



HAL
open science

Vous avez dit élémentaire... Agencement poétique et dispositif d'écriture : à propos de la poésie de Julien Blaine

Gilles Suzanne

► **To cite this version:**

Gilles Suzanne. Vous avez dit élémentaire... Agencement poétique et dispositif d'écriture : à propos de la poésie de Julien Blaine. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2011, pp.91-99. hal-02748304

HAL Id: hal-02748304

<https://amu.hal.science/hal-02748304>

Submitted on 3 Jun 2020

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.

Vous avez dit élémentaire...

Agencement poétique et dispositif d'écriture : à propos de la poésie de Julien Blaine

Gilles Suzanne
Maître de conférences en sociologie de l'art à l'université de Provence

« Le mot n'est pas à l'origine, le matériau de la poésie, c'est la lettre. »
Kurt Schwitters¹

N'y a-t-il de poétique que ce qui se cheville dans l'écriture ? On se demandera autrement dans quelle mesure l'écriture, en tant que dispositif de signes, dont la systématisation phonétique signifie le signifié, se propose-t-elle comme unique voie de la poésie ?

La poésie de Julien Blaine se trouve être le lieu d'un tel questionnement. Sa teneur poétique se manifeste sous la forme d'une prolifération de matières plastiques (images, matériaux divers et variés) et phonétiques informées pour susciter une émotion élargie de la matrice scripturale et littéraire. Sa poésie est toujours le lieu d'une mise en scène singulière du langage. *Poèmes Vulgos*, un de ses ouvrages récents, s'ouvre ainsi sur un coup de théâtre : sa poésie, précise-t-il, se regarde, mais ne se lit pas². Il indique par là qu'ici le langage se dérobe à l'action de l'écriture. Et, si tel est le cas, c'est bien que l'écriture est défiée en tant qu'énoncé, c'est-à-dire au titre de dispositif signifiant. Ou, pour le dire autrement, que les limites de l'écriture sont outrepassées pour laisser place à une autre forme d'agencement langagier. Mais, si sa poésie n'est pas plus l'objet de l'écriture, elle n'en est pas le sujet. Car sa poésie n'est pas l'exprimé d'une écriture qui aurait reçu l'action du poète. Elle se situe à la fois en deçà de ce qui reçoit l'action de l'idée, de son redoublement, et prolifère au-delà du langage scriptural. Pour ces deux raisons, sa poésie ne tient pas dans le cadre expressif de l'écriture poétique. Elle est un art de l'esquive qui préfère détourner les signes graphiques entendus comme dispositif signifiant propre à la poésie.

Empruntant d'autres voies de l'écriture, le travail de Julien Blaine ne se trouve-t-il pas, dès lors, placé hors de l'espace poétique ? La question compte, disons le clairement, en ce sens qu'elle décide de la qualification esthétique de son travail et, à ce titre, on ne saurait l'éviter. Mais ne constitue-t-elle pas dans le même temps un faux problème dans la mesure où, s'il importe de déterminer la nature esthétique du travail de Julien Blaine, rien n'impose pour autant d'indexer cette spécification esthétique sur les critères qui définissent la poésie dans le domaine de la littérature. C'est d'ailleurs précisément la question que pose le travail de Julien Blaine : à savoir, en quoi et comment la poésie peut-elle exister au-delà des limites de l'œuvre littéraire ?

¹ Kurt Schwitters, *I (manifestes théoriques et poétiques)*, Paris, Ivrea, 1994, p. 35.

² Julien Blaine, *Poèmes Vulgos*, Marseille, Al Dante et Adriano Parise, 2007.

3 In *Ailleurs*, n° 3, avril 1964.

En évitant de mobiliser l'écriture comme dispositif langagier exclusif, la poésie de Julien Blaine agence les signes graphiques plus qu'elle n'en émane. Elle tend en quelque sorte vers un espace plus plastique que littéraire. C'est-à-dire défini en fonction des critères qui désignent ce qu'est une œuvre écrite. Le poète se fait alors sculpteur de lettres, plus qu'écrivain. Il façonne l'écriture comme un matériau, plus qu'il ne l'organise selon une logique du sens. Son geste le conduit à s'emparer de chaque espace dans lequel il s'immisce. Et cela, à tel point que la taille même de sa poésie pourrait être en soi un critère esthétique qui la définirait. Un critère, avouons-le, bien peu en usage dans l'appréciation de la poésie. Mais qui, du moins en ce qui concerne sa poésie, permet de souligner à quel point elle ouvre toujours des surfaces qui peinent à tenir dans les ouvrages destinés à les contenir. *Reps Éléphant 306* (1962), publiée dans la revue *Ailleurs*³, s'écrit en actes sous la forme d'une performance. En guise d'écriture, Julien Blaine dialogue ainsi avec des éléphants. Sa poésie n'empruntant que dans un second temps le chemin du livre, et donc de l'écriture, le poète rompt d'emblée avec l'écriture comme acte fondateur, geste fondamental, de la poésie. Son bref passage par la revue *Ailleurs* signera son adhésion fugace au groupe de l'abstraction géométrique.

Ailleurs, sa poésie vient à forme typographique et évite là encore tout recours à l'écriture en tant que dispositif langagier unique. Elle se déploie alors à travers des assemblages intempestifs et imaginaires, de lettres et de couleurs, de caractères et de formes. Tel est le cas dans *Poèmes Vulgos*. À chaque page que l'on tourne, un nouvel assemblage brusque l'œil et provoque des émotions qui empêchent toute forme linéaire de lecture. La déformation du matériau scriptural poussant le lecteur à chercher le sens au-delà de l'écriture. Il situe ce déchiffrement, comme on le dit de la lecture en musique, qui est tout à la fois compréhension ontologique de la note, mais également appréhension immanente de ce qu'elle devient dans le mouvement qui l'emporte, sur le seuil du lisible et de l'intelligible. Dans *Reps Éléphant 306*, – revenons-y – Julien Blaine enregistre ses conversations avec les éléphants. Il les soumet ensuite à des modulations de fréquences en agissant sur la vitesse de défilement du lecteur à bandes. Sa voix et le barrissement des éléphants finissent alors par se mêler dans une autre langue qui s'émancipe du langage humain et du cri animal, et tout autant de l'écriture, qui ne peut plus fonctionner comme un redoublement de la parole du poète. À travers cette double reterritorialisation de la voix et du barrissement en une parole métamorphosée, la poésie en revient à une expression par onomatopées. C'est-à-dire à une sorte de langue poétique matricielle qui se situe entre signes graphiques et agencements syllabiques. Sa poésie touchant alors à une sorte de point d'équilibre entre langage pré-scriptural et poésie pré-langagière.

Sur ce théâtre d'opération poétique, Julien Blaine module des matériaux bien plus qu'il n'ordonne des signes sur la surface à écrire. On dira d'ailleurs que du point de vue de sa poésie, la page, et plus largement le livre, n'a rien d'un espace de représentation de l'écriture, au sens où peut l'être une scène théâtrale. À moins que l'on se réfère à la scène polytopique du théâtre élizabéthain. Dès lors, il deviendrait possible d'envisager que le travail poétique puisse ne pas seulement consister à mettre la langue dans un ordre métaphorique. Il reviendrait au poète d'instaurer une situation dans laquelle toutes les

constructions langagières deviendraient possibles. Un espace concret s'en dégagerait – disons un espace plus plastique et peut-être plus malléable – pour servir de surface de déploiement à des formes poétiques simultanées.

Nous sommes ici au plus près des procédés poétiques de Julien Blaine. Ce dernier joue bien sûr avec les mots. Il les met à l'épreuve d'autres mots, voire des lettres mêmes qui les composent, pour qu'entre eux ou à partir d'eux-mêmes, le sens dérive. Mais, tout aussi bien, il met à l'épreuve le mot lui-même jusqu'à ce que le sens apparaisse. Il le décortique et le grossit, en supprime les accents, en ôte les espacements entre les lettres ou l'altère en l'affectant de minuscules ou de majuscules. Le poète modifie plastiquement l'écriture pour trouver d'autres principes de signifiante. On ne s'étonnera guère que l'itinéraire poétique de Julien Blaine passa en 1962 par la poésie sémiotique à travers la fondation des *Carnets de l'Octéor* qui s'en revendiquaient. Il confronte également les lettres et les mots à l'image pour expérimenter un autre langage. *Reps Éléphant 306* constitue sans doute l'acte premier de décennies de poésie visuelle qui s'en suivront. Car la confrontation du mot au corps même du poète, comme d'ailleurs sa mise en scène dans le rapport de ce dernier à son destinataire, en l'occurrence l'éléphant, est une manière de mettre le mot à l'épreuve d'autres éléments matériels : corps, métaux, minéraux, animaux, éléments naturels comme le soleil ou l'air et bien d'autres matériaux.

Dans ce déliement de la poésie et de l'écriture comme dispositif signifiant immuable et imprescriptible, l'essence même de la poésie élémentaire que Julien Blaine pratique se décante. Se départant de l'écriture, sa poésie ne représente plus la parole et la pensée par l'ordonnement de signes graphiques conventionnels et pérennes. Sa conception de la poésie n'a rien d'organique. Et lorsque nous disons qu'elle procède par modulation, c'est pour indiquer qu'il opère par agencements successifs des mots et des formes, des lettres et des matières. Sa poésie accède à un art de la combinaison qui n'implique pas que chaque lettre forme un corps, et que chaque mot prenne place dans un appareil signifiant dont ils seraient les organes. Au contraire, elle « forme » artistiquement, pour reprendre l'expression de Kurt Schwitters, plus qu'elle n'exprime⁴. On dira alors que sa poésie n'est pas de l'ordre d'un agencement signifiant. Elle est un agencement informel, au sens littéral du terme. C'est-à-dire un agencement qui se présente directement en tant que signifié.

Rejetant de ce fait l'écriture en tant que modélisation du réel, les agencements de Julien Blaine sont pur-événement. En somme, on dira que sa poésie est moins consubstantielle de l'écriture que coextensive au langage ; puisqu'elle donne au langage, au gré de modalisations successives du langage en autre chose que l'écriture, une plus grande étendue dans l'espace. Ce que nous avons jusqu'ici appelé des agencements poétiques explicite assez bien cette propension de la poésie à comprendre bien d'autres composants que les seuls signes graphiques. Le corps du poète, le mot et les lettres, l'image et les formes, les couleurs et les matériaux... sont autant d'éléments connexes à l'écriture qui font le langage poétique de Julien Blaine. Ce en quoi sa poésie peut déplaire, car d'aucuns jugeront que cette superficialité n'est qu'illusion ou simulacre.

⁴ Kurt Schwitters, *op. cit.*, p. 15.



- 5 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 2005, p. 153-154.
- 6 Le manifeste intitulé *La poésie hors du livre. Hors du spectacle. Hors de l'objet*, publié à l'origine dans la revue *Robho*, n° 5/6, 1971, est reproduit dans le catalogue d'exposition de Julien Blaine, *Blaine au MAC. Un tri*, Marseille, Al Dante, 2009. C'est à cette source bibliographique que nous renvoyons le lecteur. Julien Blaine, *Blaine au MAC. Un tri*, Marseille, Al Dante, 2009, p. 52.

Mais en réalité, cette superficialité tient d'abord à un véritable art de la surface. Julien Blaine insista d'ailleurs sur cette idée dans *Processus de déculturation* (1972), un ouvrage qui se présentait comme un cheminement – l'ouvrage est, soulignons-le, sous-titré *Un itinéraire* –, dans lequel se succédait des poèmes spatialisés qui accordait une place importante à la notion de cartographie. Cet art de la surface qui fut un temps (dans le courant des années soixante) appelé « poésie visuelle » – et que Julien Blaine s'appropriera –, nous semble plus justement, sous la dénomination de « poésie élémentaire », désigner une poésie composée de tous les éléments qu'elle peut comprendre (corps, sang, fer, eau, etc.), pour se former en un langage dont la nature n'a rien d'immuable et d'imprescriptible. Bien au contraire, le caractère hétéroclite de ce langage est ce qui constitue toujours des « pointes de déterritorialisation » ou des « lignes de fuite » le long desquelles ses agencements poétiques « fuient » eux-mêmes et font, comme l'écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari « filer ses énonciations ou ses expressions qui se désarticulent, non moins que ses contenus qui se déforment ou se métamorphosent ; ou encore, ce qui revient au même, que l'agencement s'étend ou pénètre dans un *champ d'immanence illimité* qui fait fondre les segments, qui libère le désir de toutes ses concrétions et abstractions, ou du moins lutte activement contre elles et pour les dissoudre⁵ ». Si nous évoquons cet art de la surface qui défie les segments de signifiante imposés par l'écriture, c'est également parce que la surface de sa poésie marque la limite extérieure de l'écriture. C'est cette extériorité de l'écriture que Julien Blaine explora d'ailleurs dans une performance intitulée *Quant au livre de l'échec/Quant à l'échec du livre* (1972). Il y interrogeait la relation entre l'intérieur d'un livre et son environnement : le hors livre. Plus encore, il entreprenait une véritable anthropologie critique du livre comme support de l'écrit qui s'en trouvait, au passage, radicalement désacralisé dans sa confrontation au corps même du poète.

Cette superficialité signifie-t-elle pour autant que sa poésie n'est qu'apparence de l'écriture ? Loin s'en faut. Et s'il devait être question d'apparence dans le travail de Julien Blaine, il s'agirait plutôt d'évoquer sa technique en tant qu'elle relève d'un régime de multi-visibilité. Dans *Poèmes Vulgos*, par exemple, il saisit son texte à l'aide d'un logiciel. Il l'exporte vers un autre logiciel de traitement de texte et répète l'opération jusqu'à ce que la lisibilité apparente du texte, c'est-à-dire initiale, se traduise en une autre lisibilité. Par ce feuilletage, il produit de la matière linguistique, l'empile et la fait proliférer, à tel point qu'elle amplifie l'écriture. Cette poésie adventice parcourt ainsi l'écriture comme un nouveau territoire de signifiante. Comme si, sur cette étendue, le poète en revenait à une certaine animalité linguistique. Une animalité qui rendrait la poésie buissonnière ou nomade là où l'écriture, précisément, la sédentarise en un dispositif codé.

La nature de cette superficialité ne peut que nous interroger. De fait, elle n'impose aucune forme de représentation de la vérité, aucune loi transcendante. C'est ce que nous confirme Julien Blaine, Alain Schifres et Jean-Claude Moineau lorsqu'ils écrivent : « La poésie *Deux points* n'est pas une « transfiguration » ni une « métaphore » du réel⁶. » Elle n'est pas non plus la manifestation d'un for intérieur – celui de l'auteur – ou la démonstration de

signifiants universaux. Ce que Julien Blaine, Alain Schifres et Jean-Claude Moineau confirment lorsqu'ils affirment que : « La poésie *Deux points* n'est pas un « commentaire sur la condition humaine », ni une « émanation de l'inconscient », pas plus que la « trace écrite du monde⁷ ». La poésie de Julien Blaine n'existe dans aucun de ces trois régimes de construction du sens, ni d'ailleurs hors de ceux-ci ou encore contre ceux-ci. Sa poésie ne relève ni de l'écriture comme transcendance du langage, ni d'une quelconque ontologie propre à l'écrit, pas davantage d'une phénoménologie de l'esprit. Elle se situe dans l'écrire, dans le fait même d'écrire, dans l'écrire en tant que fait en train d'advenir. Elle est un processus empirique et expérimental, pur-événement de la matière plutôt qu'apparence du sens. L'effet poétique vient donc moins de l'écrit qu'il n'advient à travers l'écrire. À ce propos, Julien Blaine, Alain Schifres et Jean-Claude Moineau, précisent qu'ils ne sont « ni des écrivains ni des écrivants », avant de conclure en notant que la « poésie nous fait au moment où nous la faisons⁸ ». Comprenons par-là qu'il renvoie la poésie à sa corporalité physique en train de se former.

Cette immanence de la poésie l'émancipe de l'écriture censée lui faire fond. À partir de ce fond scriptural, elle effectue une remontée quasi-stratigraphique vers un plan d'énonciation qui ne se réduit plus à l'écriture. Car l'écriture est, en matière de poésie élémentaire, moins la matrice du poétique, que la matière à travers laquelle elle passe et survient en surface. Dans cette traversée des strates d'écriture sédimentées en dispositif, sa poésie s'invente comme un imaginaire à l'écriture. C'est-à-dire comme l'état de nature de l'écriture, cet état de nature que Jean Duvignaud définit dans plusieurs de ses ouvrages comme le pur-devenir. C'est ainsi que sa poésie vient au monde, nous vient en tant que telle : comme un imaginaire. Elle nous parvient comme une virtualité, plus qu'elle ne s'impose à nous en tant que réalité de la réalité. En quelque sorte, sa poésie ressortit d'un art de la translation, dans la mesure où elle remonte entre le mot et les lettres, entre les mots et les images, entre l'en-soi du livre et le hors livre, entre le haut et le bas de la page, entre l'imaginaire poétique et le réel de l'écriture. Cela implique que la poésie de Julien Blaine s'extrait de l'écriture par un procédé de lixiviation jusqu'à se libérer dans l'exprimer. Dans *13427 poèmes métaphysiques*⁹, cette idée de passage se matérialise sous la forme d'une ligne qui partage chaque page. Cette idée se radicalise dans *Bimot*¹⁰. La ligne se présente alors comme une faille qui, certes, sépare, mais qui avant toutes choses se donne comme le lieu de passage, voire de franchissement, de transfert ou de translation poétique.

Cette remontée vers la surface, cette superficialité extensive de la poésie chez Julien Blaine, la prive-t-elle de sens ? Nous avons dit à quel point sa poésie fait surface en gagnant en superficie. Ce faisant, elle ne s'oppose en rien au sens, au fond et à la profondeur, car précisément, elle se déploie à partir des profondeurs de l'écriture. Elle s'en distingue simplement du fait que le procédé typographique n'acquiert pas ici une valeur d'écriture en ce sens qu'il se donne des règles structurales, des principes d'organisation ou de structuration. Il n'en vient pas, en somme, à faire système ou dispositif signifiant. Sa poésie libère le sens des mots et les lettres ne renvoient plus aux mots qui ramènent eux-mêmes

7 *Ibid.*, p. 52.

8 *Ibid.*, p. 53.

9 Julien Blaine, *13427 poèmes métaphysiques*, Paris, Évidant, 1986.

10 Julien Blaine, *Bimot*, Paris, Évidant, 1990.

11 Julien Blaine, *Blaine au MAC...*, *op. cit.*, p. 54.

aux concepts. Les lettres et les agencements, qu'elles constituent avec d'autres éléments, renvoient plus directement aux sensations qu'ils acheminent jusqu'à l'énonciateur qui les explore. La poésie élémentaire, ne réduisant pas le poème au sens, évite ainsi au lecteur la récitation du fait même qu'elle le comprend comme un de ces éléments. Sollicitant son corps, comme matière même, vecteur de sa vocalisation, elle l'intègre à son agencement. Ce n'est donc pas le sens qui est le matériau de la poésie de Julien Blaine, mais les sensations qu'elle dégage, car ce que la lecture demande au lecteur – de se confronter à des agencements d'éléments hétéroclites – transforme son corps et son âme. Elle provoque des sensations par l'intrusion de signes non linguistiques (couleurs, formes, images, etc.) et accroît ainsi les enjeux d'interprétation du sens. Ces associations d'idées qu'elle suscite déjouent les représentations routinières du spectateur, font remonter des sensations qui troublent les affects et influent sur les perceptions. C'est en cela qu'elle ne rompt pas avec le sens, mais qu'elle expérimente d'autres voies d'accès à celui-ci.

Sa singularité tient donc au fait que, dans sa remontée, les mots cessent d'exprimer des émotions propres au poète. Ils ne signifient plus des affections et ne définissent plus des états d'âme ou de choses. Sa poésie, revenue à sa corporéité élémentaire, remonte comme un bloc de sensations qui transforme l'écriture en un corps sans organes, un corps seulement composé de forces et de vitesses. C'est-à-dire en un agencement qui procède par une accélération des lignes de partage entre l'écriture et des matières hétéroclites, entre le fond et la forme, et par un assouplissement des limites – des segments avons-nous dit – entre écriture et signifié, entre intelligibilité et sensibilité. La profondeur de sa poésie ne réside donc plus uniquement dans son sens, mais dans sa manière de faire surface; dans sa façon de cultiver une sorte de nomadisme qui met en mouvement l'impensée et l'informée de l'écriture.

La poésie de Julien Blaine opère de ce fait une véritable inversion. À travers sa remontée, se libérant de l'écriture comme art de la profondeur, art exclusif du signifié, elle se paganise. Ce véritable métabolisme poétique ne se vouant plus à la pureté de l'écriture, en tant que croyance en une origine du sens, le phonétique et le syllabique redeviennent premiers. Il s'agit alors bien d'une remontée depuis l'écriture et le sens, et donc d'une remontée vers cette surface pré-linguistique. Ce qui se trouve en surface n'a donc rien de trivial ou de frivole. À la surface se trouve ce fond pré-poétique infini et éternel : la nature indomptable de la poésie. Ce champ d'immanence à partir duquel le poète s'est enfoncé sans jamais en repartir, et des siècles durant, dans l'écriture poétique. Un fond qui n'entraîne pas la poésie dans un processus de régression, mais la situe plus justement entre devenir poétique de la langue et dimension pré-linguistique de la poésie. Julien Blaine, Alain Schifres et Jean-Claude Moineau l'explicitent lorsqu'ils distinguent l'écriture de la poésie. La première va « DU MONDE AU MOT » dans une sorte de processus d'essentialisation et de naturalisation du monde. Alors que la seconde « fait le chemin inverse : DU MOT AU MONDE¹¹ » ; la poésie s'ouvrant alors à tout ce à quoi le monde peut la confronter. D'où l'ardeur qu'ils manifestent à échapper au formatage du livre en tant que lieu par excellence de l'enfermement scriptural du sens. « Qu'est-ce en effet que le livre – se demandent-ils –

sinon une entreprise de réduction, d'enfermement et de POLICE des langages, sinon le grommellement d'une société aphasique parce qu'elle est opprimée¹² ? »

Rompant avec toutes formes d'enclosure du sens, la poésie élémentaire se dégage de l'écriture comme l'objet d'une fouille s'extrait du sol. Elle remonte de l'écriture, voire sort du livre pour se rendre jusqu'à son énonciateur. Chemin faisant, elle ne rend plus présent son auteur, mais s'adresse directement à son lecteur. La position se fait alors éminemment dadaïste car la poésie, comme dans *Pagure*¹³, délivre un texte qui appelle une action concrète du lecteur. En l'occurrence, le corps du texte figure dans des tailles de police différentes. La taille du caractère amenant parfois le lecteur à utiliser (ou pas) la loupe fournit avec le livre. Dès lors, le lecteur entre dans l'agencement poétique. Il fait venir le texte, le fait remonter (ou pas) pour le rendre lisible. Il en va de même lorsque sa poésie parvient à la surface sous l'aspect d'un atlas mouvant de formes, de couleurs et de signes. Elle fait alors surface selon un relief que le lecteur doit parcourir, stries après stries, et jusque dans ses moindres plis. Julien Blaine explora d'ailleurs une telle lecture multimodale d'un livre dans sa performance intitulée *Quant au livre de l'échec/Quant à l'échec du livre*. Plongeant au cœur même du livre, son corps faisant office d'ultime reliure, il expérimentait la lecture en tant qu'acte performatif. On retrouve cette même expérience de la lecture multimodale dans *Poèmes Vulgos* qui défie l'ordonnancement vertical de l'écriture qu'impose le livre. Ici, la poésie forme un agencement qui s'explore aussi bord à bord. Il requiert une lecture par cabotage, et pas strictement page après page comme si l'on allait de la surface esthétique de la première page aux confins du sens que révèle la dernière. Impliquant une lecture par latéralité, l'ouvrage se présente plutôt comme une steppe poétique dont la graphie cursive place les mots et les lettres dans des effets de résonance.

Ce re-enchantement visuel de l'écriture passe aussi par le sonore. Car sa poésie invite le lecteur – nous l'avons dit – à explorer vocalement ce monde qu'elle déploie à partir de l'écriture. Ce monde dans lequel l'écriture se « molécularise », les systèmes syllabiques mollissent, les significations deviennent latentes et les ordres sémantiques flottants. À tel point que la langue se délie de l'écriture comme lieu codifié de l'énonciation, pour se lier à la langue selon des modalités beaucoup moins rigides. Elle circonscrit, entre autres par des corporalités graphiques qui vocalisent cette dimension phonétique et syllabique informelle de la langue, plutôt qu'elles n'ordonnent le signifié par l'écriture. Les mots ne définissant plus des choses ou des états, mais libérant des forces sonores qui appellent. Le sujet hésite alors entre son statut de lecteur et sa mobilisation en tant qu'énonciateur. Requérançant le vocal, la poésie de Julien Blaine rend impossible la fixation du sujet dans une lecture distanciée. Elle place le sujet dans une situation de prise de parole : d'énonciation. Sa poésie élémentaire, accédant au sonore par l'entremise de l'énonciateur, affranchit le lecteur de l'écriture. Dans une critique publiée à l'occasion de l'édition de *Poèmes Vulgos*, nous soulignons à ce propos que : « la nature visuelle de son écriture pousse à l'amplification sonore de la lecture jusqu'à ce que le geste du poète et le souffle du lecteur se rejoignent dans un même halètement¹⁴ ». Poésie élémentaire et sonore ne faisant plus qu'une.

¹² *Ibid.*, p.53

¹³ Julien Blaine, *Pagure*, Marseille, Al Dante, 1999.

¹⁴ Gilles Suzane, « Poèmes Vulgos », in *La Pensée de Midi*, Arles, Actes Sud, 2008.

- 15 Julien Blaine, *Blaine au MAC...*, op. cit., p. 54.
16 Michel Foucault, *Dits et écrits, vol.1*, Paris, Gallimard, Quarto, 2001 (1^{re} éd., in *Tel Quel*, n° 15, 1963), p. 282.

D'une certaine manière nous pourrions dire de la poésie de Julien Blaine qu'elle n'a pas de qualités limitées ou fixes, et qu'elle est démesurée. Elle ne procède en ce sens d'aucun arrêt, d'aucun répit. Elle est de l'ordre d'un flux d'éléments ininterrompus : à la fois forces et vitesses des matières et des signes graphiques. C'est pour cette raison que Julien Blaine, Alain-Schifres et Jean-Claude Moineau, s'interrogeaient sur « comment la poésie pourrait-elle échapper au discontinu, au montage sinon en renonçant à l'objet, au livre, au mot, à la lettre, au spectacle¹⁵ ? ». Osera-t-on alors poser la question de l'unicité de l'œuvre qui en découle ? Car, si cette poésie est une échappée de l'écriture, une dérivation qui, à chaque page, correspond à un métabolisme de l'écriture... de quelle unicité sa poésie peut-elle se revendiquer ? Quelles sont les règles poétiques, en somme, qui régissent ce déploiement ?

En réalité, son authenticité se fonde sur son devenir bien plus que sur sa permanence. Là où la poésie trouve dans l'écriture une forme d'unicité reconnaissable et classable par la littérature, la poésie de Julien Blaine explore la multiplicité des voies d'issue à l'écriture. Chaque page trouve ainsi sa singularité par le grossissement des caractères que sa poésie opère, les distorsions sémantiques qu'elle met en œuvre, les disjonctions syntaxiques qu'elle provoque ou encore la colorisation et les confrontations à des matières et des signes hétérogènes qu'elle met en scène. À chaque page correspond un événement dont le fait même qu'il advienne, ici et maintenant, confère à la poésie son caractère unique et esthétique. Nous pourrions ainsi dire de la poésie de Julien Blaine qu'elle est en quelque sorte brownienne dans la mesure où son Tout s'organise en un cosmos dont le devenir-événement de chaque page compose une particule qui le remet en mouvement.

Concluons alors en notant que cette superficialité poétique rend la poésie possible, tout autant que l'écriture. Dans les deux cas, nous sommes dans une forme énonciative et signifiante. Il n'y a d'ailleurs pas de hiérarchie entre les deux. Dans le cas de la poésie élémentaire, le poète dégage la matière même de l'écriture et laisse remonter la forme même pour en revenir à sa dimension vocale. Cette dimension orale, qui appelle les sensations de l'énonciateur, celles du lecteur ou du poète, s'échappe de l'écriture et s'effectue à travers une remontée sonore du fait même de l'éclatement syllabique, du bruissement syntaxique, des craquements graphiques qu'elle provoque et qui défient les lois de l'écriture. Par différence, on dira que dans le cas de l'écriture poétique, le poète confectionne ce que Michel Foucault définit comme une « œuvre de langage ». C'est-à-dire « le corps lui-même du langage que la mort traverse pour lui ouvrir cet espace infini où se répercutent les doubles ». Poursuivant, il note que « les formes de cette superposition, constitutive de toute œuvre, on ne peut sans doute les déchiffrer que dans ces figures adjacentes, fragiles, un peu monstrueuses où le dédoublement se signale. Leur relevé exact, leur classification, la lecture de leurs lois de fonctionnement ou de transformation pourraient introduire à une ontologie formelle de la littérature¹⁶ ». En regard de cette « œuvre de langage » accédant au statut littéraire, la poésie

élémentaire de Julien Blaine constitue plutôt une contre effectuation de l'écriture. Cela ne signifiant pas qu'elle dénie sa dimension poétique à l'écriture, mais plutôt qu'elle s'effectue à partir de son dispositif pour se déployer en tant qu'agencement poétique.

