Oui, bien sûr. Et donc ils situent le centre de leur propos ; ce n'est pas Hölderlin... C'est une voie...

Günter Krause. C'est quand même incroyable de prendre Hölderlin comme introduction au romantisme allemand. C'est un geste...

Philippe Beck. Ambivalent.

Günter Krause. ... exactement.

Philippe Beck. Mais c'est parce que Lacoue-Labarthe et Nancy savaient que cela avait été tragique, qu'Hölderlin n'avait pas trouvé la forme, le genre qu'il cherchait.

22 | Günter Krause

Gérard Tessier. Merci beaucoup à Günter Krause pour cette communication, dans laquelle il nous a fait la genèse et l'histoire de la source des Chants populaires de Philippe Beck. C'est décidément le livre central de ce colloque, qui est revenu dans nombre de communications : quand même, on s'appuie beaucoup sur les Chants populaires. On aura sans doute à reparler de cette question-là. Il y avait là des apports évidents sur la source elle-même, allemande. Vous avez parlé d'Aufhebung. C'est quelque chose que l'on traduit par « relève » parfois, dans certains textes. C'est un mot en « re- » que tu n'utilises pas, d'ailleurs.

Philippe Beck. Je le laisse à Derrida.

Gérard Tessier. Oui.

Philippe Beck. Pourrai-je faire juste une remarque, l'interprétation et la lecture de Günter étant ici assez succinctes pour qu'on en parle cinq minutes. Ce qui me frappe absolument, c'est le mouvement, le paradoxe de sa contribution, puisque d'une part les extraits sont sollicités de façon parfaitement illustratives et transparentes...

Günter Krause. Oui.

Philippe Beck. ... tout au long de son exposé de la fonction, de la structure, de l'histoire, de la genèse des Contes de Grimm, comme s'il s'agissait véritablement de poèmes transparents et ajustés. Donc, ils ont une fonction illustrative...

Günter Krause. Oui.

Philippe Beck. ... ils ont une fonction didactique, quasi immédiate. Et d'autre part, les remarques que tu as faites sur les Chants populaires semblaient reposer sur deux caractérisations contradictoires : d'un côté, tu disais que c'était des poèmes opaques...

Günter Krause. Oui, bizarres, maladroits...

Philippe Beck. ... et inversement ils sont censés être didactiques. Il faudrait savoir s'ils sont l'un ou l'autre ! Mais du coup, est-ce que tes illustrations de ton propre propos ne sont pas soumises à ce paradoxe-là ? De deux choses l'une : ou bien tes illustrations sont pertinentes et valident ton propos, ou bien elles ne sont pas pertinentes et sont « à côté de la plaque », et elles invalident ton propos. C'est une question logique concernant tes citations. Il s'agit juste de voir comment elles fonctionnent. Personnellement, comme auditeur, il m'a semblé que les extraits que tu citais étaient parfaitement sollicités, toujours moyennant l'arrachement au contexte, selon la logique benjaminienne de la citation, mais cela ne me dérange pas ! Elles me semblaient être tout à fait bienvenues dans le cours de ton exposé presque académique sur la genèse des Contes, et précieux à cet égard. Oui, c'est une vraie question : les extraits n'étaient pas « à côté de la plaque », m'a-t-il semblé. Donc, comment est-ce que tu concilies d'abord les deux caractérisations des Chants, qui me semblent paradoxales ou contradictoires, et peux-tu préciser ou lever le paradoxe s'agissant des Chants eux-mêmes ? Ensuite, du coup, quel est le statut des citations illustratives dans ton propos ?

Günter Krause. Difficile de faire une auto-interprétation de ce qu'on a fait. Mais le but de l'opération n'était pas du tout d'intégrer pour l'illustration des citations des Chants populaires ; c'était vraiment pour jouer sur les deux parties du projet des Grimm, c'est-à-dire la partie scientifique, très classique, un discours extrêmement académique, et de l'autre côté un discours poétique, et jouer sur les deux et pas du tout faire un choix entre les deux ; c'était pour éviter le choix entre les deux.

Montrer les deux discours sert à la communication, si tu veux, est «compréhensible» au sens très large du terme, je ne veux pas dire que tout cela est facile à comprendre, mais c'est compréhensible, c'est tout.

Philippe Beck. Oui, oui, j'ai trouvé tes citations non seulement appropriées, pas du tout à côté de la plaque, intelligemment sollicitées, au point que l'arrachement au contexte était justifié ; c'est précisément dans cette mesure-là que, même s'il s'agissait d'illustration, il y avait une résonance poétique...

Günter Krause. Oui.

Philippe Beck. ... puisque les citations étaient non seulement bien choisies, mais elles étaient parfois longues même, quand ta phrase s'étirait tout au long du passage. Je dis cela simplement pour méthodologiquement comprendre, si j'ose dire et si tu me permets, ou pour comprendre la poétique de ta conférence.

Günter Krause. C'est une sorte de mimesis, si tu veux. C'est-à-dire, vraiment, j'ai fait une mimesis du projet des Grimm. J'ai dit que tu fais à peu près la même chose, disons. C'est une stratégie de mimesis. Ce n'est pas de l'imitatio, c'est une mimesis, une création pour faire comprendre, et c'est l'aspect didactique au sens brechtien du terme, où Brecht est très proche d'Aristote, et pas du tout le contraire d'Aristote. Son anti-aristotélisme est un petit peu...

Philippe Beck. Si je comprends bien ce que tu veux dire, l'opération brechtienne, disons : l'opération du poème didactique, implique cet écart que tu as appelé rapidement et de façon provocante le mouvement «à côté de la plaque».

Günter Krause. Absolument.

Philippe Beck. C'est-à-dire que tu intègres la doublure, enfin, le pas de côté, le hors-sujet apparent, dans la structure même du poème didactique selon Brecht.

Günter Krause. Tout à fait. Absolument, absolument.

Philippe Beck. C'est cela que je voulais comprendre. Alors, du coup, c'est parfaitement en accord. La méthode même, la poétique de ta conférence, sa cohérence m'apparaissent. Mais comme tu n'y as pas opéré expressément le lien de ton exposé au concept de mimesis, que tu viens de préciser, au concept de mime, dont on a parlé ce matin, de mime décalé, déplacé, ce n'était pas clair... Du coup, cela devient totalement clair. Comme c'était elliptique à la fin de ta conférence, je te remercie de la précision.

23 | Annie Guillon-Lévy

Gérard Tessier. ... la bande de Moebius me faisait penser à cette expression de Philippe, «la fleur de processus».

Annie Guillon-Lévy. Je ne l'ai pas lue, mais je l'avais, oui.

Gérard Tessier. Peux-tu parler de la fleur de processus ?

Philippe Beck. J'ai fait, reconstitué ceci en t'écoutant. (Ph.B. donne à A. G-L le dessin de la tresse des mètres du prologue de *Lyre Dure*.)

Annie Guillon-Lévy. Merci, c'est magnifique. Ce sont les cheveux...

Gérard Tessier. Oui, ce sont les cheveux, les cheveux rythmiques.

Philippe Beck. C'est le tressage.

Gérard Tessier. C'est le tressage ? La corde, la corde reconstituée. C'est cela ?

Philippe Beck. Oui, ce sont les formules rythmiques, métriques.

Gérard Tessier. Oui, l'état de la langue dont tu as parlé, c'est l'état rythmique de la langue. C'est une expression que tu utilises, «l'état rythmique».

Philippe Beck. Il y a ce modèle de la bande de Moebius ; il y a la boustrophe, puis il y a ce tressage en même temps. Tu vois ce que je veux dire.

Annie Guillon-Lévy. Oui.

Philippe Beck. C'est un rebond, c'est-à-dire que, quand une formule phonétique se répète de loin en loin («Voi-ci» au premiers vers et «toi» au dernier vers), d'autres se répètent et d'autres encore dans l'intervalle, qui se tressent, qui se rapprochent, qui s'éloignent : c'est un tressage rythmique dans la verticalité. Ça, c'est quand même une chose que je cherche absolument dans chaque poème pour une raison très simple, et c'est aussi ce qu'il faut corriger : c'est que les formules qui nous sont disponibles, les vers que nous connaissons, les heptasyllabes, les octosyllabes, les déca- les ennéa-, etc., toutes ces choses qui nous sont données, et qui sont tout à fait variées en elles-mêmes (il n'y a pas qu'une seule sorte d'heptasyllabes, d'hendéca-, d'alexandrins...), toutes ces formules pour moi sont des données. Le problème qui nous est légué, je ne sais pas ce qu'en pense Yves (nous n'en avons jamais parlé), mais le problème, est le suivant : ce sont des données qui, dans les oreilles des gens, se sont usées, et, en même temps (cause ou effet), ces formules et la rime ont été littéralement capturées par la chanson, c'est-à-dire par une musique. Qu'est-ce qui reste du poème ? Que lui reste-t-il ? Il y a deux solutions : ou bien on considère que le poème n'est plus rien, ou bien on considère qu'il reste des formules métriques, prosodiques et dans ce cas on continue à faire des sonnets, par exemple, et on cherche à les varier aussi. Il y a une autre possibilité : on fait entendre ces éléments, les données à tresser qui constituent aussi le poème, et il y a autre chose, les rimes intérieures... les rimes... On ne va pas en parler indéfiniment, mais pour moi il faut les faire entendre ces éléments, ces vieilles formules : on est obligé de les faire entendre autrement, c'est-à-dire par hétérométrie évidemment, mais ce n'est pas une hétérométrie dérégulée, c'est une hétérométrie de tressage et une hétérométrie qui, par tous les procédés dont on dispose également, c'est-à-dire re-jet, enjambement, etc., fait entendre le vers sur deux vers, par exemple un alexandrin. Jean-Luc Nancy a remarqué cela, et l'évoque : un alexandrin distribué sur deux vers, par exemple, c'est variable, fait entendre, du moins j'espère, fait quand même entendre le modèle en question. Ça le fait ré-entendre. Donc,

les oreilles fatiguées ou usées peuvent dans la ressource même du poème réentendre les formules données qui d'ailleurs sont captives, capturées, détournées violemment, commercialement aussi, par des chanteurs soi-disant poètes – ils ont le droit de faire ce qu'ils veulent, ce n'est pas du tout la question... S'il y a chant qui n'est pas chanson, et un lyrisme qui n'est pas celui de la chanson, quel que soit mon respect pour les chanteurs, toutes choses égales, pour qu'il y ait chant qui ne soit pas chanson, il faut qu'il y ait ces espèces de recherches formelles, de tressages : ça se joue là.

Gérard Tessier. Est-ce que c'est cela que tu veux dire quand tu dis que le vers coupé est le mime de l'indépendance ?

Philippe Beck. Oui, de l'indépendance de l'oreille, de mon oreille, de celle des autres. Tout se joue dans l'oreille et dans la bouche entendue. Mais la bouche ne peut parler si l'oreille n'est pas changée, en devenir, si elle-même ne renouvelle pas ses ressources. Pour moi, il y a deux Boileau : le Boileau qui semble tout à fait proscrire la recherche formelle, au moins l'enjambement, l'hiatus, etc., celui qu'on retient en général, et puis il y a l'autre, le Boileau expérimental, qui ne cesse de dire que tout se joue dans l'oreille. Lui-même fait des vers qui ne changent pas l'oreille et des vers qui changent l'oreille. Il y a les deux dans l'« Art Poétique » de 1674. C'est étonnant, cette cohabitation chez lui d'un jansénisme non expérimental et d'un jansénisme expérimental. Non, c'était simplement d'abord un cadeau pour toi, Annie, et puis en t'écoutant je me suis dit : « Tiens, en continuant d'écouter ce texte splendide et généreux, je vais essayer de retresser, de refaire le tressage du poème, je ne faisais pas du macramé, hein ?, parce que c'est la verticalité aussi. C'est une verticalité tressée. Sans ce tressage, il n'est pas possible d'obtenir le <wa>-<wa> (« voici »-« toi ») dans le prologue de Lyre Dure, par exemple. Ça ne se fait pas tout seul : il faut que le ruban soit tressé, le ruban de Moebius lui-même.

Annie Guillon-Lévy. Le ruban de Moebius ne peut faire que deux tours. Il y a deux structures à distinguer dans le poème : la bande mœbienne et le tressage.

Philippe Beck. Le bandeau lui-même dans ses bords peut se tresser tout en continuant de tourner.

Annie Guillon-Lévy. Oui.

Gérard Tessier. J'ai trouvé très forte la question de ce que tu appelles « la logique de l'aggravation » : « pas d'assombrissement de la poésie, mais le sérieux ». Il s'agit de ne pas céder à la logique de l'aggravation.

Philippe Beck. Je pense au sérieux de Laurel. On en parlait ce matin.

Annie Guillon-Lévy. Tu sais que le point d'interrogation pour moi, c'était aussi l'oreille.

Philippe Beck. L'oreille ? J'ai dit : Laurel.

Annie Guillon-Lévy. Mais j'ai dit : l'oreille !

Philippe Beck. Et le Laurier, puisque laurel veut dire laurier ! Pour moi, Laurel est une figure du sérieux démonique, ou de la génialité... N'oublions pas que Laurel... j'y pense, parce que tu parles du sérieux. Je pensais à cette figure du clown blanc qui a besoin d'autre chose... Laurel est quelqu'un qui parle aussi, c'est une espèce de figure du poète : il fait des déclarations, des interventions, des saillies parfois spirituelles, involontaires, il fait des remarques. Hardy n'est jamais inventif dans son langage, jamais. Laurel tient toujours des discours surprenants, ou drôles : il y a un sérieux. Ce n'est pas seulement parce que laurel signifie « laurier » que je dis cela, c'est parce que, et ce n'est pas un hasard, je veux bien en faire à la fin de ce colloque que tu as appelé poème, tout à l'heure, par un lapsus – tu as dit « tout au long de ce poème, cette semaine »...

Annie Guillon-Lévy. ... oui, c'est vrai, j'ai rectifié, je crois, quand même...

Philippe Beck. ... on peut donc faire de Laurel, cela me plairait bien, le saint patron...

Gérard Tessier. ... du poète sans le savoir?

Philippe Beck. ... du plus grand sérieux dont il est question en même temps. Je te remercie beaucoup de ton attention. Tu vois, je n'ai pu m'empêcher d'approvisionner avec cette histoire de tressage. (Rires)

Annie Guillon-Lévy. C'est quand même ce que je trouve très intéressant, je pense y avoir été tout de suite sensible, la question de ce changement d'assise de la langue dans ton travail qui, tout en étant très fidèle à la langue française, en même temps la fait bouger comme cela.

Philippe Beck. Puis-je te raconter une anecdote à ce sujet? Quand j'ai créé la revue *Quaderno* aux éditions Memo en 1998, j'ai demandé à Christophe Tarkos de me rejoindre au troisième numéro. Je lui ai proposé cela, parce qu'il y avait une espèce de fraternité entre lui et moi, ce qui n'est pas fréquent. Je n'ai senti cela, une fraternité commençante ou possible avec un autre poète. Je lui ai proposé de faire *Quaderno* avec moi. Il m'a dit: «Je vais réfléchir». Il m'a rappelé le soir et il a accepté. On a fait trois numéros ensemble, mais il faisait une autre revue, lui, en même temps. Il faisait la revue «Poézi prolèter» avec Katalin Molnar. Et Katalin Molnar était violemment opposée au fait qu'il fasse la revue *Quaderno* avec moi. La raison, c'était que, pour elle, je représentais la poésie «du XIX^{ème} siècle» (dixit), un néoclassicisme, même si c'était le symbolisme. La poésie que je faisais était conservatrice, de la belle langue, de la stylisation, etc. Molnar était très violemment opposée au fait que Tarkos abandonne «Poézi prolèter», qui était une revue ou était sensée représenter la langue ordinaire véritable, la langue

du peuple, avec le projet de Molnar elle-même de faire une poésie phonétique. Au téléphone, elle m'a dit une fois : « Non, mais toi, c'est la poésie du XIX^{ème} siècle. » Cet aspect-là dont tu parles (le changement d'assise de la langue) était gommé, et quand Tarkos est mort, elle m'a dit : « Il faut que tu viennes avec moi à la radio pour parler de lui ; tu diras ce-que-tu-veux. » J'ai parlé de la relation de désir à la langue, qui était celle de Tarkos. C'est pourquoi il a accepté de faire *Quaderno* avec moi : il avait un désir de poésie et aussi un désir de faire des phrases, de les segmenter en langue. Donc, la réalité était plus compliquée que ne le disait Molnar, mais elle m'a laissé dire ce que j'entendais dire. Ce que j'avais à en dire était, ma foi, extrêmement simple, à savoir que Tarkos avait un désir de poésie (un désir expressif), qu'il ne pouvait pas rester simplement à co-diriger « Poëzi prolète », et qu'il y avait une division interne, une contradiction interne. J'évoque cela parce que la relation à la langue française est souvent l'objet de très graves malentendus, de malentendus sérieux. Je n'ai jamais compris ceux qui prétendaient écrire la langue de tout le monde, ou être en rapport immédiat avec la langue de tout le monde. Ceux-là ont très manifestement un désir de langue, et aussi un désir de trouver cette langue à laquelle ils croient adhérer. Ils savent très bien qu'ils n'y ont pas accès de façon automatique et immédiate ; ils le savent parfaitement. Il n'empêche que d'autres personnes me traitent d'avant-gardiste, enfin, traitent mon maniement de la langue de barbare, avant-gardiste... Les deux choses s'entendent. Voilà, c'était juste une anecdote intéressante. Je sais très bien que ce que tu dis se situe ailleurs que dans l'alternative entre ces deux postulats.

Annie Guillon-Lévy. Mais se placer comme tu le fais comme cela, sous la langue, pour voir comment cette langue va bouger, vivre, frémir, c'est quelque chose qui ne peut pas s'inventer, c'est toute une histoire. Dans le poète aujourd'hui il y a toute une histoire derrière, non seulement une « petite bibliothèque de Warburg ». En même temps, ce n'est pas que ça, parce qu'on a beaucoup parlé de ça, mais ce n'est pas que ça ; mais c'est vraiment une façon de faire que la langue existe pour chacun

d'entre nous, évidemment si on accepte de s'interroger aussi de la façon dont on parle, ce qui n'est pas évident puisqu'on parle dans la prose sans savoir que l'on parle, comme monsieur Jourdain.

Philippe Beck. C'est l'enjeu du «Yucatan», cela. J'essaierai de lire ce poème ce soir. «Yucatan?», c'est la question adressée au lecteur. Ce n'est pas le lecteur qui dit au poète : «Qu'est-ce que tu as écrit? Explique-nous.» C'est le poème qui pose la question au lecteur : «Comment parles-tu, comment entends-tu?» Cette question, je me la pose. Quand j'écris, qu'est-ce que je fais? J'essaie de savoir exactement comment la langue s'offre et se refuse à moi dans mon existence la plus ordinaire en tant que ce qui me traverse, c'est exactement ce que tout le monde éprouve. Mais arriver à faire affleurer cela, c'est l'objet du travail. D'où les inventions et tout cela, les non-inventions, la dialectique, appelons-ça ainsi, entre l'inventif et le non-inventif, même si cela ressemble beaucoup à ce que fait un enfant quand, par exemple, à quatre ans, il parle de quelqu'un d'«attaquif». Quand mon fils m'a dit : «Oh! Il est très attaquif!» (Rires), j'ai trouvé extraordinaire la formation d'un mot comme cela. C'est un néologisme, que j'ai mis dans un poème, d'ailleurs : je n'ai pas volé le mot, j'ai cité ma source entre parenthèses. Voilà. Ensuite, bien sûr, on va à l'école ; mais il ne s'agit pas simplement de retourner au droit que se donne l'enfant, droit recouvert, et encore une fois il ne s'agit pas de faire de nouvelles propositions <néologismes> susceptibles d'être reprises. Il s'agit justement de s'installer, enfin on ne peut pas s'installer, d'essayer d'être dans le flux sur un petit bateau, un canoë, à essayer de suivre les mouvements vivants, et de les faire sentir, de se les faire sentir et de les faire sentir se les faisant sentir, avec des raisonnements poétiques, des tressages, extrêmement compliqués et extrêmement simples. Mais on peut aussi juger qu'il n'y a pas du tout utilité d'écrire tout cela.

Annie Guillon-Lévy. Tant pis, cela ne t'appartient plus. C'est cela maintenant, il va y avoir des tas de gens comme nous qui vont bavarder pendant des années, des années sur ton travail.

Philippe Beck. Tu remarques que ça me fait bavarder aussi.
(Rires)

Annie Guillon-Lévy. Alors, tu ne fais pas un sort à ma façon de voir tes mots ?

Philippe Beck. Mais si, je n'ai parlé que de cela.

Annie Guillon-Lévy. Enfin, pas vraiment...

Philippe Beck. Si, si. J'ai essayé de faire ré-affleurer ce que tu as fait affleurer.

Annie Guillon-Lévy. Oui, un petit peu.

Philippe Beck. Tes mots vont retentir en nous aussi.

Annie Guillon-Lévy. En attendant, merci d'avoir été patient, écoute...