Document generated on 04/16/2024 4:30 a.m.

Liberté

J'aime la poésie d'Alain Farah comme j'aime les rhinocéros

Robert Richard

Volume 52, Number 4 (292), June 2011

À lire (avant de mourir)

URI: https://id.erudit.org/iderudit/64937ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Richard, R. (2011). J'aime la poésie d'Alain Farah comme j'aime les rhinocéros. *Liberté*, *52*(4), 7–16.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

J'AIME LA POÉSIE D'ALAIN FARAH COMME J'AIME LES RHINOCÉROS

Commençons par le commencement, en citant, pour le simple plaisir de la chose, le poème liminaire du recueil *Quelque chose se détache du port* d'Alain Farah. Cela s'intitule « Sur l'expression *tabula rasa* » :

> C'est une salade dialectale. Petits morceaux de vert, de rouge et de jaune où commencent les champs. Loin des révoltes, près des papilles, si l'aphte joue au conquérant.
>
> Il s'agit aussi d'une explication banale : un légume prend l'outil et devient barbier. Puis l'aberration : du persil haché sur la table de la cuisine. Fin de la pilosité morale même si le projet reste utopique.
>
> On ne retourne pas d'où l'on vient. Demande à la tomate, elle le sait [1].

Le plaisir que me procure ce poème tient à ceci qu'il nous situe d'emblée dans la *mimésis*, une *mimésis* qui est un peu plus adornienne qu'aristotélicienne. C'est ce qui fait que ce poème nous touche de son dépaysement. Ici, ça se déleste de tout — comme ça, en partant, sans crier gare. Cela est plutôt rare dans la poésie québécoise où règne une sorte de *moraline* littéraire : on est là, au Québec, à

1. Alain Farah, « Sur l'expression *tabula rasa* », *Quelque chose se détache du port*, Montréal, Le Quartanier, 2009 [2004], p. 13.

rivaliser d'apophtegmes de type « vague à l'âme », le tout beuglé devant un public pâmé, avide, dit-on, et qui, à la fin, applaudit de toute sa mécanique de public. Mais chez Farah, c'est autre chose, car voilà un poète qui, dans sa pratique de poète, sait une ou deux choses d'éminemment matérielles sur la *mimésis*.

Quand, pour la première fois, j'ai ouvert le recueil de Farah, et que j'ai lu de mes yeux lu ce poème, je me suis dit, ravi : « Ouais, quelque chose vient effectivement de quitter le port. » C'est un peu ça le sens du recueil, non ? Remarquez que je n'en sais rien, sauf à m'en remettre à la postface rédigée par Farah. Mais l'essentiel, c'est quand même ceci : avec ce poème liminaire, le lecteur que j'étais, que je suis, se trouvait soudain avec la certitude qu'on venait, là, tout bonnement, de quitter l'emphase, péché et sottise têtue de presque toute notre poésie nationale !

Qu'en est-il de cette *mimésis* ? Platon condamnait la *mimésis* qu'on peut traduire — ne nous donnons pas du fil à retordre — par « imitation ». Pour Platon, ne comptent que les Idées dans le ciel des Idées, ce dont l'artiste ne nous fournirait, sale illusionniste qu'il est, que la copie d'une copie. L'artiste, pas philosophe pour un sou, ne serait qu'un bonimenteur, trafiquant de camelote, et si on lui montre la porte de la Cité (ce que fait Platon), ce ne sera jamais trop tôt. Du côté d'Aristote, l'imitation ne porte pas sur les Idées, mais sur les *actions* des hommes dans le monde. Puis, ce don d'imitation que possède l'homme, c'est cela justement qui le caractérise et le distingue de l'animal. Enfin, pour Aristote, l'imitation est un outil de connaissance [2] — tout le contraire de Platon, pour qui l'imitation nous embrouille les idées (selon Platon, l'artiste n'est pas dans le toc, mais dans le toc du toc). D'où un Platon qui chasse l'artiste imitateur de la Cité. Aristote, au contraire, lui ménage une place de choix, car, par son art, l'artiste rend cette Cité meilleure, plus habitable, en purgeant ses citoyens de leurs passions inciviles.

Adorno ajoutera toutefois à la mimésis aristotélicienne la dimension de « jeu d'enfant » qu'Aristote ne fait qu'effleurer. Il faut lire le paragraphe 146 de son ouvrage *Minima Moralia* pour voir ce qu'il

2. Aristote, *La poétique*, 1448b4 : « [...] la mimésis est co-naturelle aux hommes, dès leur enfance, et [...] l'homme diffère de tous les animaux en ce qu'il est le plus apte à la mimésis, c'est par la mimésis qu'il produit (poietai) ses premières connaissances (mathèseis). En second lieu, tous les hommes se plaisent à toutes les productions mimétiques (mimèmasi). » La traduction est celle de Pierre Gravel, Montréal, Éditions du Silence, 1995 (Gravel a choisi de ne pas mettre les mots grecs en italiques dans sa traduction). Chez Aristote, la *mimésis* n'a rien d'une copie ou d'une reduplication à l'identique. Il en va plutôt d'une imitation créatrice ou d'une recréation imaginative.

en est. Adorno commence par se demander, avec Hebbel qu'il cite, pourquoi la vie perd presque tout de son charme à mesure que nous vieillissons :

> Dans une surprenante note de son journal, Hebbel se demande « ce qui enlève son charme à la vie à mesure que passent les années ». « C'est que nous voyons derrière toutes ces marionnettes multicolores et grimaçantes le cylindre qui les meut, et que l'attrayante diversité du monde se dissout pour n'être qu'une rigide monotonie. Lorsqu'un enfant voit des saltimbanques qui chantent, des musiciens qui soufflent dans leurs instruments, des jeunes filles qui portent de l'eau, des cochers qui conduisent leur voiture, il pense que tous font cela pour le plaisir qu'ils y trouvent ; il ne peut imaginer que ces gens mangent et boivent aussi, qu'ils vont au lit et se lèvent à nouveau. Mais nous autres, nous savons de quoi il retourne. » Il s'agit en effet du gain qui commande toutes ces activités comme de purs moyens et les réduit à un temps de travail abstrait et interchangeable. La qualité des choses cesse d'être leur essence et devient l'apparition accidentelle de leur valeur. La « forme de l'équivalence » pervertit toutes les perceptions : lorsqu'une détermination personnelle ne motive plus le « plaisir » trouvé à faire une chose, celle-ci perd toute couleur à nos yeux[3].

Si, avec les années, la vie perd de son charme, c'est que nous finissons par savoir de quoi il retourne vraiment dans l'affairement mécanique et trop souvent pathétique des hommes. Mais l'enfant, lui, — et c'est là où veut en venir Adorno — ne voit pas encore tout ce qui abrutit, ce qui abêtit, dans ces grimaces et dans l'« attrayante diversité du monde ». « Dans ses activités gratuites [l'enfant qui joue] use d'une feinte et se porte du côté de la valeur d'usage, contre la valeur d'échange. » Ainsi l'enfant, petit marxiste en herbe, trouve-t-il un plaisir tout ingénu à *imiter* les saltimbanques, les musiciens qui soufflent dans leurs instruments, les jeunes filles porteuses d'eau, les cochers qui conduisent leur voiture : « [l]e petit camion roule, mais ne va nulle part, et les petits tonneaux dont il est chargé sont vides [...] ». Il est intéressant que, dans ce paragraphe intitulé « Boutiques », Adorno ne fasse pas du tout usage, même pas une seule fois, du mot *mimésis*. N'empêche que c'est de cela précisément qu'il est question : l'imitation, c'est-à-dire cela même qui donne le branle à la poésie d'Alain Farah. Ce dernier est comme l'enfant qui imite

3. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1980 [1951], p. 305.

non pas saltimbanques, cochers et femmes porteuses d'eau, mais le parler des grandes personnes, l'activité, l'affairement langagier, le babil des adultes — bavardage qui se trouve, ici, délesté de toute utilité. Ainsi en va-t-il, chez Farah, du libre jeu du langage. C'est un peu le « dire cela, sans savoir quoi » de Beckett.

Des chats et des rhinocéros

Adorno poursuit (il évolue un peu à l'ombre de la *katharsis* d'Aristote, ici) : « C'est justement en dépouillant de leur utilité médiatisée les choses qu'il manipule que l'enfant tente de sauver dans son rapport avec elles ce qui les rend bénéfiques [!] pour les hommes et ne les livre pas seulement aux rapports d'échange qui déforment pareillement les hommes et les choses. » Chez Farah, la langue parle d'elle-même, « toute seule », comme si elle était mue par une animalité qui serait propre à la poésie. Chaque poème de *Quelque chose se détache du port* semble évoluer, agir, se comporter, etc., à la manière de l'animal dont tout l'attrait consiste à exister « sans tâche à accomplir que puissent reconnaître les hommes » (Adorno, « Boutiques »). C'est pourquoi les enfants aiment les animaux et qu'ils « ont tant de plaisir à les contempler », précise Adorno. Un exemple ? Il faudrait bien sûr citer le recueil au grand complet. Mais prenons ce vers tiré du poème « Grande fête chez AJ » : « [l]a disparition du verre fait de Lamartine la tante de l'événement[4] ». Comment, on se le demande, l'éclipse d'un verre à boire peut-il faire de l'auteur du « Lac » la tantine non pas d'un événement quelconque, mais, semble-t-il, *de l'*événement au sens abstrait du terme ? Puis, dites-moi, par quel détour de parenté cet événement tout abstrait peut-il se retrouver avec une « ma tante », une tata ? Qui doit épouser qui dans l'ordre de la parentèle pour qu'un tel fouillis advienne ? Franchement, quel sens ce charabia peut-il avoir ? La réponse est simple : aucun — aucun sens du tout. Ce qui fait que ce vers est *justement* comme l'animal, sans aucune tâche à accomplir. Et c'est sans doute la raison pour laquelle j'aime ce vers, comme on peut aimer un chat ou un rhinocéros.

Mais, détrompez-vous : il n'est pas du tout question ici de l'enfance gnangnan — mollasse, mièvre et cucul — fétichisée par tant d'écrivains québécois en mal d'inspiration. Il s'agit plutôt de l'enfance du Nietzsche des « Trois métamorphoses ». L'esprit, nous dit Nietzsche, est d'abord chameau, puis lion, avant d'être enfant. C'est

4. Alain Farah, *op. cit.*, p. 15.

ainsi qu'évoluerait l'esprit — enfin, selon le Nietzsche d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. Le chameau s'abaisse, il honore le « tu dois ! », il vénère la tradition et les ancêtres, il se plie à tout ce cirque. Puis, dans un deuxième temps, évolution oblige, l'esprit devient « lion », c'est-à-dire il devient celui qui rugit et qui vous lance un robuste « je veux » à la figure, car il s'est libéré, lui, de tous les « tu dois » qui pouvaient lui barrer la route. Enfin, l'esprit devient enfant — ultime métamorphose, par-delà le chameau et le lion —, l'enfant, donc, qui est « une roue qui d'elle-même tourne, un mouvement premier, un saint dire Oui[5] ». Le vrai commencement se trouve à la fin (après le chameau et le lion). C'est là où en est notre Farah qui, dans sa pratique de poète, dit « Oui » à la langue et qui la laisse dire « Oui », comme ça, sans autre formalité, au cœur de son recueil. Puis, dans tout ça, je vous laisse deviner ce que le chameau et le lion peuvent représenter dans l'histoire de la poésie au Québec, c'est-à-dire dans son évolution...

Là où Alain Farah me déçoit un tantinet, c'est quand il dit, dans sa postface, que le poème liminaire — celui-là même qu'on a pu lire, tout au début — se veut « un double hommage : à la salade libanaise (le taboulé) et au *modus operandi* fantasmatique des avant-gardes (la *tabula rasa*[6]) ». C'était là une information dont j'aurais pu me passer. Mais voilà que le Farah commentateur est venu casser mon jouet — mon camion, mon tonneau ! Voilà qu'il a mis l'animal au boulot ! Voilà qu'il l'oblige à trimer ! Ce poème porterait donc *sur* quelque chose : une salade (je laisse de côté les avant-gardes dont j'ai depuis longtemps perdu le goût). Il a donc une tâche, ce poème. Il est chargé comme un mulet. Voilà qui nous ramène tout bêtement au port ! Le « vécu » qui — du moins, c'est ce que je croyais — avait fui par la porte, eh bien, le voilà qui revient à pleine fenêtre. Car, pour tout dire, quand je me retrouve, moi, seul à seul avec un poème, je suis celui qui ne veut rien savoir — en tout cas, le moins possible. Quand j'ai un poème sous les yeux, c'est tout juste si je ne me mets pas à jouer les gendarmes parisiens : « Circulez, circulez, il n'y a rien à comprendre... »

Je dis que Farah m'a déçu. Mais n'exagérons pas. Il reste tout de même tous ces poèmes qu'il a su ne pas ruiner avec des gloses inopportunes. Revenons à l'essentiel : le fait que, chez Farah, c'est

5. Friedrich Nietzsche, « Des trois métamorphoses », *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 37.
6. Alain Farah, *op. cit.*, p. 74.

quelque chose comme la copie qui précède l'original et non l'inverse. C'est-à-dire qu'en lisant Farah, j'ai l'impression d'avoir déjà lu tout ça ailleurs. Un plagiaire ? Pas du tout. C'est faux. Ce n'est là qu'une impression suscitée par le fait qu'il imite — il ne copie pas[7] — la langue en ce point où celle-ci, c'est ce que je disais tout à l'heure, se met à parler toute seule et comme d'elle-même (comme l'animal qui est sans tâche). C'est la langue en tant que surgissement. Et c'est justement ce qu'a su capter Farah : le fait que la parole « parle uniquement et solitairement avec elle-même[8] », comme le dit Heidegger à la suite de Novalis. Voilà ce dont peu de poètes sont capables, tant ils sont là à vouloir, à tout prix, instrumentaliser la langue. Ils sont comme ça, les poètes, surtout ceux d'aujourd'hui : ils utilisent la poésie comme on utilise son « BlackBerry » ou son « iPhone 4 » : pour envoyer des messages — les sentences et apophtegmes de tout à l'heure — à l'Humanité.

Mais ce serait une grave erreur de conclure à partir de tout ceci que la poésie de Farah n'est qu'un jeu formel. Il s'en défend bien d'ailleurs, dans sa postface, et il a raison : « Je me sentais — me sens encore — étranger à la littérature québécoise en général, et aux expérimentations textualistes des années 1970 en particulier (*La Nouvelle Barre du jour*, *Les Herbes rouges*), bien que les gestionnaires de catalogues se soient empressés de poser une parenté ou une influence[9]. » On devrait plutôt parler, dans le cas de Farah, non pas de poésie formelle, mais de *poésie informelle* au sens où Adorno pouvait parler de « musique informelle », pour reprendre ici le titre de la célèbre conférence que le philosophe de Francfort prononce à Darmstadt en 1961[10]. Qu'a-t-il en tête, Adorno, quand il parle de « musique informelle » ? La réponse n'est pas si évidente. Il se contente de dire — théologie négative oblige — qu'une telle musique ne serait ni sérielle ni aléatoire[11]. D'une certaine façon, c'est une musique

7. La copie, c'est ce qui colle — dans le sens d'être conforme — à un original, à la réalité, etc. Au contraire, l'imitation, c'est ce qui décolle.
8. Martin Heidegger, « Le chemin vers la parole », *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976 [1959], p. 227.
9. Alain Farah, *op. cit.*, p. 79-80.
10. Theodor W. Adorno, « Vers une musique informelle », *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 [1963], p. 291-340.
11. La *musique sérielle* (d'un Schönberg ou d'un Webern) est une musique composée à partir d'une matrice (ou série de notes) *préétablie*. Il y a donc là une « forme », un moule, qui est imposé au matériau sonore. Sans entrer dans les nuances qui s'imposent, disons ceci : dans la musique sérielle, le compositeur crée peut-être la matrice, la forme, le moule (on l'appellera comme on voudra), mais il ne crée pas la musique en tant que telle, celle-ci étant tout au plus *versée* dans cette matrice, cette forme ou ce moule. Ce n'est pas le compositeur qui, en tant que « sujet », compose la pièce. Avec la *musique aléatoire*, c'est tout

qui, pour ainsi dire, aurait à se faufiler entre ces deux extrêmes. On devine qu'Adorno avait peut-être à l'esprit la musique d'Alban Berg — enfin, peut-être. Puis, il cite tout de même dans sa conférence le magnifique *Erwartung* de Schönberg, dont l'intérêt consiste à être une « forme sans réexposition[12] ». Ne ratons pas l'expression : *une forme sans réexposition*. On pourrait également citer les mystérieux *Jeux* (1912) de Claude Debussy, mais qu'Adorno ne cite pas (de toute manière, il n'aime pas particulièrement Debussy). Ce qui caractérise ces deux œuvres (*Erwartung*, *Jeux*), c'est qu'elles se déploient, elles existent, comme dans un état de narration continue ou d'invention perpétuelle — bref, ce sont, c'est ce qu'on doit retenir ici, des formes sans réexposition.

Cela étant, qu'en est-il d'une poésie qui serait informelle ? Si la musique informelle est peut-être envisageable (j'en propose un autre exemple : l'œuvre de Gilles Tremblay), est-ce qu'une poésie informelle peut exister ? Eh bien, il y a celle de Fernand Ouellette — j'insiste. Et celle d'Alain Farah. Il y en a d'autres — Rimbaud, non ? —, mais ce n'est pas pour aujourd'hui, le tour du propriétaire. Une poésie informelle serait comme une musique informelle, laquelle, selon Adorno, « se débarrasse de l'angoisse en la réfléchissant et en la diffusant comme une lumière[13] ». Bon, voilà qui est fort joli, non ? Mais il faudra tout de même voir tout à l'heure si cela veut dire quelque chose.

Un char d'assaut nommé *Mimésis*

« Ut pictura poesis », la poésie est comme la peinture. C'est là une chose qu'a dite Horace (Ier siècle av. J.-C.), et dont la Renaissance — jusqu'à Lessing — a fait tout un plat. À la Renaissance, *« ut pictura poesis »* était une façon de dire que les différents arts seraient tous

le contraire. Exemple : l'œuvre intitulée *4'33"* (1952) de John Cage. Dans cette œuvre, un pianiste, chronomètre en main, reste assis devant son instrument. Il ne met même pas les doigts sur le clavier du piano. La pièce dure quatre minutes et trente-trois secondes — d'où le titre. La musique ici consiste dans les toussotements, nécessairement aléatoires, du public. La musique sérielle et la musique aléatoire s'opposent. Mais ce qui est similaire entre ces deux approches, c'est la part réduite du sujet, c'est-à-dire de la libre subjectivité du compositeur. En revanche, la *musique informelle* serait un type de musique où le « sujet » serait pour quelque chose.

12. Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 295.
13. Cité dans : Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1978, p. 29. Cette citation est tirée de « Vers une musique informelle ». Toutefois, la traduction de ce même membre de phrase dans l'édition Gallimard de 1982 de *Quasi una fantasia* (p. 313) comporte de légères différences, dont la mutation de « l'angoisse » en « peur » et la disparition complète de la « lumière ». Dans l'édition Gallimard, ce même membre de phrase se lit comme suit : « se délivrerait de cette peur en la réfléchissant et en l'irradiant ».

mêmes — comme si les arts étaient liés par une manière de consanguinité, comme s'ils étaient interchangeables. Au XVIIIe siècle, ce sera Lessing qui coupera court à tout ça, en proclamant la spécificité de chaque forme d'art (la musique *n'est pas* de la peinture sonore, la poésie *n'est pas* des couleurs en mots, etc.). Mais pour l'instant, jouons les horaciens : avec Farah, c'est *« ut musica poesis »* qu'il faudrait dire, pour en ruminer le sens possible (du moins, pour ce qu'il en est du problème de la réception) : ne pourrait-on pas éprouver la poésie *comme* on éprouve la musique ? Prenons la *Cinquième symphonie* de Beethoven, avec sa fameuse séquence en ouverture : pourquoi tient-on absolument à y voir *le destin frappant à la porte*, alors qu'il n'en va que de ceci : *Allegro con brio*. Pourquoi n'en serait-il pas ainsi de la poésie ?

La *mimésis* donc : son pouvoir consiste non pas à fabriquer la copie conforme de quoi que ce soit (sentiments, pensées, réflexions, ruminations, etc.), mais à imiter, à mimer la totalité de la gestuelle humaine. C'était là la révélation — la révolution — qu'apportait à l'Europe poétique la première traduction en langue moderne (l'italien) de *La poétique* d'Aristote. Elle est de 1549, cette traduction. Avant cette date, c'était Horace qui motivait les troupes, avec son idéal (norme horacienne) pour tout ce qui plaît et instruit en poésie. Horace avait de la poésie une conception instrumentale, solidement arrimée à la rhétorique. Mais avec *la poétique* d'Aristote, c'est une puissante machine — la *mimésis*, véritable char d'assaut — qui débarque dans l'Europe à partir du XVIe siècle, et qui va donner un coup de fouet à l'Europe poétique, picturale et musicale (pensons à la naissance de l'opéra, par exemple, à l'*Orfeo* de Monteverdi qui est de 1607). Dorénavant, il n'est plus question de plaire pour instruire (*utile dulci*), mais d'imiter — ce à quoi on s'adonnera dorénavant, sans repos ni cesse, de Montaigne jusqu'à Charlie Chaplin.

C'est surtout dans les deux premières parties du recueil — intitulées « Sidon(C) » et « Little (B)oy » — que Farah imite la pratique, qu'ont les hommes, de la langue. C'est ce qu'on a déjà vu. Dans la troisième partie — intitulée « (A)lambic » —, il ajoute l'imitation de la narration (ce qui fait un peu « pléonasme », quand on a Aristote à l'esprit). (On aura noté les *A, B, C* qui marchent à reculons, de la troisième à la première partie.) Farah avoue ceci dans sa postface : « Encore aujourd'hui, je suis incapable de maintenir très longtemps une narration stable. Le récit s'éjecte, comme le pilote d'un avion

touché à l'aile, dès qu'il commence à prendre forme[14]. » Eh bien, tant mieux ! ai-je envie de m'exclamer. Tout l'intérêt d'« (A)lambic » est là : dans ces curieux petits ovnis (les poèmes de cette troisième partie) que Farah nous présente et qui sont des narrations sans récit. On a déjà eu la langue délestée de toute utilité. Ici, ce sont des narrations qui sont délestées, débarrassées de toute histoire — une autre façon de faire « comme », c'est-à-dire *comme* les romans, les annales, les chroniques, les mémoires, etc., *mais en roulant à vide*. C'est toujours l'idée du jeu (faire *comme* les jeunes filles porteuses d'eau, etc.).

Et justement, en parlant de récit, on peut se demander : pourquoi, diable, consommons-nous en abondance romans et téléséries, si ce n'est parce qu'ils allument en nous, et à répétition, ces angoissantes questions : « D'où viens-je ? Où vais-je ? » Si je veux tant savoir ce qui va arriver à tel ou tel personnage de roman ou de télésérie (est-il vraiment le fils de X ? Va-t-il vraiment se faire assassiner en sortant de chez lui tout à l'heure ? Etc.), c'est parce que je projette, dans ce personnage, je revis en lui, à travers lui, des questions obsédantes, lancinantes, celles-là mêmes que je me pose depuis toujours (ou presque) et que je me poserai inlassablement jusqu'à la fin de mes jours : « D'où viens-je ? Où vais-je ? ». Ce sont elles, ces questions, qui touchent au « trognon » de notre existence. Ces damnées questions (où le temps du vécu croise le temps de la narration) *sont* les clés, la substantifique moelle, de notre affolante individuation et de notre très sale finitude. Nous ne sommes *que* cette interrogation à double détente, un questionnement sur deux pattes, qui dort, qui pisse, qui jaspine, qui mange, qui se fâche, qui bosse, qui bande, qui prend des vacances, qui s'emporte, qui aime follement et qui s'aime presque autant, puis qui mange de nouveau, retourne bosser, et qui marche et qui court toujours et toujours plus. D'où notre intérêt impossible à assouvir, à calmer, à apaiser, pour les récits, tous les récits.

L'autodafé

C'est là, dans l'« (A)lambic » de son recueil, que Farah fait jouer ces poussées narratives malingres. Le Farah de la postface semble pris, ici, d'une indécision féconde. Ce n'est pas tant que le vécu rejeté par la porte revienne par la fenêtre. C'est plus exactement qu'il a voulu « traiter *différemment* la matière la plus intime[15] ». Le poète Farah se les pose donc, ces questions : « D'où viens-je ? Où vais-je ? » Ce sont

14. Alain Farah, *op. cit.*, p. 78.
15. *Ibid.*, p. 74 (souligné dans le texte).

elles qui tapissent l'ensemble du recueil, mais *surtout* cette troisième partie. Toutefois, la bonne idée qu'il a eue, ça a été *d'incendier son vécu*, et *dès* la première œuvre. Il s'est détaché du port (comment aurait-il pu « décoller » autrement ?). Par une sorte d'autodafé — avec l'acte de foi répété sans fin et qui est de rigueur en la circonstance : *« J'imiterai, mais jamais ne copierai.* » Enfin, quelque chose du genre...

Donc, un récit à ressort autobiographique (« Près de l'église, ça deviendra narratif[16] »). Mais heureusement, tout ça est un échec (on aura mieux fait comme autobiographie). Ainsi — c'est là où nous en étions —, Farah incendie sa vie, morceau par morceau, biographème par biographème, dans ces manières de narrations qui tirent à blanc. Et il le fait le plus simplement du monde, devant nous, comme un bonze qui s'arrose au gazole par un beau matin ensoleillé, avant de s'allumer, le plus tranquillement du monde, une dernière clope. On ne saurait être plus « narquois et belliqueux » (pour reprendre ces mots de Farah, dans la postface[17]). La poésie, la vraie, ne cherche pas à consolider ces artéfacts que sont le sens et le vécu, mais à les épuiser. La poésie, quand elle est vraie, se vide d'elle-même — par une sorte d'entropie —, elle laisse partir le sens et le vécu, elle les délaisse, elle les abandonne — pour que tout ça aille vivre ailleurs : « Ça aura un peu brûlé [...]. Il ne restera qu'une odeur de lotion après-rasage[18]. » C'est comme ça qu'il se « débarrasse », qu'il se purge (Aristote) de ces petites passions métaphysiques que sont, justement, le sens et le vécu. Farah se débarrasse de tout ça « en [le] réfléchissant et en [le] diffusant comme une lumière ». Et voilà notre citation de tout à l'heure, celle d'Adorno, qui nous sert un tout petit peu !

Est-ce le prix à payer (s'immoler tout en immolant le sens de cette immolation) pour entrer dans la République des Lettres ? Cela me paraît terriblement grandiloquent. Disons plus simplement : c'est ce qu'on doit tenter de faire si on veut se détacher du port. Puis, comme le dit si bien Farah : « Le temps est bicyclette, une fois convenu que les portes sont des murs[19]. » Que dire de plus ?

16. *Ibid.*, p. 70.
17. *Ibid.*, p. 75.
18. *Ibid.*, p. 70.
19. *Ibid.*, p. 70.