



HAL
open science

Retour sur la double fin du verbalisme. Un à-propos de la poésie concrète, spatiale, séméiotique et sonore.

Gilles Suzanne

► To cite this version:

Gilles Suzanne. Retour sur la double fin du verbalisme. Un à-propos de la poésie concrète, spatiale, séméiotique et sonore.. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2013, pp.91-98. hal-02748354

HAL Id: hal-02748354

<https://amu.hal.science/hal-02748354>

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.

Retour sur la double fin du verbalisme

Un à-propos de la poésie concrète, spatiale, séméiotique et sonore

Gilles Suzanne
maître de conférences en esthétique et sciences des arts, Aix-Marseille Université

Retenons une première question de la lecture de *La voix et le phénomène*¹. La forme est-elle toujours la forme d'un sens ? Est-elle, comme Edmund Husserl, ce philosophe radical cartésien, le suggère, sans cesse soumise à une intention de connaissance ? Si tel est le cas, la forme n'est jamais que le vide dans lequel se loge le sens, l'écran inerte sur lequel l'intention pure projette la signification². Jacques Derrida, parvenu au terme de son exégèse phénoménologique, touche aux limites de cette réduction husserlienne de la forme au sens. « Et contrairement à ce que la phénoménologie – qui est toujours une phénoménologie de la perception – a tenté de nous faire croire, contrairement à ce que notre désir ne peut pas ne pas être tenté de croire », conclue-t-il, « la chose même se dérobe toujours³ ».



De la fin du verbalisme en tant qu'indice du sens

Une dizaine d'année auparavant, quatre courants poétiques s'inventent sur la base de cette même intuition que la poésie fonctionne par-delà l'Idée, entendue comme seule possibilité de vérité.

Dès 1953, Eugen Gomringer, poète et secrétaire du peintre concret Max Bill, fait évoluer le langage vers un schématisme fonctionnel qui lui confère une lisibilité immédiate et universelle⁴. La constellation repose en effet sur le mot, elle englobe des groupes de mots, comme une constellation des étoiles. Elle est aussi un champ des forces qui met une forme et un poème, au monde. Le groupe poétique brésilien *Noigandres* (1952) – dont Haroldo de Campos, Augusto de Campos et Décio Pignatari constituent les figures de proue – rompt simultanément avec la poésie comme forme pure de la subjectivité, du sentimentalisme romantique. Les trois poètes font entendre leurs préceptes à travers leur *Plan pilote pour la poésie concrète* (1958)⁵. La « Poésie concrète », proclament-ils, se définit en tant que « tension de mots-objets dans le temps-espace. Structure dynamique : multiplicité des mouvements concomitants [...] ». Quant au poème concret, précisent-ils, il « communique sa propre structure. Il est un objet dans et par lui-même et non l'interprète d'un autre objet extérieur et de sentiments plus ou moins subjectifs.

1 Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Puf / Quadrige, 1993 (1^{re} éd. 1967), p. 110.

2 Une des thèses du volume III des *Recherches logiques* d'Edmund Husserl suppose en effet une corrélation positive entre les intentions et ce qu'il définit comme des « remplissements objectivants », c'est-à-dire de signification. Edmund Husserl, *Recherches logiques*, trad. H. Elie, L. Kelkel et R. Schérer, vol. n° 3, Paris, Puf, 1959-1963.

3 Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, op. cit., p. 117.

4 Eugen Gomringer l'affirme dans son manifeste « Vom vers zur concrete Poesie », in *Augenblick*, n° 2, 1954.

5 Manifeste poétique issu de la rencontre de Décio Pignatari et Eugen Gomringer et inspiré par l'utopie du Plan pilote que l'urbaniste Lucio Costa conçoit pour Brasilia (1957). Augusto de Campos, Décio Pignatari et Haroldo de Campos, « Plano-Piloto para Poesia Concreta », in *Noigrandes*, n° 4, São Paulo, 1958. Eugen Gomringer, *konstellationen constellaciones*, Berne, Spiral press, 1953.

6 Pour une présentation générale de *Noigrandes*. Inês Oseki-Dépré, « La poésie contemporaine brésilienne : l'héritage du concrétisme », in *DOC(K)S, Théories*, 2006. http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/O_f/OSEKI_F/TXT_F/Synopsis.htm [consulté le 10 décembre 2012]

- 7 Pierre Garnier publie son manifeste pour une nouvelle poésie (daté du 30 septembre 1962) dans le numéro 29 de la revue *Les Lettres* en 1963. Pierre Garnier, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », in *Les Lettres*, n° 29, éd. André Silvaire, 1963.
- 8 Pierre Garnier, « Poésie concrète et spatiale », in *Communication et langages*, n° 5, 1970.
- 9 Pierre Garnier, « Du concret au spatial (évolution actuelle de la poésie) », in *Manifeste jeune littérature*, mai 1966. [document issu du fonds Julien Blaine, Imec, consulté en octobre 2012].
- 10 Julien Blaine, « Éditorial », in *Les Carnets de l'Octéor, À propos de la mort d'un poète*, n° 1, avril 1962. [document issu du Fonds Julien Blaine, Imec, consulté en octobre 2012].
- 11 Pierre Garnier enracine cette notion dans les pensées de Max Bense, et de sa *texttheorie*, et d'Abraham Moles qui distinguent l'information esthétique de l'information sémantique. Pierre Garnier clarifie cette distinction en précisant que l'information sémantique est « l'élément social, la fonction communication, désignation, représentation que l'homme a confiée aux mots et aux phrases. » Tandis que l'information esthétique « est rigoureusement identique au texte; elle ne "montre" rien en-dehors du texte; elle est une constante réalisation. ». Pierre Garnier, « Poésie concrète et spatiale », *op. cit.*, p. 14.
- 12 Julien Blaine, « Éditorial », avril 1962, *op. cit.*, p. 3.

Son matériel : le mot (son, forme visuelle, charge sémantique). Son problème : les relations fonctionnelles de cette matière⁶ ».

Quelques années plus tard, c'est à partir de la revue *Les Lettres* que Pierre Garnier développe la poésie spatialiste⁷. Quelques-uns avec lui, à l'instar de Jean-Marie Le Sidaner ou Isle Garnier, cherchent à dépasser la poésie concrète. La dactylographie et la typographie s'imposent à eux comme des procédés de composition de la langue, entendue comme matière, en énergie. « Le poème visuel par la répétition de certains mots déclenche déjà une vibration », écrit Pierre Garnier, « d'autant que la structure n'est plus logique, syntaxique, analogique mais dynamique, que la page elle-même devient spatiale (les mots créant une perspective), que le sens disparaît peu à peu sous la figuration des mots, puis celle-ci sous leur énergie⁸ ». Cette poésie, à l'instar du mouvement concret, ne correspond plus à un déploiement projectif du sens dans le temps. Elle ne se satisfait plus, non plus, de prendre consistance dans la réalité. La poésie spatiale se recompose, comme en un geste inaugural, suivant un procédé idéogrammatique plutôt que discursif et logique; elle gagne en surface pour devenir un espace-temps. En rupture avec toute logique projective du sens, fondatrice d'un espace graphique irréductible à une simple surface de projection, la poésie s'installe comme loi de composition et de décomposition de la masse linguistique en signes. Signes surgis de l'équilibre entre la forme et le vide, et qui procèdent par association et commutation radicale des mots et des phrases. À tel point que le poète, soutient Pierre Garnier, « considère objectivement la matière linguistique et peut l'utiliser comme le sculpteur les pierres et le peintre ses couleurs⁹ ».

La poésie sémiotique, défendue par Julien Blaine, dès la publication des *Carnets de l'Octéor*, à partir de 1962, mais plus encore à travers la revue *Approches* (1966), fondée par ce dernier et Jean-François Bory, s'ajoute comme une loi d'action à la composition spatialiste. Dans l'éditorial des *Carnets de l'Octéor*, Julien Blaine justifie cette démarche inédite en ces termes : « la syntaxe française telle que la représentent les auteurs », analyse-t-il, « nous semble gagnée de vitesse par les logiques de la pensée vivante¹⁰ ». Le stade concret et spatialiste de la poésie, de sa décomposition et de sa recombinaison, est franchi. Le signe, jusque-là exclusivement scriptural, s'additionne et/ou se multiplie à présent, en fonction d'un principe d'agrégation/agglomération, par ce qui arrive réellement à l'esprit : images, matières, fluides, mouvements, etc. La poésie sémiotique, selon cette logique de l'élémentaire, fonde le signe comme l'instant d'une effectuation : montage, pliage, découpage, collage. Réalisant par là ce qui, selon Pierre Garnier, reste au poète à accomplir : à savoir, de « dégager de leur gangue les informations esthétiques¹¹ », pour ne plus, en somme, assimiler la poésie à la trace grammaticale de la pensée¹².

Il reste à ajouter à ces trois moments poétiques l'audio-poésie, initiée par Henri Chopin. Le poète, reconnu pour être à l'origine de la poésie sonore, revendique, dès la fin des années cinquante, autour de la revue *Cinquième saison*, l'utilisation du son en tant qu'élément

concret. Comme « vaste ensemble, illimité, élémentaire », souligne Henri Chopin, et à partir duquel, en compagnie de Bernard Heidsieck, Paul de Vree, François Dufrène ou encore Gil Wolman, il dégage un espace de composition/décomposition de la poésie sous la forme de « chants sans signification ou dont la signification », précise-t-il, « n'est valable qu'après avoir perçu des rythmes et des chants¹³ ». Un précepte largement à l'œuvre dans les *mégapneumies* de Gil Wolman, initiateur de l'Internationale lettriste avant d'en être exclu, qui se fondent sur la désintégration sonore de la lettre sous l'action du souffle. « Une lettre est un souffle », postule Gil Wolman, « chaque souffle », poursuit-il, « possède une infrastructure qui le représente par un signe alphabétique et qui enfle, en puissance ou en durée, ou en puissance et en durée¹⁴ ». Pour ces différentes raisons ce dernier moment poétique a tout à la fois trait aux trois précédents.

Il semble ainsi que, dès le début des années cinquante, une remise en cause expérimentale de la langue comme média et du vers en tant qu'unité rythmique et formelle annonce cette impossibilité, comme Jacques Derrida le soulignera, de déterminer comme non-sens « l'efficacité et la forme de signes [...] ne promettant aucune connaissance », c'est-à-dire, précisera-t-il, qui n'obéissent pas à « la purification du formel [qui] se règle sur un concept de sens lui-même déterminé à partir d'un rapport à l'objet¹⁵ ».

Pourtant, le recours de la poésie à la forme, à l'espace, ainsi qu'à d'autres éléments concrets, laisse précisément à penser que ces formations de signes ne sauraient être autres que la figure de la conscience pure, d'un langage idéal, comme le masque du signifié ; autres que pur verbalisme, comme un langage sans concept. Mais ces formations de signes, au contraire de ce à quoi les réduit l'orthodoxie husserlienne, échappent, voire défont, le visage du sens, cette unité formelle et transcendantale, pour devenir imperceptible ou clandestine¹⁶.

En procédant par simplification de la langue, par abréviation, par réduction, elles dessinent une poésie dont les « traits de visagité », comme l'écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari « se soustraient [...] à l'organisation du visage¹⁷ », de la langue¹⁸. La langue, en d'autres termes, prise dans ce rapport entre loi de composition et loi d'action, en a fini avec les désignations et les significations. Henri Chopin écrit d'ailleurs à ce propos que « le langage et la forme [...] ne peuvent plus se contenter des limites que nous imposèrent le livre et la figure. » « La figure aussi disparaîtra¹⁹ », présage-t-il. « Cette conquête de la Renaissance », comme il la nomme aussi, qui est également celle du romantisme, du réalisme et du surréalisme, cet excès du verbalisme, est prise à contre-pied. Dans *Logorinthe*, Jean-François Bory fait en ce sens l'hypothèse d'une littérature purement logique et analogique. Il présente un texte dans lequel la désignation grammaticale des termes se substitue aux termes eux-mêmes : « Et après le sujet le verbe suivi d'un adjectif qualificatif accordé en genre et en nombre avec le sujet. Le même sujet, un pronom adverbial, un verbe

13 Henri Chopin, « L'art nouveau », in *Cinquième saison*, supplément, mai 1962.

14 Gil Joseph Wolman, *Défense de mourir*, Paris, Éditions Allia, 2001, p. 23.

15 Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 110-111.

16 Une idée centrale que l'on trouve au fil de la pensée croisée de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, Schizophrénie et capitalisme 2*, Paris, Minuit, 2004 (1^{re} éd. 1980), p. 209.

17 *Ibid.*, p. 209.

18 De tels procédés sont bien sûr déjà à l'œuvre dans le poème graphique, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) de Stéphane Mallarmé, lequel se joue des espaces blancs sur un plan typographique, mais également avec Arthur Rimbaud et ses vers sonores, dans les calligrammes de Guillaume Apollinaire, les théories d'instrumentation verbale de René Ghil, les poèmes phonétiques de Paul Scheerbart et Raoul Hausmann, dans le travail des futuristes russes, chez Velimir Khlebnikov et Iliia Zdanevitch par exemple, et dans nombre des expériences dadaïstes, de la verbophonie d'Arthur Petronio à la poésie phonétique de Kurt Schwitters, et jusqu'aux glossolalies d'Antonin Artaud.

19 Henri Chopin, « L'art nouveau », *op. cit.*, p. 2.

- 20 « E dopo il soggetto il verbo seguito da un aggettivo qualificativo accordato in genere e in numero con il soggetto. Lo stesso soggetto, un pronome avverbiale, un verbo ausiliare, un articolo, un sostantivo, un attributo del complemento, un pronome indefinito e un verbo all'infinito. Una preposizione avverbiale, un prefisso, un verbo alla terza persona del futuro del singolare dell'indicativo; un aggettivo comparativo, una proposizione subordinata congiuntiva con un avverbio di luogo e un sostantivo determinante. » [trad. Italien, Gilles Suzanne]. Jean-François Bory, *Logorinthe*, Lerici Editore, Roma, 1969, [1^{re} éd. 1968].
- 21 Julien Blaine, « Éditorial », in *Les carnets de l'Octéor, L'illusion technique après le chant inusité*, n° 3, août 1962. [document issu du fonds Julien Blaine, Imec, consulté en octobre 2012].
- 22 Rappelons que déjà Maurice Maeterlinck évoquait l'écriture théâtrale comme « une viande corrompue qui ne vit plus que sous les vers qui semblent l'animer ». Maurice Maeterlinck, *Agenda personnel de Maeterlinck* (1890), conservé au Musée de la Littérature, Bibliothèque royale de Bruxelles.
- 23 Julien Blaine, Éditorial, août 1962, *op. cit.*, p. 4-5.
- 24 Pierre Garnier, « Du concret au spatial... », non paginé.
- 25 *Id.*
- 26 Pierre Garnier, « Poésie concrète et spatiale », *op. cit.*, p. 13.
- 27 Félix Guattari, *Soixante-cinq rêves de Franz Kafka et autres textes*, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, 2007, p. 12.

auxiliaire, un article, un substantif, un attribut du complément, un pronom indéfini et un verbe à l'infinitif. Une préposition adverbiale, un préfixe, un verbe à la troisième personne du singulier du futur de l'indicatif; un adjectif comparatif, une proposition subordonnée conjonctive avec un adverbe de lieu et un substantif déterminant²⁰ ». Julien Blaine écrit quant à lui, dans un éditorial des *Carnets de l'Octéor* que si « l'aventure se fait par le verbe, l'image... », c'est, précise-t-il, « pour que le verbe, image... donnent le maximum de leurs possibilités insoupçonnées et inconnues ». Ce chant inusité de la langue qui constitue, selon ce dernier, « une nouvelle accession au verbe, à l'image²¹ ». Seule alternative, comme l'écrit le poète des bords de l'Étang de Berre, à la mort de la syntaxe française²², car il faut insuffler « au discours de l'écrivain » dit-il, « de nouvelles richesses : que dérail le train sempiternel sujet-verbe-complément, que s'ouvre la phrase, nous étouffons²³ ».

Un tel décrochage de la poésie vis-à-vis d'une métaphysique binaire du signe et de la représentation de la vérité, du langage et de l'incarnation de l'être, de la forme et de l'expression de la pensée, de l'écriture et de l'indication du savoir... conduisent Pierre Garnier à penser que : « le poète se dégage ainsi du "monde de l'expression" » pour ne plus « mimer le fonctionnement réel de l'esprit²⁴ » et s'engager, poursuit Pierre Garnier, « dans l'innovation (structures, énergie des particules linguistiques, esthétique des rapports²⁵, ...) ». Pour autant, est-ce à dire que la poésie immanente à ces formations de signes, n'a plus de qualité expressive, qu'elle ne relève plus d'un vouloir-dire ?

Ces poètes concrets, spatialistes ou séméiotiques, ne soumettent certes plus la langue à la communication de leurs propres sentiments et expériences. Pierre Garnier insiste d'ailleurs sur ce point, en soulignant qu'« il y a sans doute une grande naïveté à penser que le poète dit le monde. » Pour ce dernier, Novalis, ce poète romantique allemand de la fin du XVIII^e siècle, fut « l'un des premiers à le remarquer. » Il écrivait en effet, rappelle le spatialiste, « qu'il fallait "s'étonner de cette erreur grossière que font les gens quand ils s'imaginent parler au nom des choses" alors que le propre de la langue [est] justement de ne "se préoccuper que d'elle-même"²⁶ ». De céder, en d'autres termes, au verbalisme en tant qu'utilisation des mots pour eux-mêmes.

Pourtant, ces formations de signe que ces poètes des formes, de l'espace et des signes, effectuent, donnent un vouloir-dire à entendre. Mais un vouloir-dire qui se départit du dire-vrai, mais qui s'identifie à une présence pleine, disons plutôt à une « présence vivante », pour paraphraser Michel Leiris à propos de la peinture de Francis Bacon. Car le signe, pur événement, effectuation spatio-temporelle, est l'instant d'un « point de singularité²⁷ ». La possibilité de laquelle naît le vouloir-dire en tant que tel : en tant que forces en action qui défont le logos comme raison du monde. Henri Chopin y voit la disparition de la poésie, de la musique ou de la peinture comme figures du sens, cet instant à compter duquel l'art « ira découvrir [...] une autre beauté, en utilisant ou en exprimant des langages existants,

des harmonies, des signes, cela à force de décomposer successivement : la valeur du mot, celle des formes et des couleurs, et, ce qui était dans le passé en germe », poursuit-il, « lentement sera pris et forgé, avec le désir de créer d'autres langages qui parleront cette fois à tout les sens²⁸ ». L'intuition touche ainsi au plus juste puisque d'Eugen Gomringer à Julien Blaine, des constellations à la poésie élémentaire, en passant par le spatialisme de Pierre Garnier et la poésie sonore d'Henri Chopin, il n'est question que de matière (lettres, mots, phrases...) et d'énergie (visuelle, spatiale, sonore...).



De la fin du verbalisme en tant qu'expression du vouloir-dire idéal

Surgissant par-delà l'Idée, la poésie fonctionne également par-delà le poète. Comme les agencements de signes ne s'indexent pas d'abord, encore moins exclusivement, sur une langue idéale, un langage qui obéit à une logique formelle et transcendantale. Ils n'assignent pas non plus le langage à celui qui s'exprime. La proposition n'est pas sans appeler une seconde question issue de l'interprétation, à laquelle Jacques Derrida se livre, du paradigme husserlien. Le privilège de l'être, le logos, peut-il résister à la destruction de l'unité de la pensée et du mot qui se réalise, précisément, dans le logos²⁹ ? Peut-il, en effet, s'accomplir par-delà l'assujettissement de l'expression à la raison pure aussi bien qu'à celle, extérieure, de l'ordre des choses ? La question importe, car l'attention portée à la langue en tant qu'espace et matière linguistique a rendu négligeable le pathos, comme moyen rhétorique propre à émouvoir l'auditeur, et caduque l'impératif logique de l'expression. Le poète, selon Pierre Garnier, répond effectivement moins à une logique de l'expression qu'il ne fait preuve d'une « audace de la mutation³⁰ ». Dès lors, « qui parle ? », pour reprendre la question à Gilles Deleuze s'interrogeant sur la logique du sens³¹, quand « la terminologie poétique » se rapproche de « la terminologie picturale ou musicale », écrit Pierre Garnier. C'est-à-dire lorsqu'elle tend « à ne plus être ni le véhicule de contenus moraux ou philosophiques, ni l'expression d'un moi social qui se demande en vain “Qui suis-je³² ?”, pour se fonder sur « la matière et l'énergie³³ ».

C'est la formation de signes qui prend vie. « Ces poésies », note Pierre Garnier, « tendent de plus en plus à la destruction de l'idée même d'œuvre au profit de celle d'énergie transmise³⁴ ». Si d'œuvre, la poésie devient activité ; si de récitation, elle devient composition et effectuation ; si de structure formelle et transcendantale, elle devient forme, espace et élément ; si de logique, elle devient énergétique, c'est bien que la formation de signes ne s'efface plus à l'instant même de l'expression d'un signifié. Qu'elle s'impose comme un « Fond sans visage [...] qui parle en, grondant³⁵ ». D'un grondement qui se fait entendre par éclatement visuel, spatial ou sonore et inarticulation des signes, des phonèmes et des formes. En tant qu'expression qui ne désolidarise jamais « la substance

28 Henri Chopin, « L'art nouveau », *op. cit.*, p. 2.

29 Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 83.

30 Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968.

31 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1994 (1^{re} éd. 1969), p. 162.

32 Pierre Garnier, « Du concret au spatial », non paginé.

33 *Id.*

34 Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.*, p. 17.

35 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 165.

36 Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Minuit, 1968.

- 37 Pierre Garnier, « Du concret au spatial », non paginé.
- 38 Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 44-45.
- 39 Julien Blaine, « Éditorial », août 1962, *op. cit.*, p. 4-5.
- 40 Julien Blaine, « Éditorial », avril 1962, *op. cit.*, p. 3.
- 41 Pierre Garnier, « Poésie concrète et spatiale », *op. cit.*, p. 16.
- 42 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue: Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984.

qui s'exprime, l'attribut qui l'exprime, l'essence qui est exprimée³⁶ ». « La constellation est une réalité en soi et non (exclusivement, pourrait-on ajouter, NDA) un poème sur quelque autre chose », note Pierre Garnier³⁷. Un espace-énergie, en somme, que nous avons défini comme une formation de signes, un mouvement de composition et d'effectuation de signes, qui s'insinue dans l'intériorité absolue de l'expression, comme son hors-de-soi, son *borla*, et jusqu'à remettre en cause « le vouloir-dire comme soliloque³⁸ ».

Ce détour par le signe, cette véritable guerre de l'expression contre elle-même, implique ainsi l'espace de l'extériorité dans le temps de l'intériorité absolue. Implication du signe, de la forme ou du son qui s'exprime, mais aussi des collages, des montages, des pliages et autres découpages qui l'expriment pour « donner le sens de l'extraordinaire », écrit Julien Blaine, l'essence, en d'autres termes qui est exprimée³⁹. Triade éminemment spinozienne qui s'impose comme *condition sine qua non* de toute recherche poétique. « On consent généralement à l'apport de nouvelles techniques dans les arts plastiques et musicaux, souligne Julien Blaine, « on les ignore ou on les méprise en poésie, car on y examine ou les vers ou la technique employée et l'un et l'autre paraissent insuffisants, c'est leur addition qui est véritablement le poème⁴⁰ ».

La substance et l'attribut sont, par conséquent, deux modes du vouloir-dire à l'œuvre dans la poésie, tout aussi nécessaires que l'essence. Et faire entrer ainsi le signe, comme espace de composition et moment d'effectuation, dans le pur transcendantal, c'est prétendre que l'expression n'est pas exclusivement redevable d'une herméneutique du sens. C'est passer du sémantique au sémiotique, de l'interprétation de l'essence à l'expérimentation du signe. C'est-à-dire du système logique et de la structure formelle du sens, que l'apparence dissimule, à l'expérimentation directe de l'agencement de signes, du sens ou du non-sens de ce qui apparaît. L'ouverture du système et de la structure de l'expression à un procès pragmatique d'intégration de composantes concrètes, spatiales, sémiotiques ou sonores, son hétérogénéisation, conduit tout droit à une définition de l'expression en tant que synthèse conjonctive de la chose en soi, le pur noumène, de ce qui ne peut être que pensé, et du phénomène, de ce qui est donné dans l'expérience.

La remise en cause du verbalisme, en tant qu'utilisation des mots en tant qu'indice, se double ainsi d'une seconde fin du verbalisme, en tant qu'expression du vouloir-dire idéal. Car la poésie, comme l'indique Pierre Garnier, est « la libération d'une énergie, le faire-part d'une information esthétique, l'objectivation d'une langue, étant entendu que celle-ci est un univers autonome (contenant les autres univers comme elle est contenue par eux, d'où son authenticité) et que tous ces poètes se dirigent vers ce point idéal où le verbe se crée de lui-même, libérant ainsi une réalité universelle⁴¹ ».

En mettant fin à toute entreprise verbaliste, n'est-ce pas dès lors à « la mort de l'auteur⁴² », pour reprendre le célèbre article de Roland Barthes, que l'on assiste ? Pierre Garnier note

à ce propos qu'étant donné que « la nature du poème est devenue le poème lui-même ; le processus de création est devenu l'objet de la poésie ; la dialectique ne se produit plus que secondairement entre l'auteur et le monde⁴³ ». Ce qui meurt, en réalité, c'est le poète figurant une intention pure. Julien Blaine ne s'y trompe pas lorsqu'il consacre, dès 1962, un numéro des *Carnets de l'Octéor* à « La mort d'un poète mort » et à « La mort d'un poète vivant⁴⁴ ». Ce qui vit est la poésie en tant que geste, non pas comme interprétation phénoménologique, même pas comme exploration, comme s'y est prêté le surréalisme, mais comme expérimentation de la langue : de sa modification, de son bouleversement, de sa libération des structures logiques et formelles. C'est l'expérimentation des diverses manières dont on peut ouvrir la langue à des éléments hétérogènes : ouvrir des zones de voisinages (aussi bien acoustiques que sémantiques, aussi bien visuelles que grammaticales, aussi bien concrètes que syntaxiques, aussi bien spatiales que cognitives) plutôt qu'atteindre une expression pure.

Avec cette expérimentation poétique de l'expression, en tant qu'elle est tout à la fois chose en soi et phénomène, avec cette expérimentation qui rompt avec tout verbalisme et qui en a fini avec l'auteur comme siège d'une autorité phénoménologique idéale ; avec cette énonciation que Félix Guattari qualifie de « collective⁴⁵ », une voie inédite s'ouvre, par la poésie, qui prend l'aspect d'un détour de l'expression par la vie, sa forme concrète, son espace et ses signes, comme une fêlure du langage. Un vide, plus qu'un néant, dont la matière vient à forme expressive.

⁴³ Pierre Garnier : « Du concret au spatial », non paginé.

⁴⁴ Julien Blaine, « Éditorial », avril 1962, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁵ « Collectif ne doit pas être entendu ici seulement dans le sens d'un groupement social », propose Félix Guattari, « il implique aussi l'entrée de diverses collections d'objets techniques, de flux matériels et énergétiques, d'entités incorporelles, d'idéalités mathématiques, esthétiques, etc. ». Félix Guattari, *Les années d'hiver*, Paris, Barrault, 1986, p. 289.

