

# CON / TEXTE CURRENT NAISSEUR

**Philippe Buschinger**

Un triple mot sur le sujet : Innovation / Expérimentation en poésie.

Ce triple mot, je me permets librement, tout d'abord, de lui donner pour cadre général ce qui s'offre au petit bout d'une lorgnette par laquelle on voit de biais des travers. Je me permets ensuite, pour commencer, de le résumer en une formule expéditive, presque irrespectueuse. Eu égard à la pratique poétique contemporaine dont je me suis occupé, la poésie concrète, qui, de l'avis de beaucoup, concepteurs et récepteurs, semble correspondre de fait à ces catégories perceptives, cette formule pourrait être, sauf votre respect, lecteur, "la contrainte des trois CON-". En l'occurrence : la contrainte "con-texte + con-current + con-naisseur".

Pour exemplifier ce que j'entends par là, je préfère, tout à fait subjectivement, convoquer l'anecdote et faire appel à une série de contradicteurs qui seront censés incarner cette triade contraignante à laquelle tout poète concret peut, me semble-t-il, s'être effectivement retrouvé confronté dans son parcours de poète. Je ne découple ici la triade que pour des questions de confort, alors même que, d'un point de vue purement logique, les trois composants devraient être évidemment subsumés sous un même dénominateur, qui pourrait être en l'occurrence "l'Autre", cet Autre vis-à-vis duquel l'individu créateur se positionne de fait, qu'il le veuille ou non, par le biais de sa production et à la merci duquel il est ensuite a fortiori pour ce qui est de l'évaluation de celle-ci.

Pour figurer tout d'abord le contexte immédiatement contemporain, sensiblement hostile, dans lequel a émergé, contre toute attente, semble-t-il, le poète concret, je me plais donc à solliciter un expert d'une certaine sorte, caricaturale presque. À cet expert incombe par voie d'autorité une tâche assurément ingrate, mais néanmoins indispensable, notamment dans certains régimes, dits autoritaires, dont le souci principal, je ne l'apprends à personne, est de verrouiller l'expression pour assurer la perpétuation du système en place, au point qu'on serait tenté de croire que seuls ces régimes dits autoritaires, par un détour qui leur échappe constitutivement, puisque c'est en fait précisément l'inverse qu'ils recherchent, sont susceptibles de garantir et de garder à l'art sa capacité d'innovation et de subversion, tant politique qu'artistique. Cette tâche consiste donc à circonscrire le contexte pour, ce faisant, le maîtriser totalement. L'expert ès autorités que j'ai choisi émane en l'occurrence d'un pareil régime autoritaire, puisqu'il s'agit d'un rapporteur qui officiait dans les années soixante pour le compte du service "Beaux-Arts et Musées" du Ministère de la Culture d'un pays aujourd'hui disparu, l'ex-Allemagne de l'Est.

Le rapporteur en question, qui est un dénommé Werner, adresse le 16 octobre 1963 une lettre officielle<sup>1</sup> au poète d'affiliation concrète Carlfriedrich Claus, connu notamment pour ses expérimentations plastiques autour de l'écriture manuscrite regroupées à cette époque sous l'appellation difficilement traduisible en français *Sprachblätter* (*Feuilles de langue*). Cette lettre se veut une réponse négative et argumentée à une demande d'autorisation faite par Claus pour "sortir" certaines de ses œuvres de son pays à l'occasion de l'exposition *L'art et l'écriture* organisée en 1963, conjointement à Baden-Baden et à Amsterdam, par Dietrich Mahlow<sup>2</sup>. Elle semble ainsi retranscrire les arguments d'un collectif qui n'est jamais nommé et qui pourrait être les instances du parti, à moins que ce ne soit plus trivialement le simple pluriel de modestie ou de majesté qui

---

<sup>1</sup> J'ai trouvé cette lettre dans les archives de Pierre Garnier que j'ai consultées chez lui au cours des années quatre-vingt du siècle dernier. Elles doivent avoir été transférées maintenant à la Bibliothèque Municipale d'Amiens. Je ne saurais dire si la correspondance s'y trouve également.

<sup>2</sup> Claus sera représenté dans cette exposition par le biais de prêts de particuliers en provenance de Tchécoslovaquie et d'Allemagne de l'Ouest. Cf. à ce sujet le post-scriptum de la lettre qu'il adresse à Pierre Garnier le 22.1.1964 et à laquelle il joint copie de la lettre du Ministère de la Culture de RDA, voir note précédente.

s'exprime en ce "nous" scandé à toutes les phrases. Dans une pareille proximité, ce "nous" asseoit dans tous les cas son autorité d'une manière indiscutable.

L'intérêt heuristique de cette lettre pour mon propos tient précisément dans le fait qu'elle semble avancer des arguments qui, même s'ils peuvent laisser rêveurs, sont identifiables comme tels. Qu'on en juge plutôt !

L'entête en est donc :

"Gouvernement de la RDA - Ministère de la Culture - Service Beaux-Arts et Musées".

Suit le corps de la lettre que je retranscris en français :

"Monsieur,

Nous vous renvoyons ci-joint vos documents et nous vous faisons savoir conjointement que, pour des considérations ayant trait à la fois à l'art et à la politique culturelle, nous ne sommes pas en mesure de vous donner l'autorisation de sortir vos œuvres.

Votre conception du rôle du graphisme ainsi que vos expériences qui tentent de donner une forme à des facteurs psychologiques des rapports humains nous apparaissent comme non scientifiques et subjectives. Elles ne s'accordent pas avec la nature réaliste de l'art et constituent une entreprise démoralisatrice qui en dissout le contenu humaniste. Que vous vous prévaliez des conceptions politiques des rédacteurs de la revue Diskus, vous honore, mais cela n'a rien à faire avec votre contribution dans cette revue.

Nous espérons que vos expériences, qui sont davantage une illustration de vos constructions scientifiques que des tentatives de formalisation artistique, se tourneront bientôt vers un objet plus fécond.

Avec nos salutations distinguées  
signé Werner, rapporteur."

On le voit, n'était pas officiellement expérimental qui voulait en ex-Allemagne de l'Est. Au-delà de la simple anecdote rendant compte de la vie éprouvante d'un artiste en butte aux dénégations d'un régime qu'il entend néanmoins servir à sa façon - si Claus fait en effet cette demande officielle, c'est d'une certaine façon parce qu'il veut exporter son idéal du communisme à l'étranger ; être présent à ces expositions sans l'accord du régime, ce qui sera du reste le cas, ne le satisfait pas totalement<sup>3</sup> -, on peut en tirer, je crois, un enseignement plus général, quant au rôle du contexte dans la perception qu'on a d'une production poétique. Ces "considérations ayant trait à l'art et à la politique culturelle", dont il est question dans la lettre et qui restent pour le moins vagues, si ce n'est qu'elles semblent quand même véhiculer la doctrine, en vigueur alors, du réalisme socialiste, ces considérations donc confirment en effet ce qui paraît une évidence, à savoir que l'on juge un projet ou une production artistique toujours selon un préalable. Il n'y a donc a fortiori pas d'expérimentation ni d'innovation qui puissent être prises en soi, pour elles-mêmes. L'une et l'autre n'existent qu'eu égard à un préalable, quel qu'il soit, et qui n'est pas forcément toujours explicité.

Werner ne dénie pas du reste aux productions de Claus le statut d'expériences, ni à Claus le statut d'expérimentateur, même si sa double utilisation du mot "scientifique" dans la lettre, une fois négativement, une fois positivement, ne permet pas de dégager clairement ce qu'il veut dire par là. Il affirme simplement que ces expériences ne cadrent pas avec le contexte dans lequel elles sont censées émerger. N'ayant en effet selon lui vocation ni au réalisme ni à ce que Werner appelle un "contenu humaniste", ce qui est le préalable requis en RDA, ces expériences de Claus ne répondent pas à l'attente de la politique culturelle en place qui ne peut promouvoir qu'un certain type de productions, celles qui, d'une manière ou d'une autre, promeuvent l'idéologie officielle définissant ici de façon simpliste un contexte. Par voie de conséquence, ces expériences de Claus, qui, toujours selon Werner, enclin à poursuivre sa logique jusqu'au bout, seraient, selon le cas, soit trop peu, soit trop scientifiques, et, dans tous les cas, trop subjectives et trop solipsistes, ne sauraient être les manifestations d'une pratique artistique. Elles constitueraient même, du point de vue de cette logique contextuelle toute puissante, un échec flagrant : Claus est ainsi prié de changer d'objet d'expérimentation et de veiller à développer une pratique moins stérile.

Cette perception de l'œuvre de Claus par un sbire du régime de la RDA qui, en jugeant Claus, se justifie en fait lui-même, montre de façon caricaturale que l'emprise d'un contexte dans l'appréhension d'une pratique artistique est évidemment réelle. Il semble, plus généralement, difficile d'échapper à cette emprise d'un

---

<sup>3</sup> Voir la lettre de Carlfriedrich Claus à Pierre Garnier datée du 22.1.1964.

contexte. Une pratique artistique se perçoit et se constitue toujours selon un point de vue qui fait figure de préalable et d'après lequel, dès lors, on peut envisager l'éventuel décalage vis-à-vis d'une norme attendue ou d'une habitude construite, gérées toutes deux par ce préalable. En l'occurrence, dans le cas de Claus pris dans le contexte de la politique culturelle de la RDA, le décalage est évidemment d'autant plus grand que le préalable est prégnant et la perception, par voie de conséquence, réductionniste et conservatrice.

J'aimerais, pour finir sur ce point, évoquer la perception qu'ont eue de la même œuvre certains organisateurs d'exposition à l'Ouest qui, sous l'emprise d'une autre logique, contradictoire, manifestent un effet de contexte radicalement différent. Mus par un a priori contextuel littéralement opposé à celui du rapporteur Werner, ces organisateurs ont pu voir ainsi dans l'œuvre de Claus un type d'expression solipsiste paraissant résister à la masse idéologique environnante. Présentée comme telle, cette œuvre peut être dès lors aisément être instrumentalisée et servir par exemple de confirmation et de promotion d'une sorte d'anticommunisme radical.

Si Claus n'avait, on l'a vu, guère le choix dans son propre pays, il a pu en revanche faire usage de son libre arbitre à l'Ouest et refuser ainsi de se plier à une telle instrumentalisation, qui allait d'ailleurs à l'encontre de ses convictions profondes et notamment de sa conception particulière de l'art comme, je cite, "terrain d'expérimentation sur une base idéologique communiste"<sup>4</sup>.

La volonté d'instrumentalisation de ses expérimentations par certains allemands de l'Ouest dans le contexte de la guerre froide montre simplement qu'est à l'œuvre exactement le même type d'effet réductionniste du contexte que dans le cas de Werner.

Le solipsisme éventuel qui semble caractériser l'œuvre de Claus ne peut pas, de la même façon, être perçu à sa juste valeur pour la raison qu'on lui attribue, dès le départ et dans les deux cas, une fonction qui lui est étrangère de fait. Si le solipsisme n'a donc pas les mêmes vertus pour les uns et pour les autres, il n'en reste pas moins à chaque fois méconnu.

Il convient par conséquent de garder présent à l'esprit ces effets de contexte capables de susciter de telles méprises, qui peuvent être comme ici caricaturales en ce sens qu'elles passent littéralement à côté du projet artistique envisagé. Je laisse ouverte la question de savoir si des effets de contexte moindres génèrent de moindres méprises. L'essentiel est, je crois, d'être conscient du phénomène.

Pour incarner le deuxième élément de la triade, celui que j'ai appelé le concurrent, je choisis de solliciter un personnage assez atypique de l'histoire de l'art du vingtième siècle. Il s'agit de Raoul Hausmann, dadaïste berlinois de la première heure qui, pour le dire vite et sans cynisme, ne s'est, sa vie durant, jamais remis d'avoir fait autant de choses si tôt. Pour des raisons compréhensibles par ailleurs, relatives notamment à sa position éminemment marginale, ne serait-ce que d'un point de vue géographique, dans le champ artistique de la deuxième moitié du vingtième siècle, il n'a en effet cessé de batailler, du fond de sa retraite, au départ contrainte puis assumée, de Limoges, pour faire valoir des questions de préséance chronologique. Lors des premiers frémissements du mouvement concret et sonore dans les années cinquante et surtout soixante, il voit s'offrir à lui comme une seconde chance d'émerger de son vivant. Hausmann, précisons le, connaîtra une sorte de consécration post mortem, due notamment à cette congruence soudaine entre avant-garde historique et avant-garde contemporaine ; je relève pour exemple le titre d'une collection au sein de laquelle on publie dans les années quatre-vingt une série de ces textes : *Auteurs oubliés de la modernité*<sup>5</sup>.

Dans sa correspondance avec les nombreux artistes/poètes de ce mouvement qui se sont soudain intéressés à lui et ont contribué ainsi au renouveau ultérieur de l'intérêt pour son œuvre, Hausmann s'emploie à toujours mettre en avant sa propre position et à systématiquement faire valoir l'antériorité de ses productions par rapport à celles de ses nouveaux contacts. Il semble qu'il avait à cœur de constituer une sorte d'échelle absolue de l'innovation au vu de laquelle on aurait pu dire en toute objectivité qu'il était en quelque sorte le premier sur tous les terrains.

Je cite pour exemple une lettre<sup>6</sup> du 13 juin 1966 qu'il adresse en français à Pierre Garnier, le fondateur du Spatialisme, qui l'avait sollicité plusieurs fois pour le compte de la revue vouée à la poésie nouvelle *Les Lettres*<sup>7</sup>:

"Cher Pierre Garnier

Je vous remercie vivement de votre pochette de poèmes franco-japonais.

Faire de caractères typographiques ou de signes des dessins abstraits est naturellement une entreprise très intéressante. Mais permettez-moi de vous

<sup>4</sup> Voir à ce sujet : Carlfriedrich Claus : *Versuchsgebiet K, Carlfriedrich Claus im Gespräch mit Gerhard Wolf zu Arbeiten der letzten Jahre, März 1993*, in : C.C. : *Zwischen dem Einst und dem Einst*, Berlin, 1993, janus press, p.122.

<sup>5</sup> Cf. Raoul Hausmann : *Briefe an Timm Ulrichs und andere Texte*, hrsg. von Andreas Berns und Karl Riha, in : *Vergessene Autoren der Moderne IX*, hrsg. von Franz-Josef Weber und Karl Riha, Siegen, 1985, Universität-Gesamthochschule Siegen.

<sup>6</sup> Cette lettre se trouve également dans les archives de Pierre Garnier, voir note 1.

<sup>7</sup> *Les Lettres, Poésie Nouvelle*, N°29-35, Paris, 1963-1967, Éditions André Silvaire.

signaler que j'ai fait depuis 1952 des essais dans la même ligne et que même mes poèmes phonétiques de 1918 étaient déjà un commencement.

J'ai reçu la revue tchèque "Knizni Kultura" il y a quelques mois et j'ai vu votre article dans lequel vous me mentionnez.

J'ai enregistré les 25 et 26 mai sur le magnétophone de Chopin 3 nouvelles bruitophonies orchestrées de 7, 13 et 10 minutes de durée.  
Chopin les trouve remarquables et je pense que j'ai fait quelque chose de réellement nouveau.

Publiez-vous en automne un nouveau numéro de "Lettres"?  
En vous souhaitant de bonnes vacances  
je vous envoie mes meilleures amitiés

Signé Raoul Hausmann"

Il ne peut être question ici de m'appesantir sur ce destin somme toute tragique d'un homme qui a comme déplacé le centre de ses préoccupations hors de son œuvre pour n'envisager plus en quelque sorte que des rapports de concurrence entre artistes. C'est peut-être là du reste le lot de tous les artistes/poètes, au moins de ceux, pourrait-on dire pour ne pas céder à un désabusement trop ostensible, en mal de reconnaissance. Il s'agit simplement de montrer qu'en se focalisant presque exclusivement sur des questions de positionnement dans le champ sur un plan tant synchronique que diachronique et en tentant ainsi d'éliminer plus ou moins systématiquement les concurrents potentiels pour s'auto-accorder la première et la plus prestigieuse des places, celle de la création innovante, l'artiste/poète donne en même temps de son œuvre une perception considérablement réduite. L'œuvre en question devenant le prétexte omnubilant d'une course à l'innovation en amont et d'un entérinement de l'innovation en aval, un effet subséquent se produit immédiatement, celui qui consiste à faire croire que l'artiste/poète qui conçoit l'œuvre la maîtrise totalement, ou, dit en termes plus radicaux encore, que rien dans son œuvre ne lui échappe, ce qui est assurément un leurre confortable pour le concepteur.

Une pareille instrumentalisation de l'œuvre au service d'une promotion d'une part réduite de celle-ci, la part soi-disant innovante, qui serait sous contrôle et qui ne profite essentiellement qu'à son concepteur, pourrait avoir pour conséquence d'éliminer de fait toutes les perceptions différentes que l'on pourrait avoir d'elle. Elle rendrait, si l'on poursuit ce raisonnement, difficile, voire impossible l'appréhension de cette œuvre par un autre biais, car manquer sa part innovante, ne pas la saisir même, reviendrait en quelque sorte à manquer, à ne pas saisir ce qui serait l'enjeu essentiel de l'œuvre. On pourrait être alors amené à dire, pour forcer le trait jusqu'à l'absurde, que cette instrumentalisation aurait pour seul effet de réduire les œuvres au rang de simples produits solipsistes concernant, dans le plus favorable des cas, une série d'égomanes en mal de promotion. Il me semble que le conflit récurrent qui oppose certains créateurs de ce milieu à leurs censeurs de tous bords, notamment universitaires, est une illustration saisissante de ce phénomène, surtout quand, ainsi que certains d'entre nous ont pu le vivre, durant les colloques mixtes (c'est-à-dire ceux réunissant créateurs et censeurs), ce conflit se cristallise chez les créateurs en question en une position de rejet catégorique vis-à-vis de positions qu'ils jugent, sous prétexte qu'elles sont extérieures au champ, illégitimes et donc sans intérêt.

Ces quelques créateurs manifestent par là leur difficulté à se désapproprier une production dont ils semblent en effet vouloir rester les promoteurs et, paradoxalement aussi, les rapporteurs exclusifs. Sans entrer plus avant dans cette question, on pourrait expliquer ainsi, plus généralement, la propension généalogique assez développée des poètes de ces tendances concrètes ou visuelles, à laquelle ils ont donné corps parallèlement à leur production proprement dite en tant que poètes, comme s'il s'agissait pour eux de ne pas laisser à d'autres le soin de situer leur propre parcours au sein de l'histoire littéraire et artistique.

Cette entreprise systématique qui a consisté pour ces créateurs, dès l'origine, à chercher des pères/pairs par rapport auxquels articuler leur propre pratique est du reste à double tranchant. Si elle leur permet bien sûr, d'un côté, de se rassurer et de conforter cette démarche particulière en marge des grands courants littéraires en l'insérant dans la longue histoire d'une tradition alternative, identifiable au travers des siècles, elle a, de l'autre côté, pour conséquence de confronter réellement les poètes aux productions de cette histoire et de les soumettre à l'épineuse question d'une différenciation entre toutes ces pratiques historiques et contemporaines. La relation que le poète construit entre une tradition historique et sa propre pratique contemporaine peut ainsi avoir un effet de rétroaction négative inhibant même le processus créatif nouveau. C'est ce que relate assez précisément, dans une langue non embarrassée, Oswald Wiener, membre du groupe de Vienne, en 1979 quand il évoque ses débuts et qu'il met en avant cette question du rapport de l'impulsion créatrice et de l'histoire, en pointant une sorte de dialectique paradoxale de l'ignorance et de la création :

“On peut donc dire que l’impulsion initiale fut possible par méconnaissance des données historiques, et quand cette connaissance nous fut livrée après coup, cela a aussitôt eu l’effet d’un frein. Pour moi, Hitler et la période nazie ont représenté un moment historique très heureux, dans la mesure où cela correspondait simplement à un vide d’informations qui, seul, a permis que naisse l’originalité. Si l’information avait été disponible d’un seul coup et dès le début, tout se serait passé de manière beaucoup plus académique. Je m’explique également de cette façon qu’il n’y ait pas de suite à cela et qu’émergent si peu de nouveaux grands talents - bon biffons le mot talents, disons simplement des gars impétueux. Cela tient au fait que quand on est en train de dire quelque chose, on soit interrompu dès le troisième mot par un autre qui nous dit : Lis donc ceci, et on se tait, on lit et on finit par dire : eh oui, peut-être ferais-je mieux, je ne sais pas, de devenir mécano. Et pour beaucoup d’entre nous, cela s’est passé comme ça : alors que l’information arrivait, deux effets se produisaient, tout d’abord les personnalités étaient très affirmées dans cet espace vide d’informations, elles s’étaient déjà bien développées, c’est l’aspect positif ; l’aspect négatif, je l’ai déjà mentionné, il pouvait sembler que les formes que nous trouvions dans le passé étaient celles que nous voulions”<sup>8</sup>.

On le voit, l’originalité est chose relative. Si l’ignorance peut assurément lui servir de moteur, il n’est pas du tout dit, en revanche, que le savoir soit toujours en mesure de la relativiser a posteriori. Il paraît en effet difficile de pouvoir retirer tout crédit à une création au motif qu’on en a exhumé une autre qui, lui étant d’une part antérieure et d’autre part assimilable, devrait avoir nécessairement la préséance et en même temps la primauté de l’intérêt. À ce compte là, l’histoire des arts et des littératures pourraient rapidement, et fort judicieusement même, être réduites à la portion congrue, selon l’adage expéditif : “il est le premier, donc il est bon, ou mieux, il est le meilleur”.

Que ces questions, liées à l’angoisse du déjà-vu, puissent traumatiser certains créateurs est compréhensible. Cela ne doit pas pour autant aveugler le critique.

Il convient donc de rester lucide et de se dire par exemple qu’il est loin d’être aisé d’établir des critères satisfaisants permettant de construire objectivement une relation entre deux objets distincts, quels qu’ils soient. C’est une question dont il faudrait débattre au cas par cas, bien sûr, et quand bien même le pourrait-on qu’il faudrait, je crois, on peut oser cette hypothèse, se résoudre à admettre que ce serait faire la part trop belle à l’histoire des sujets et de leurs psychologies individuelles et que le tribut à payer en serait d’avoir, au moins un temps, laissé de côté l’appréciation réelle des œuvres en tant que telles. Il me semble en effet que les tentatives de rapprochement entre deux objets distincts doivent beaucoup à celui qui fait le rapprochement. Elles servent ainsi souvent à conforter une vue réductrice des objets qu’elles appréhendent selon laquelle, en gros et pour le dire vite, “je rapproche ce qui m’arrange, puisque ce que je rapproche, c’est précisément ce que j’ai cru voir”.

Cela revient en fait à affirmer de nouveau, mais cette fois tant sur le plan de la création que sur celui de la réception, qu’il est possible d’avoir la totale maîtrise d’une œuvre, ce dont personnellement je doute, considérant en effet que cette vue que j’ai d’un objet, quel qu’il soit, et quelle que soit cette vue que j’en ai, est plutôt une vue de l’esprit, dans le plus favorable des cas, une vue de mon esprit.

Ce doute, que je formule et qui n’est pas une posture, me permet d’en venir directement au troisième et dernier élément de la triade, le connaisseur. Le connaisseur ne relève pas, à dire vrai, d’une catégorie particulière. Si bien sûr on peut, plus spontanément, lui donner les traits du critique, ce connaisseur peut être en fait aussi bien critique que créateur qu’également simple quidam. Comme son nom l’indique, le connaisseur, c’est quelqu’un qui s’y connaît, c’est une sorte d’expert. C’est quelqu’un qui juge ce qu’il appréhende en fonction de ce qu’il connaît en expert. Le propre du connaisseur, c’est d’avoir de quoi tenir. C’est à une série plus ou moins considérable de préalables que selon sa culture il peut et doit se référer pour juger de ce qu’on lui présente. À ce titre, il ne doit pas pouvoir se laisser surprendre, cela serait un outrage à cette compétence dont nous lui sommes tous redevables.

Il lui est ainsi statutairement impossible de pouvoir être surpris par quelque chose qui n’aurait pas déjà sa place dans son arsenal de références. Si jamais c’était le cas, il perdrait de fait à la fois son statut et son crédit. Quel intérêt en effet d’avoir un connaisseur qui ne connaît pas ? En règle générale, ce n’est pas ainsi que l’affaire se présente, et on peut le comprendre aisément. Qui aimerait perdre aussi facilement ce statut et ce crédit ? Un connaisseur admet rarement en effet ne pas connaître ou, a fortiori, ne pas vouloir connaître, au

---

<sup>8</sup> in : *zweitschrift* 6, hrsg. von uta brandes-erlhoff und michael erlhoff, hannover, 1979, p.102.

mieux il fait semblant et s'en sort par une boutade. Il peut aussi céder à la facilité et s'en remettre au jugement, qui est en l'occurrence souvent un jugement de valeur, au fondement discutable comme tous les jugements.

Je choisis deux exemples distincts qui éclaireront chacun à sa façon, je l'espère, cette situation délicate dans laquelle se trouve le connaisseur qui, parce qu'il ne peut, précisément en raison de sa qualité de connaisseur-expert, déceimment dire qu'il n'aime pas ce qu'il doit appréhender ou alors qu'il n'y trouve pas son compte, se dérobe en émettant un jugement pour le moins catégorique.

Le premier exemple concerne un critique d'art suisse, Fritz Billeter qui, interviewant le père de la poésie concrète Eugen Gomringer en 1962 pour le compte de la *Zürcher Woche*, en vient à dire ceci :

“Je suis de l'avis qu'on n'a pas le droit de réduire la langue jusqu'à un degré extrême, comme vous le faites. Avec votre réduction extrême de la langue, il ne vous est plus possible de capter toute la complexité de la réalité, d'autant que je crois que notre monde moderne est devenu particulièrement compliqué. Ou ne tenez-vous peut-être plus à l'exigence selon laquelle la poésie doit esquisser un tableau le plus large possible de la réalité ?”<sup>9</sup>

Il est assez déconcertant de voir avec quelle assurance sont assénées là des vérités qui semblent définitives, concernant notamment ce que doit être plus généralement la poésie, sa langue, sa structure, son sujet, son objet.

A-t-on le droit d'oser encore cette simple question à l'endroit de ce connaisseur : de quel droit parle-t-il ? Est-ce son statut de connaisseur qui lui confère cette étonnante liberté de parole ? À n'en pas douter.

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il donne vraiment l'impression de connaître ce que c'est que ... la poésie. La poésie serait en effet, à l'en croire, ce qui permettrait de rendre compte le plus largement possible de la complexité du monde moderne avec des moyens linguistiques qui sont tout sauf réduits.

Je ne sais si avec cette définition pour le moins magistrale de la poésie, Billeter a des chances de convaincre les inconditionnels de la poésie. Ce qui est sûr en tout cas, c'est qu'en vertu de cette définition qui, si l'on va vite, associe étroitement, a contrario, la réduction de la langue à une impossibilité de rendre compte de la complexité, les productions linguistiques résolument économes que proposent la poésie concrète n'ont aucune chance de donner satisfaction.

Mon objet n'est pas ici de polémiquer contre Fritz Billeter ni d'ailleurs contre tout autre connaisseur de la poésie. Il consiste plutôt à faire ressortir qu'il paraît difficile de pouvoir appréhender une production poétique si l'on s'en remet à des préalables aussi prégnants et aussi réducteurs. Si l'on a une conception aussi arrêtée de ce qu'elle doit être (“elle est ceci et pas autre chose”), il semble qu'on ne se donne véritablement aucune chance de percevoir ce qui est en jeu dans des productions poétiques qui ne s'apparenteraient pas de prime abord aux conditions d'existence et de production définies dans le préalable qu'on se fixe, oserais-je dire, arbitrairement.

Encadrées par une semblable conception, les productions poétiques auraient dès lors tout intérêt à n'être qu'une simple reproduction du même. Car en quoi pourrait en effet consister l'avantage pour un artiste/poète de s'atteler à l'établissement de ce qui serait une divergence poétologique, s'il était sûr de n'être appréhendé que selon un préalable qui refuse, a priori et en bloc, tout ce qui construit cette différence ? Cela tiendrait du masochisme.

Je ne saurais dire par ailleurs si le pluralisme de vues dont on pourrait se réclamer également, pour adopter une conception apparemment opposée, constitue une alternative si confortable que cela. Ce pluralisme revendiqué rendrait manifeste en effet, tout au plus, que serait en jeu, ce qui est peut-être du reste le cas, comme une parcellisation accrue du champ littéraro-poétique. Ce champ s'effrangeant pour ainsi dire en une myriade de micro-espaces, chacun pourrait s'établir en effet et se retrouver en sécurité dans l'un d'eux, comme dans un ghetto auto-protégé, avec des codes à la fois partagés et exclusifs, et, nul n'ayant a priori de raisons d'en sortir puisque précisément établi et reconnu dans ce sien micro-espace, on aurait affaire à une superposition de micro-espaces évoluant en parallèle, littéralement imperméables les uns aux autres, superposition à laquelle il faudrait se résoudre, presque malgré soi.

Dans les deux cas, dans le sectarisme restreignant comme dans le pluralisme démultiplié, c'est en fait du même réductionnisme qu'il s'agit. Loin de donner la possibilité d'une appréhension libre, désengagée, d'un objet, les deux démarches s'en tiennent à une conception préétablie de ce que doit être leur objet, en l'occurrence ici la poésie, et elles valident, par conséquent, cela est logique, ce qui ne contrevient pas, ou pas trop, à cette conception. Le pluralisme revendiqué, qui n'est en fait, on l'a vu, qu'une forme de sectarisme à plusieurs étages (un sectarisme déguisé donc, subreptice), donne simplement l'impression d'être plus libéral. En réalité, cette tolérance, qu'il met en avant dans ses principes, est comme un masque confortable qui lui permet d'ignorer ce qu'il ne voit pas ou de ne pas voir ce qui est hors de sa portée du moment.

---

<sup>9</sup> in : Fritz Billeter : *Schweigen am Wort, Begegnung mit Eugen Gomringer*, in : *Zürcher Woche*, Zürich, 20.1.1962.

Le propre du critique, qu'il soit journaliste ou universitaire, devrait être en tout cas, dans ces conditions, de ne pas s'embarrasser de conceptions poétologiques limitatives qui imposent a priori à la création un cadre et des frontières infranchissables. Il semble qu'en adoptant la posture du juge qui accorde ou dénie des blancs-seings, on confonde deux secteurs, le droit et l'art, qui n'ont pas grand chose en commun. S'attribuer autoritairement une responsabilité, dont la fonction est en quelque sorte, à terme, de garantir la cohésion sociale, dans un domaine qui semble investi de plus en plus par la volonté de promouvoir les recherches individuelles, tant sur le plan de la conception que de la réception, constitue, il faut le dire clairement, une fausse route : on ne peut péremptoirement dire à qui que ce soit comment il doit faire pour créer ou comment il doit lire pour comprendre. Ou alors, hâtons-nous d'édifier deux sections dans une sorte de grand Ministère d'État de la Poésie : celle de l'"Art Conforme" et celle du "Jugement de conformité" ! On pourrait ainsi proposer la direction de la section "Art conforme" à Fritz Billeter, et celle de la section "Jugement de conformité" à la deuxième personnalité que je sollicite à présent.

Il s'agit d'un poète, collègue donc des poètes concrets, Peter Rühmkorf qui s'adresse à ceux-ci en qualité de professionnel pratiquant la poésie, lors d'une réunion de poètes de diverses tendances en 1961 à Berlin, au cours de laquelle il déclare ceci, concernant les productions des poètes de tendance concrète :

"Je viens juste de constater que dans toutes ces nombreuses tentatives, le mot n'est pas appréhendé dans son incroyable diversité, mais qu'il n'est plus qu'un moignon réduit qui s'abstrait totalement autant de la signification saisissante qu'il a dans l'instant que de celle qui a été marquée par l'histoire."<sup>10</sup>

Autant il n'était pas concevable par Billeter d'expérimenter selon un mode non conforme à un certain préalable, autant il n'est pas envisageable ici, semble-t-il, d'appréhender le mot dans la poésie concrète comme on peut l'appréhender ailleurs, que ce soit en poésie ou plus généralement même dans la communication courante. D'après ce que je perçois, tout à fait subjectivement sans nul doute, de l'argument formulé par Rühmkorf, la réduction, toujours elle, promeut dans la poésie concrète visiblement un autre mode d'actualisation du mot qu'à l'habitude. À la réflexion cependant, je ne vois vraiment pas en quoi un mot générerait obligatoirement un mode d'actualisation différent selon que, pour parler pragmatiquement, il apparaît seul, fragmenté ou alors en groupe.

Pourquoi le mot ne serait-il soudain pas appréhensible dans toute sa diversité ? Pourquoi, de même, devrait-il, sous prétexte qu'il apparaît dans la poésie concrète seul ou fragmenté, être privé a priori de toutes ses potentialités sémantiques présentes et passées ? Il me semble au contraire que plus on abstrait un mot de tous ses contextes immédiats, plus on l'isole autrement dit, et plus on réduit les effets de calibrage et de contamination sémantique et plus on ouvre donc le champ de ses actualisations potentielles.

L'argument de Rühmkorf consistant en quelque sorte à assimiler autoritairement la réduction, tout à fait incontestable en poésie concrète, de l'expression poétique à quelques éléments isolés, à un autre type de réduction, celle des possibilités de réception de ces quelques éléments isolés, tomberait alors de lui-même, ou simplement il révélerait l'idiosyncrasie de son auteur qui, face aux productions concrètes, se montre incapable, à en croire ses propres termes, d'y appréhender le mot dans toute sa diversité et d'y générer du sens comme il le fait d'habitude. Mais plutôt que de le dire tout bonnement, ce qui lui serait tout à fait possible en tant que lecteur, ce qu'il est assurément aussi, il se laisse apparemment dicter par sa position de professionnel de la poésie comme un oukase d'après lequel, plus généralement, la poésie concrète se révèle incapable de susciter des actualisations diversifiées et de générer du sens.

C'est ni plus ni moins à une extrapolation que Rühmkorf se livre ici, faisant proprement passer un jugement subjectif, qui le concerne en tant que simple lecteur, pour un jugement général, qui s'apparente à un jugement de conformité, en l'occurrence de non-conformité eu égard à une grille de réception préexistante. Cela a de quoi surprendre. Il me semble en effet qu'on puisse difficilement préjuger de ce que sera la réception d'un objet et, qui plus est, par un autre que soi. De toutes les façons, constituer une sorte d'intentionnalité a priori de la réception tient purement et simplement du tour de force, si ce n'est du non-sens, et l'on ne peut vraisemblablement y répondre que par un coup de force.

Pour information, les artistes/poètes incriminés ont répondu à ces marques abusives d'un autoritarisme tranchant selon deux modes : le silence ou la répartie cinglante.

Gomringer répond ainsi à Billeter en se faisant l'avocat du silence : il invoque ses ancêtres du côté de sa mère, les "indiens, ces grands voyageurs, ces grands taciturnes"<sup>11</sup>, qui lui ont permis de surmonter l'antipathie viscérale qu'il nourrissait contre, je cite, "la verbosité des poètes, en particulier des poètes modernes"<sup>12</sup>. Non seulement cet appel au silence veut relativiser de fait tout ce qu'a pu dire Billeter ou tout ce

---

<sup>10</sup> in : *Lyrik heute*, in : *Akzente, Zeitschrift für Dichtung*, München, 1961, Carl Hanser Verlag, p.40.

<sup>11</sup> Cf. Fritz Billeter : *Schweigen am Wort*, op.cit.

<sup>12</sup> *Ibid.*

qu'on peut dire, plus généralement, de par le monde, mais il situe également clairement l'enjeu, dans la poésie concrète, de cette raréfaction de la part linguistique adjointe à une économie du vide : il s'agit en effet, avec quelques mots ou éléments linguistiques épars, de concentrer l'attention sur ce d'où tout provient et à quoi tout revient, je cite : "Les mots du poète viennent du silence qu'ils brisent. Ce silence les accompagne. C'est le blanc qui réunit les mots plus étroitement que ne le ferait maint flux de paroles"<sup>13</sup>.

On l'a compris, ce "blanc qui réunit les mots" est à prendre au sens propre, oserais-je dire concret du terme : le blanc, c'est proprement l'espace matériel, physique, concret du support d'inscription qui est en tant que tel porteur potentiellement de toutes les inscriptions. En ce sens, il contient virtuellement la totalité du scriptible et, placardé comme tel, c'est-à-dire comme un espace conceptuel, il est autrement dit capable de satisfaire l'exigence de complexité. Parallèlement, en rendant les mots ou éléments linguistiques littéralement visibles, il leur donne évidemment toute la complexité d'un objet plastique qui dépasse de loin la pure part verbale de ses éléments constitutifs. Il semblerait que ces deux types de complexité, la complexité virtuelle et la complexité réelle, plastique, échappent à Fritz Billeter, alors même qu'il s'y confronte sans paradoxalement les voir.

On peut ainsi jeter un coup d'œil rapide sur un dispositif visuel de Claus Bremer qui rend compte de ces deux types de complexité, virtuelle et réelle, promus par la poésie concrète, et que je nomme pour simplifier "alphabet"<sup>14</sup>.

On perçoit dans ce dispositif ce qu'on pourrait appeler la concrétisation d'un alphabet. Placardé sur son support et réduit en l'occurrence à la simple présentation matérielle de son ordonnancement sur ce support, cet alphabet se distribue mécaniquement selon un empilage systématique et progressif, ligne après ligne, de ses 26 éléments constitutifs. Il se présente ainsi à la 27<sup>ème</sup> ligne, la première en partant du bas, sous la forme d'une tache qui apparaît comme le résultat matériel de cet empilage systématique, comme la somme concrète des 26 lettres de l'alphabet superposées selon la mécanique régulière de sa graphie. On peut noter ici le choix cohérent de la machine à écrire comme outil de transcription graphique, dont l'avantage manifeste est ici de nature plastique, la machine à écrire permet en effet d'inscrire des caractères de même chasse et d'exhiber, par conséquent, le calibrage régulier de leur inscription.

Les 27 lignes du dispositif comportent toutes, on peut le mesurer à chaque ligne plus ou moins facilement selon notre acuité, le même nombre d'éléments constitutifs, elles sont donc toutes, conceptuellement et matériellement, porteuses du même potentiel d'expression.

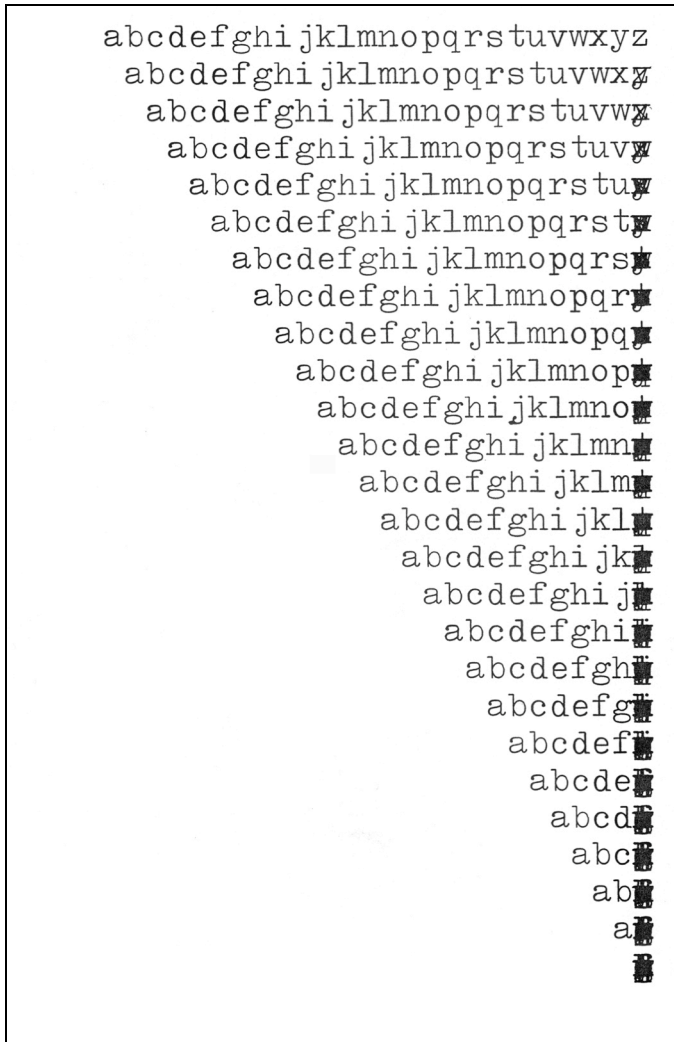
Si ce dispositif se laisse appréhender évidemment par tous les biais, à chaque ligne, par le haut, par le bas, par le milieu ou globalement, avec a priori la même rentabilité, il y a néanmoins peut-être un intérêt heuristique accru à l'aborder en inversant notre sens habituel de lecture et, procédant donc à l'envers, à en considérer d'abord le bas et à remonter ensuite verticalement et de droite à gauche. Cette approche permet en effet de partir d'une tache, comme d'une matière première brute, qui s'articule ensuite lentement et progressivement pour accoucher d'une organisation de lettres, l'alphabet, fondement de la langue, à partir duquel, selon un procédé sensiblement analogue à celui, global, de ce dispositif maïeutique, se constitue l'ensemble des écrits linguistiques articulés.

---

<sup>13</sup> Eugen Gomringer : *zur sache der konkreten / konkrete poesie*, st.gallen, 1988, erker-verlag, p.55.

<sup>14</sup> in : Claus Bremer : *Texte und Kommentare, Zwei Vorträge*, Steinbach, 1968, Anabas-Verlag, p.14.





Une tache, visiblement dénuée de sens, objet purement plastique, dévoile ainsi progressivement sa constitution profonde, qui est d'être simplement saturée, de lettres en l'occurrence. Elle peut dès lors, selon un procédé mécanique de révélation, de ligne en ligne, sur un support matériel, le blanc d'une page, puis par extrapolation, après basculement analogique dans l'idéal, apparaître comme le point, à la fois donc matériel et virtuel, d'initialisation de tous les écrits possibles dans toutes les langues transcrites par ce système de signes.

Concrétiser, on peut oser maintenant cette définition, c'est autrement dit l'opération qui consiste à ouvrir le matériel linguistique disponible aux deux types de complexités dont nous faisons état plus haut. La première est de nature résolument plastique, elle promeut l'élément scriptible, matériel et concret, comme générateur d'interrogation et de doute. La seconde est de nature linguistique, elle promeut l'élément linguistique sans prédétermination comme vecteur de toutes les potentialités et de toutes les actualisations. Véritable révélateur par lequel l'élément plastique singulier permet de rejoindre la complexité du Tout scriptible, la poésie concrète, alliant donc logique plastique et logique linguistique, initialise un processus qui est censé d'abord ouvrir les yeux de qui l'appréhende. Voilà qui aurait pu satisfaire les exigences de Fritz Billeter, mais il n'a pas, semble-t-il, dû savoir ouvrir les yeux.

Quant à la deuxième objection, abusive, émanant de Peter Rühmkorf, Franz Mon, le poète concret visé, fait une répartie cinglante, que l'on peut toujours, pour la débouter sans trop s'embarrasser, juger totalitaire. Si tant est qu'on le fasse, on avouerait simplement par là qu'on est en fait incapable de contre-argumenter. Franz Mon répond donc à Peter Rühmkorf que "ces moignons réduits ne se montrent qu'à une conscience réduite"<sup>15</sup>.

La poésie concrète, révélateur efficace de l'insuffisance du lecteur : voilà un argument auquel il paraît difficile de répliquer et le ferait-on qu'on aurait tout lieu ensuite de se déjuger, car qui pourrait prétendre présumer en

<sup>15</sup> in : *Lyrik heute, op.cit.*

quelque sorte de ses forces perceptives sans en payer ultérieurement le prix ? Un simple contradicteur suffirait à l'occasion, en effet, à vous convaincre de votre insuffisance. Il me semble raisonnable pour ma part d'en convenir purement et simplement sans chercher a priori à vouloir me montrer sous un meilleur angle. À chacun sa lorgnette, après tout !