On ne lit pas un poème sans le poème

Régis Lefort

▶ **To cite this version:**

Régis Lefort. On ne lit pas un poème sans le poème. 2017. hal-01593814

HAL Id: hal-01593814
https://amu.hal.science/hal-01593814

Preprint submitted on 26 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

On ne lit pas un poème sans le poème

Du renouvellement du corpus au sujet lecteur

Il faut être absolument moderne.

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*

La littérature contemporaine fait peur aux enseignants, et le poème contemporain plus que tout autre texte. Cette réticence viendraient, d'une part, de représentations erronées de ce qu'est un poème, *a fortiori* un poème contemporain, d'autre part, de ce qu'il n'existe que peu de travaux « clé-en-main ». Mais peut-être la critique doit-elle faire son *mea culpa*, à la suite de Tzvetan Todorov ou Antoine Compagnon pour le structuralisme. Si nous nous en remettons au poète Jude Stefan, et à son texte intitulé « Professeurs », nous pouvons nous rendre compte que celui-ci accuse l'enseignement d'être devenu un amoncellement de termes techniques qui oublie de lire tout simplement les textes. Selon lui, ces professeurs, qu'il appelle « race de parasites pilleurs de textes et d'auteurs, […] se consacrent à expliquer ce que les autres comprennent, en le compliquant » et « à analyser les raisons du plaisir esthétique, dont le charme est précisément de rester senti, non conçu ». Il s'agit donc de revenir sur le poème et le sujet lecteur et d'essayer d'envisager ce dernier en partant du poème, et non pas en le définissant au préalable : le sujet lecteur le deviendrait en acte.

Nous faisons le pari que le texte contemporain, plus que tout autre peut-être, est une voie dynamique d'entrée dans la lecture du poème, à condition de changer un peu ses habitudes de lecteur et non plus simplement de lire le poème mais de lire-écrire le poème. S'il s'agit d'abord de renouveler le corpus – nous pensons en ce sens en particulier à des poètes comme Lorand Gaspar, André du Bouchet, Antoine Emaz ou Valérie Rouzeau, ou bien encore, moins connus, Christophe Tarkos, Pascal Commère, Arno Calleja, Pascale Monnier, Fabienne Yvert ou Albane Gellé [1] –, c'est parce que celui-ci, usé par des décennies d'explication, ne permet plus l'interrogation de la langue.

Avant d'envisager des pratiques d'approche ou d'appropriation du poème contemporain, il semble qu'il faille s'interroger sur cet objet que l'on enseigne : le poème.

[1] Du côté de la poésie dite pour la jeunesse, depuis les années 80, la publication a beaucoup changé avec l'arrivée notamment des éditions Cheyne (Jean-Pierre Siméon, David Dumortier, ou Alain Serres), Rue du monde (*Ceci est un poème qui guérit les poissons*, de Jean-Pierre Siméon et Olivier Tallec, ou bien *Le tireur de langue*, *Poèmes à crier dans la rue*, *J'ai oublié ma poésie*), l'idée bleue ou le dé bleu, La Renarde rouge, toutes extrêmement riches, pour un renouveau de la poésie à l'école. Nous mentionnons à ce propos *Ceci est un poème qui guérit les poissons* de Jean-Pierre Siméon, ainsi que son ouvrage *La Vitamine P* qui, outre qu'il analyse le poème, sa lecture et les pratiques en classe, propose des activités d'écriture ; nous mentionnons aussi ce livre d'Antoine Emaz, *Cambouis*, qui peut être un recours tout enseignant désireux d'entrer en poésie.

Peut-on, avec Jean-Michel Maulpoix, convenir qu'un poème « c'est un texte qui a des bords », irréductible à une signification tant il conjugue d'éléments du réel et de l'irréel – et de donner comme exemple cette expression : « un couteau sans lame auquel il manque le manche » ? Faut-il, avec Lorand Gaspar, le définir comme l'« exercice vertical de la langue » ou « l'abrupt d'une évidence sans nom », avec Yves Bonnefoy comme un « acte d'inconnaissance attentive », avec Antoine Emaz comme une façon de « découvrir (ou révéler ?) la profondeur de l'immédiat », avec Jacques Dupin comme celle « d'extraire le silence du rythme et des syncopes de la langue » ? « N'y a-t-il pas "poésie", comme le note Bernard Vargaftig, quand la langue est autre chose que la langue, quand elle a traversé le corps de celui qui l'écrit, le corps, la mémoire, l'indicible, quand elle ajoute l'indicible à ce qui est dit ? »[2]. « Faut-il comprendre un poème ? », pourrions-nous interroger avec Christian Doumet. Ou bien, plus assertif, doit-on s'en remettre à Maurice Blanchot, et convenir que « on comprend un poème non pas lorsqu'on en saisit les pensées ni même lorsqu'on s'en représente les relations complexes, mais lorsqu'on est amené par lui au mode d'existence qu'il signifie, provoqué à une certaine tension, exaltation ou destruction de soi-même, conduit dans un monde dont le contenu mental n'est qu'un élément. »[3]

Qu'est-ce que lire un poème ? Nous voyons bien que l'objet résiste à la définition et qu'il devient complexe de définir un sujet lecteur de poème selon une loi générale. C'est peut-être en passant pas le texte que nous y verrons plus clair.

En effet, le poème est premier et de lui dépend le lecteur. Nous adopterons donc une démarche inductive, partant du poème et de sa lecture pour considérer ensuite le sujet lecteur en lecture créative. Au cours de cette première phase, nous nous interrogerons sur l'écriture du poème, qui ne mobilise peut-être pas les mêmes processus que ceux d'un texte en prose. Dans le même temps, nous essaierons de montrer par l'exemple que le renouvellement des corpus permet de former de nouveaux sujets lecteurs, non pas des lecteurs qui appliqueraient une technique d'analyse au poème, pas plus qu'ils n'useraient de vagues connaissances scientifiques pour « expliquer » un poème et le « comprendre », mais des sujets lecteurs dont l'*implication* se substituerait à l'explication, pour reprendre ici une expression de Jérôme David[4]. Nous considérerons alors des sujets lecteurs pour lesquels l'appropriation du texte se fait selon une négociation d'interprétation et par un passage à l'écriture de création, de façon à éviter un enseignement au chloroforme ou à l'admiration. Du renouvellement des corpus à un renouvellement des pratiques, le sujet lecteur devient acteur de la lecture.

[2] À ce sujet nous renvoyons à l'essai de Jean-François Billeter, *Esquisses*, Paris, éditions Allia, 2016. L'auteur y développe une conception du langage qui revient sur le mot et la phrase et envisage cette dernière comme « un geste » qui engage tout le corps.
[3] Maurice Blanchot, *Faux-pas*, Paris : Éditions Gallimard, 1971, p. 129.
[4] Jérôme David, *L'implication de texte*, Namur, Presses Universitaires de Namur, coll. « Diptyque », n°19, 2010.

D'un exemple, pour poser le problème, au renouvellement du corpus

Peut-être pourrions-nous commencer par choisir un exemple qui pose le problème clairement et qui met en perspective les différentes données. Considérons, appartenant à l'objet d'étude de la classe de Première, une séquence sur le poème d'amour, comme cela est préconisé, et outre la lyrique amoureuse des poèmes des XVI[e] et XIX[e] siècles, les plus fructueux en ce domaine dans l'apprentissage de la poésie, proposons un poème de Valérie Rouzeau, tiré de *Va où* (2002), ensemble de poèmes dans lequel il s'agit d'exprimer son inquiétude sur le siècle, le titre convoquant à la fois l'errance sociétale et l'errance sentimentale. Nous choisissons ici le poème liminaire. Nous ne ferons pas une démonstration complète car cela serait trop long et l'objet de notre propos n'est pas centré sur la lecture de ce poème et son interprétation.

> Le vent m'aimera bien mieux et le soleil aussi et le ciel mêmement
>
> Aujourd'hui ça m'arrange de faire semblant d'y croire comme on m'arrangera les cheveux la misère si c'est me faire la belle
>
> Ça me va d'y songer pour l'instant ça me change de me sonner les cloches tant que je m'y entends
>
> Pareille au vieux laurier j'aurai les yeux en pluie au bout d'un certain temps à verse canzoniere et je n'y verrai goutte
>
> Mes jours n'en seront pas moins précieux pour autant dans l'air considérable vos pensées invisibles et les feuilles vernies[5]

Nous pouvons noter ici l'énonciation parente des poèmes du XVI[e] siècle, l'évocation du *Canzoniere* de Pétrarque dédié à Laure, ainsi que l'expression d'un « je » qui, *a priori*, avec ses « yeux en pluie », semble être dans la déploration. Toutefois, le sens échappe, et nous pourrions alors nous laisser aller à la sonorité ou à la musicalité du texte, arguant qu'on n'est pas obligé de tout comprendre… on voit où mène une telle attitude : la poésie serait l'expression d'une liberté *insensée*. Alors impliquons-nous, interrogeons, négocions, et rappelons-nous avec Lorand Gaspar que le poème n'est pas une réponse à une interrogation de l'homme et du monde mais plutôt une manière de creuser son sens. La clé de la compréhension se trouve peut-être dans l'adverbe « mêmement » et dans l'attention portée au

[5] Valérie Rouzeau, *Va où*, Paris : Le temps qu'il fait, 2002.

dernier verset, notamment à cette expression « dans l'air considérable »[6], ou bien encore dans les « feuilles vernies ».

Plusieurs glissements ont lieu du début à la fin du poème. Une chaîne sonore et sémantique[7] pourrait être considérée avec les mots ou expressions suivants : m'aimera bien mieux – mêmement – ça m'arrange – on m'arrangera – me faire la belle – ça me va – ça me change. Nous passons progressivement d'une extériorité à une intériorité. Tous ces mots indiquent une évolution, un changement « tant que la poète s'y enten[d] » pour user de l'héritage poétique des anciens, c'est-à-dire du poème tout en transformant son esthétique, en l'inscrivant dans un renouvellement. Dans une incantation qui détourne l'expression « se faire belle », l'alexandrin « la misère si c'est me faire la belle » (où, d'une part, s'entend « faire la belle » comme un écho à « y croire », d'autre part « se faire la belle » pour « s'évader ») signifierait notamment qu'un parler mensonger vouerait son poème aux gémonies ; alors son verset deviendrait misérable, pauvre, et son indigne poème n'aurait pas droit de cité. C'est dans la comparaison « ça m'arrange de faire semblant d'y croire comme on m'arrangera les cheveux », qui résiste *a priori* à toute interprétation, qu'il est possible de lire cela. Il suffit peut-être d'avoir recours à ces fameux sons que la poète entend d'abord dans la langue, c'est du moins l'hypothèse que nous faisons, et se rappeler d'ores et déjà que « les feuilles » sont les oreilles en argot : « les feuilles vernies » seraient donc celles qui ont la chance d'entendre. En procédant de la sorte, « comme on m'arrangera les cheveux », comparaison énigmatique, peut se réécrire « comme on m'arrange ras les cheveux ». Autrement dit, si le portrait féminin, représenté par l'élément féminin par excellence, les cheveux, est un faux semblant, ne correspond pas à une esthétique attendue du poème, c'est une façon de se faire belle « pour se faire la belle », soit pour éviter de faire poème. Dans le même temps, « ça m'arrange de faire semblant d'y croire comme on m'arrangera les cheveux » rapproche le portrait mélioratif de la femme dans le poème et le fait de couper à ras les cheveux. Peut-être alors peut-on y voir une volonté d'émonder le poème, de tailler les mots comme on coupe les cheveux pour un nouveau lyrisme. Mais il s'agit là de considérer le phénomène de comparaison. Si nous privilégions la subordination en « comme », il s'agit davantage de dénoncer un faux

---

[6] Vraisemblablement, avec cette ouverture à son recueil, la poète annonce que le lecteur s'y verra confronté à une quête identitaire et à une quête esthétique à la fois, tout en appréciant l'hommage rendu aux aînés, et plus particulièrement aux poètes du XVI[e] siècle. Mais nous devons considérer ici la dynamique propre du poème qui avance selon un phénomène de contamination (sonore et sémantique). Nous aurons recours aux jeux de mots car derrière le son se cachent *a priori* des « pensées invisibles ». Nous devrons compter encore avec un lexique qui use de la syllepse, de la métonymie, de l'analogie, de l'écho sonore, bref, avec un lexique dont le vernis craquèle par endroit dès lors que l'on gratte du côté du son.

[7] La chaîne sonore est doublée d'une chaîne sémantique où les verbes possèdent deux sens : le verbe arranger signifie convenir et rendre plus belle, le verbe aller signifie convenir et bien porter, le verbe s'y entendre signifie s'y connaître, entendre dans le poème son verbe poétique et se reconnaître.

semblant : comme on m'arrangera les cheveux (soit on me rendra à une féminité symbolique), alors « ça m'arrange de faire semblant d'y croire »).

S'il paraît évident que les deux derniers ensembles – pourrait-on les appeler versets ? – font référence à Pétrarque par le truchement du « vieux laurier » (métonymie) et du « canzoniere », ce que préparait dès le premier ensemble l'adverbe « mêmement », la dernière section du poème reste énigmatique, à moins, peut-être, d'user à nouveau du jeu de mots à partir du son, à partir de l'appréhension de la langue dans sa sonorité, comme le fait l'enfant avant d'apprendre à écrire. À cela il faut sans doute ajouter le jeu sémantique et « dans l'air considérable vos pensées invisibles et les feuilles vernies » pourrait être interprété de la façon suivante : si je m'en remets à Pétrarque, je m'en remets à son lyrisme et je ne me rendrai pas compte (« je n'y verrai goutte ») qu'il convient d'en sortir ; toutefois, ma vie sera aussi importante au quotidien (l'air que je respire), dans les pensées du lecteur qui me restent inaccessibles (« vos pensées invisibles », où « vos » peut représenter le lecteur).

Nous pourrions aussi reformuler en ayant recours au jeu sur la sonorité de la langue et considérer alors l'expression suivante : « Pareille au vieux, Laure hier, j'aurai les yeux en pluie au bout d'un certain temps à verser dans le chant et je n'y verrai goutte » (sous-entendu, selon le phénomène d'ellipse ou de brachylogie : pareille au vieux qui a versé dans le chant pour Laure hier). Il s'agit alors de relier « mes jours » (auxquels nous pouvons substituer « mes poèmes ») à « précieux » et à « feuilles vernies », les feuilles du laurier pouvant être considérées vernies, et l'adjectif « précieux » permettant de passer d'une esthétique (précieuse) à un voilement du langage ou à sa valeur. Mais, justement, faisons craquer le vernis des feuilles. Et faisons d'abord la remarque que « vernies » pourrait s'entendre encore « vers ni », niant ainsi le vers et laissant pencher du côté de la forme du verset.

L'expression « dans l'air considérable » (où l'on peut entendre la reprise du son [ɛR] dans *considairable**) interroge et résiste à la compréhension. Soumettons-la alors à ce jeu de mots appartenant à ce que nous avons appelé ailleurs « l'enfance » chez Valérie Rouzeau et faisons des hypothèses. Partant de la sonorité de la langue de la même façon que *Neige rien* devenait « N'ai-je rien » dans un jeu assimilé au jeu enfantin, nous pouvons essayer de lire « l'air considérable » d'une autre façon : « l'ER qu'on scie d'ÉRABLE ». Une fois scié ce *-er*, il reste alors un ensemble de lettres dont l'anagramme compose le nom LABÉ. Le poème cacherait donc sous ses « feuilles vernies » (par les jeux de mots) une poète, Louise Labé. Nous pourrions alors gloser ainsi la dernière section du poème : « Mes jours n'en seront pas moins précieux pour autant dans vos pensées invisibles, chère Louise Labé, et les feuilles vernies ». Ce qui rend invisibles les pensées et vernies les feuilles, ce serait alors les différents

jeux de mots. La langue serait rendue à un jeu de piste enfantin, et si la poétique classique a été abandonnée les versets n'en ont pas moins de valeur.

Il semble qu'il y ait ici du reste une sorte d'assimilation de la poète à Louise Labé. Comme elle, elle est cachée dans le poème, comme elle, il semble qu'elle veuille rivaliser avec les plus grands. À relire les sonnets de Louise Labé, il est troublant encore de rencontrer dans le sonnet XV quelques expressions que l'on peut mettre en regard du début du poème de Valérie Rouzeau : « Pour le retour du Soleil honorer, / Le Zephir, l'air serein lui apareille » et lorsque ce Soleil est retourné vers la poète, entendons peut-être aussi le poème lui-même, « tu verras s'il ne me rend plus belle », promet la poète. D'autres expressions sont aussi frappantes comme les larmes « dont mes deus yeus sont sources et fontaines » (sonnet III) ou bien le sonnet XIV dans son intégralité[8].

On le voit, le sujet lecteur se doit d'une participation active avec le renouvellement du corpus. Cette façon créative, ou récréative, de lire, se veut la preuve qu'on ne lit pas le poème sans le poème, ou sans les poèmes dès lors que nous tenons compte de l'intertexte chez Rouzeau. Ce travail peut être fait dès le plus jeune âge comme une façon d'éducation du lecteur. Et il ne sera complet qu'en ayant recours à sa suite à l'écriture d'un poème. Il s'agit de dépasser la connaissance de Charpentreau et autres Desnos pour entrer dans l'ère du contemporain.

Pour une construction de la lecture du poème

Considérons le poème de Robert Desnos, « Une fourmi de dix-huit mètres », que tout le monde connaît ou a appris :

Une fourmi de dix-huit mètres
Avec un chapeau sur la tête
Ça n'existe pas, ça n'existe pas

Une fourmi traînant un char
Plein de pingouins et de canards
Ça n'existe pas, ça n'existe pas

Une fourmi parlant français
Parlant latin et javanais

[8] « Tant que mes yeux pourront larmes épandre / À l'heur passé avec toi regretter, / Et qu'aux sanglots et soupirs résister / Pourra ma voix, et un peu faire entendre ; // Tant que ma main pourra les cordes tendre / Du mignard luth, pour tes grâces chanter ; / Tant que l'esprit se voudra contenter / De ne vouloir rien fors que toi comprendre, // Je ne souhaite encore point mourir. / Mais, quand mes yeux je sentirai tarir, / Ma voix cassée, et ma main impuissante, // Et mon esprit en ce mortel séjour / Ne pouvant plus montrer signe d'amante, / Prierai la mort noircir mon plus clair jour. »

> Ça n'existe pas, ça n'existe pas
> Et pourquoi… pourquoi pas ?

Bien sûr, en filigrane, nous pouvons lire que le langage poétique, outre sa musicalité, permet de dire en langage ce qui n'a pas de référent et nous pourrions convenir alors de l'usage de l'imagination, ou bien nous pourrions conclure que le poème est le lieu du langage où il est permis de dire ce qui n'existe pas. Nous renvoyons ici aux propos de Jean-Michel Maulpoix mentionnés plus haut, même s'il faut se garder d'assimiler la liberté de la poésie au n'importe quoi. Mais renouvelons le corpus et allons voir du côté de la poésie contemporaine dès le plus jeune âge, disons 7 à 8 ans, avec un poème de David Dumortier, tiré du recueil *Ces bateaux qui parlent*. Dans chaque poème, le bateau évoqué est lié à l'usage qu'en fait l'homme. Le nom du bateau dit l'origine et la fonction : ces bateaux *parlent* bien. D'eux, du monde, de l'homme. Pour n'en retenir qu'un exemple, je prendrai celui intitulé « Le kayak » :

> Arluk se retourna dans son kayak. Utilisé à l'envers, son bateau se lisait toujours kayak. Il pagaya dans le paysage de neige, en allant si loin qu'il ne sembla plus être qu'un trait sur une page blanche. Oui, juste un point, maintenant qu'il s'était encore enfoncé dans le pays des ours polaires. Voilà, Arluk l'Inuit ne laissait à notre vue qu'un point de nuit, emmitouflé dans un immense anorak de froid.

Assez facétieux, David Dumortier, qui offre plus généralement dans ce recueil un ensemble assez musical, ne manque jamais une occasion d'attirer l'attention sur le langage. Ainsi dans ce poème en prose « Le kayak » où le poète précise que le mot « kayak » est un palindrome – une façon de verlan en quelque sorte – puisqu'il se lit de façon identique dans un sens ou dans l'autre, le lecteur peut se demander pourquoi, d'une part, cette mention langagière, et pourquoi, d'autre part, le poète parle davantage d'Arluk que du kayak, ce qui contrevient quelque peu à la règle de l'ensemble du livre. Le personnage pourrait rappeler cet autre Arluk au prénom éponyme d'un roman de Jørn Riel, deuxième tome, après *Heq*, de ce diptyque intitulé *Le chant pour celui qui désire vivre*. L'auteur y brosse une fabuleuse fresque ethnologique du peuplement inuit. Mais il semble qu'il ne s'agisse pas de cela. Arluk, « emmitouflé dans un immense anorak de froid », semble désireux de quitter le monde, et nous pourrions – à tort – nous contenter de cette image poétique, finalement convenue ou peut-être un peu niaise, de l'éloignement du personnage qui devient un point à l'horizon. L'expression « immense anorak de froid », qui surprend d'abord, peut laisser penser à un Arluk assez triste, envahi (ou « emmitouflé ») par un sentiment de mélancolie ou un ras-le-bol de la vie qui l'étouffe, ceci pour des raisons inconnues, quittant alors le pays des hommes... Il

disparaît dans la nuit, il est « In-nuit ». Mais allons plus avant. À y regarder de plus près, Arluk, que le texte du poème invite à lire en retournant le mot comme le personnage « se retourne dans son kayak » ou à considérer l'expression « utilisé à l'envers » qui se rapporte au mot kayak dans une symétrie dont l'axe est le « y », pourrait être la clé de lecture. En appliquant cette règle au nom propre Arluk, selon l'axe de symétrie du « l », le poème confirme bien que le personnage en a assez. En effet, il en a, en verlan, « arluk » !

Cette lecture, que l'on pourrait considérer comme tirée non pas par les cheveux mais tirée par le kayak, encourage à relire les autres poèmes du recueil avec attention. Tous ne sont pas aussi facétieux ni ne possèdent un sens caché à la manière de ce « kayak » mais on conviendra qu'une lecture attentive est requise[9]. Qu'advient-il alors du sujet lecteur de poèmes ?

Le sujet lecteur en lecture créative

Comme le notent différentes études qui s'en remettent aux théories de la réception, notamment à celle de Wolfgang Iser avec *L'Acte de lecture* ou à celle d'Umberto Eco avec *Lector in fabula*, « le lecteur réel est bien au centre de toute expérience vivante de la littérature »[10]. Toutefois, il ne faut pas compter uniquement avec le « lecteur virtuel », « implicite », institué par les œuvres, les stratégies auctoriales et les codifications littéraires. De même, contrairement à ce qui est affirmé ailleurs, nous faisons l'hypothèse que la part que prennent l'auteur et le lecteur, chacun à sa manière, n'est pas d'égale mesure, tout d'abord en ce que l'un crée, ou écrit, et l'autre lit. Le premier agence la langue en langage. Le second reçoit, perçoit ce qu'un langage qu'il s'approprie porte d'échos dans sa subjectivité. Je dirais plutôt : ce qu'un langage porte d'échos dans sa constitution de lecteur subjectif. L'un et l'autre, écrivain et lecteur, pourrions-nous dire, se retrouvent dans un acte d'imagination. C'est du moins ce que l'on a coutume de penser. Mais qu'est-ce que l'imagination ? Et lecteur et scripteur se rencontrent-ils par son biais dans le texte ? Rien n'est moins sûr. C'est là que toute l'attention doit être portée. En effet, que note Wolfgang Iser dans son livre ? Il écrit que « l'auteur et le lecteur prennent […] une part égale au jeu de l'imagination » et que « le texte

[9] Parmi plusieurs phénomènes textuels, ce sont les jeux sonores et les jeux de mots qui priment sans doute dans le recueil. Ainsi, le pointu de Méditerranée, qui doit son nom à la forme pointue de « sa proue et sa poupe » mais sur lequel « tout est rond », invite-t-il à ne pas être « trop carrés sur ce genre de mots » et à « arrondi[r] les angles » pour que notre langue « ait le relief des calanques » ; le you-you « joue au yo-yo entre son navire au mouillage et le quai » ; la gabare, chargée d'une barrique de cognac, est ce « bateau ivre » qui rappelle celui si cher à Rimbaud, balloté par les flots, en même temps qu'elle est ivre de cognac ; les penettes de Bretagne, « collées l'une à l'autre par le tableau arrière » ressemblent à « des filles siamoises » ; sur le bateau à aubes, « la roue a tourné » indique l'avancée du bateau et celle du temps. Une fois le livre refermé, tous ces bateaux, rentrés au port, laissent entendre « des bruits » ; « ils [sont] des bruits qui [tiennent] en éveil les poèmes du vent ».

[10] Annie Rouxel et Gérard Langlade, *Le sujet lecteur, Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes : PUR, 2004, p. 12.

ne devient un plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve »[11]. C'est ce que nous avons fait pour lire le poème de Valérie Rouzeau ou celui de David Dumortier. Mais de toute évidence, il n'est pas question du même imaginaire, ni de la même imagination[12]. Il s'agit d'un « jeu de l'imagination ». Dans son ouvrage, Wolfgang Iser ajoute qu'il y a « des limites à cette productivité » qui sont la fatigue, l'ennui ou la trop grande simplicité du texte. Autrement dit, en creux, il prône un texte résistant comme le fait Catherine Tauveron, par exemple, dans ses ouvrages sur l'enseignement de la littérature.

Nous pouvons nous en remettre au poète Pierre Jean Jouve pour tenter de définir l'imagination et la définir avec lui comme un « rapport de liberté avec l'inconscient et un charme jeté sur le monstre »[13]. Nous pouvons tout aussi bien reprendre la formule de Salah Stétié. Avec lui, nous parlerons d'une « imagination identifiante, amalgamante, coagulante » [14], comme il existe selon Jouve, chez Delacroix, une « imagination transformante »[15]. Pour ce qui est des poètes, il est bien davantage question de langage que d'imagination. C'est bien le langage qui permet de faire retour sur soi ou sur le texte. C'est bien le langage qui m'ouvre sur le monde et sur le plaisir esthétique. Êtres de langage ou « parlêtres » pour reprendre une expression de Lacan, c'est en langage et par le langage que nous pouvons à la fois interroger notre identité, c'est par lui que notre imagination s'exprime et c'est encore avec lui que s'exprime notre inconscient. Toutefois, si celui qui lit retisse le texte, il ne le fait qu'en le suivant, il n'a pas à « trouver une langue » alors que c'est la mission que s'assigne le poète selon Rimbaud. Le langage est bien en *avant*, toujours selon Rimbaud, dans l'acte de création. Et s'il est en *avant* pour le lecteur, ce n'est pas de la même façon. Pour le premier, le langage est en avant en ce qu'il est à la fois latent dans l'inconscient de l'écrivain, il jaillit dans l'acte de création – et avec Giacometti, nous pourrions dire que l'écrivain ne voit ce qu'il écrit qu'en écrivant – mais il est aussi en avant en ce que l'écrivain court après lui. C'est en écrivant, dans le procès même d'écrire, que tout se passe. Pour le lecteur, c'est un peu la même chose à ceci près qu'il n'y a pas de jaillissement. Le langage offert est en quelque sorte pré-digéré ou préfabriqué. L'acte de production n'est pas tout à fait le même que celui de la lecture, mais tous deux se complètent dans ce que l'on appelle, parfois à tort, la maîtrise du langage. Si le jeu de l'imagination a bien lieu ce n'est pas selon la même dynamique et de toute évidence pas non plus selon la même constitution. Celui qui décode le langage ne possède pas les mêmes outils que celui qui encode. Outre le niveau de

[11] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, Bruxelles : Éditions Mardaga, 1976, p. 198-199.
[12] *Cf.* conférence d'Anne Vibert, qui parle d'« imaginaires individuels ».
[13] Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, Paris : Éditions du Seuil 1958, p. 82.
[14] Salah Stétié, *Archer aveugle*, Montpellier : Éditions Fata Morgana, 1985, p. 77.
[15] Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 82.

maîtrise langagière, il faut tenir compte de la culture, de l'histoire de chacun des deux actants, de leur psychologie, de leur milieu social peut-être aussi. Enfin, avec Vincent Jouve, il faut considérer le *lectant*, le *lisant* et le *lu*, renvoyant respectivement aux dimensions intellectuelle, affective et pulsionnelle de la lecture. En aucun cas celles-ci ne peuvent répondre aux données actives de création.

Considérant ces éléments dans un apprentissage du poème, dans une ouverture du côté de la lecture active, il semble essentiel que le sujet lecteur, à la fois enquêtant, se reconnaissant et décentrant son regard ou le rendant étranger pour s'ouvrir à un monde, s'en trouve enrichi par la double activité de lecture et d'écriture. Celles-ci apparaissent indissociables dès lors que l'on espère se saisir de langue ou s'en trouvé saisi, dès lors également que certaines données sont mises en jeu dans le poème : l'émotion, la musicalité, le rythme, la cadence, bref ce que le corps perçoit dans cette appropriation langagière, non plus seulement l'intellect[16]. Un des moyens de mettre en œuvre les différentes composantes de lecture serait la lecture à haute voix : celle-ci nécessite une activation des données intellectuelle, affective et pulsionnelle. Outre un sens que le lecteur projette parmi les choix qui s'offrent à lui, ce mode de lecture demande l'intégration du silence dans l'*implication* de texte. En effet, le silence, qui ralentit la lecture, trouve sa place dans l'énonciation comme retour sur soi, particulièrement en poésie contemporaine. Le corps, le silence, les résurgences de l'inconscient, trois composantes du poème contemporain qui en font un théâtre de langue. Sans doute cela est-il particulièrement vrai pour des poètes comme Christian Hubin, Anne-Marie Albiach, André du Bouchet, Arno Calleja ou Pascal Commère. Nous retrouvons ces mêmes caractéristiques dans des poèmes pour la jeunesse pour peu que le renouvellement du corpus permette de choisir notamment dans la collection des « Poèmes pour grandir » des éditions Cheyne.

Malgré les bienfaits de la nouvelle littérature, le lecteur de poèmes se trouve confronté en permanence à une question née du soi-disant hermétisme de la poésie : *Faut-il comprendre la poésie ?* Et qu'a à nous apprendre le poème ? S'agit-il uniquement de « dynamiques de langue », comme le soutient Christian Doumet, battant en brèche toute assertion faisant de l'image la caractéristique essentielle du poème ? S'agit-il de donner la primauté à la musique des mots et de se passer de la compréhension ? S'agit-il d'accepter ce fameux hermétisme supposé d'un texte qui peine à trouver son sens ? Écrire ou lire un poème, est-ce une activité intellectuelle ou bien est-ce une activité qui engage tout le corps ? On l'aura compris, nous optons pour la lecture et l'écriture corporelles et outre la lecture à haute voix, de nombreuses

[16] *Cf.* Jean-François Billeter, *Esquisses*, Paris, Éditions Allia, 2016.

autres situations créatives permettent de toucher du doigt ce que la lecture actualise dans une énonciation où la parole porte le sens du texte vers son doute le plus strict.

Nous aimerions revenir un court instant sur la multimodalité, « césame » de lecture à en croire certains. Ce mode de lecture serait réservé au poème et à l'image qui l'accompagne soit aux livres d'artiste. La multimodalité se caractérise par la présence de différents modes iconiques, linguistiques, gestuels et auditifs. Elle se situe toujours au moins à deux niveaux : premièrement on retrouve une juxtaposition ou une combinaison de différents modes et, deuxièmement, ces mêmes modes ont une nature multimodale. C'est l'articulation des modes d'expression qui fait en sorte que le multitexte prend forme. Si cela est vrai pour un album pour la jeunesse comme celui de Jean-Pierre Siméon évoqué plus haut, *Ceci est un poème qui guérit les poissons*, ou pour les *Calligrammes* d'Apollinaire, il n'en reste pas moins que c'est loin d'être le cas général et que plusieurs dispositifs existent dans la combinaison des arts (donc des énonciations) pour le poème qui est le genre qui nous concerne ici. Poète et graphiste ne travaillent que rarement ensemble, ce qui bat en brèche toute tentative d'appropriation du poème par la peinture, la photographie ou tout autre image qui accompagne le poème. On le voit, l'affirmation d'une imagination partagée reste *a fortiori* ici lettre vaine, celle du lecteur ne disposant pas d'une capacité de dédoublement de deux en un, et la littératie entendue selon l'acception de Lacelle, Lebrun et Boutin n'est d'aucun recours pour la lecture d'un document qui ne possède finalement que peu de caractéristiques multimodales.

La poésie contemporaine est un vivier langagier pour l'apprentissage de la poésie ou plus spécifiquement du poème dès l'école primaire. Si les moyens d'accès à ces œuvres restent aujourd'hui encore limités dans les faits, il existe des systèmes de conventions (via le cipM, par exemple, à Marseille) avec les établissements scolaires qui permettent non seulement de recevoir certains poètes contemporains dans la classe mais également de structurer un ensemble d'ateliers d'écriture qui ouvrent la voie à une meilleure connaissance du poème contemporain et à la constitution du sujet lecteur.

Régis Lefort
MCF HC HDR – Aix Marseille Université (ESPE)