

Inter

La poésie n'est pas un revolver

Philippe Castellin

Poésie autre

Number 114, Spring 2013

URI: id.erudit.org/iderudit/69175ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN 0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Castellin, P. (2013). La poésie n'est pas un revolver. *Inter*, (114), 52–55.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2013

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/>]



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. www.erudit.org

LA POÉSIE N'EST PAS UN RÉVOLVER

PHILIPPE CASTELLIN

En art les théories sont comme les ordonnances du médecin : pour y croire il faut être malade. VLAMINCK, *LA VIE ET L'ART*

Pour mémoire : les poésies expérimentales naissent (ou plutôt connaissent un développement majeur) autour des années cinquante sur la base d'un projet que je qualifie de « démocrate » et de « moderniste » ; je le nomme *Programme fondateur* : P. F. On le trouve emblématiquement exprimé par Bernard Heidsieck.

Démocrate : la poésie végète dans les beaux salons d'une élite bourgeoise. N'est lue que par les poètes ou une élite de *connoisseurs raffinés*. Ronronne. Tourne en rond.

L'arracher à ce ghetto et la remettre en relation avec l'ensemble social.

Moderniste : le changement de destinataire impose un profond remaniement formel. Prendre en compte les codes présents dans la médiosphère contemporaine + les innovations technologiques qui les accompagnent ou les fondent. Pour Bernard Heidsieck ou Henri Chopin en découlera la sortie hors de la page et du livre, en direction des « nouveaux médias » d'alors : disque, bande magnétique. Puis la poésie action. Autre échappée. Pour d'autres, *visivi* italiens en première ligne, résultera l'utilisation d'éléments recyclés à partir du domaine de l'imprimé de masse : journaux, magazines, bandes dessinées. Entrée en force de l'image dans la *langue* poétique qui devient *langage*.

Poésie généralisée. Bien

Le Programme ne se borne pas à ces deux aspects : il hérite également des axiomes liés aux avant-gardes historiques comme aux premiers concrets ; ainsi, largement répandue, la volonté de considérer la langue comme un *matériau* en refusant toute forme de pathos subjectif ou de transcendance (J. Kollar, Ö. Fahlström).

Ces deux piliers suffisent pourtant à différencier le P. F. d'autres courants qui, dans la même période, « sensibles » à la question de l'élitisme mais acceptant du « programme » la seule volonté démocrate, se tournent vers des solutions qu'on peut juger (*au nom de quoi ?*) régressives (Aragon) ou moins marquées par le modernisme technologique (Prévert, encore que le cinéma aussi).

Depuis, avec conscience ou non, ce programme a été maintenu.

Et réactivé :

1. par le développement de la poésie action, des lectures publiques ou de la performance ;

2. Souci du contact « direct », du *live*, du corps et de la voix.

3. puis par l'apparition du numérique et du Web (qui sont deux choses très distinctes : l'un conditionne l'autre et ne s'y résout pas).

4. Espoir (illusion ?) d'une relation sans médiation, horizontale, entre le poète et des « lecteurs » supposés innombrables.

Soixante ans sont passés. Quel bilan ? La situation est-elle fondamentalement différente de ce qu'elle était en 1960 ?

Que non. Même, à certains égards, pire.

Vite :

1. L'absence de la poésie dans les « grands médias », à la télévision et à la radio, est flagrante. On comparera : le *Manifeste du futurisme* a été publié à la une par *Le Figaro* en 1909. Entre 1924 et 1926, le Centre de recherche sur le surréalisme d'Henri Béhar recense environ 450 articles parus dans la presse faisant référence au surréalisme ou à ses membres...

2. Du côté de l'édition, la poésie représente, en France, 0,3 % du lectorat. Environ 80 libraires ont un rayon qui la concerne. En 1984, Jean-Michel Place publiait une enquête sur les revues poétiques. Il en référençait 548 ; il en reste aujourd'hui, tous courants confondus, une centaine, dont la survie est suspendue à une aide institutionnelle que la crise actuelle compromet dangereusement.

3. Bien que novatrices et correspondant à une tendance sociale qui allait bientôt devenir une lame de fond, les œuvres poétiques publiées, avant et après les années quatre-vingt, sur d'autres supports que le livre (CD, vinyle, cassette, etc.), ne trouvant place dans à peu près aucun circuit, ne sont jamais parvenues à quitter la confidentialité. Cher Bernard, combien d'exemplaires vendus pour *Canal Street* ?

Aujourd'hui encore, des travaux de ce type, désormais liés au numérique programmé, ont peu d'existence sinon aucune dans les lieux et événements liés à la poésie. On ne les rencontrera le plus souvent que dans d'autres secteurs : musique, théâtre, arts plastiques, danse... Quant aux entreprises éditoriales clairement liées à ce choix (Giney Ayme et Incidences avec sa collection « Le Point sur le i », par exemple), malgré leurs indiscutables fonctionnalités, leur valeur historique et leur lien aux travaux les plus pertinents, difficile de dire qu'elles soient parvenues à échapper à la marginalité. Éditeur de *Doc(k)s* qui fut la première revue de poésie en France et même au monde à se « doubler » systématiquement, dès 1996, de CD et DVD très copieux afin de rendre compte des mutations majeures intervenues dans la médiosphère, je constate que, si la revue fait assez souvent l'objet de recensions dans le microcosme poétique, aucun des DVD n'a jamais été commenté ou critiqué. *Comme s'ils n'existaient pas...*

4. Les festivals et rencontres de poésie qui jouissent d'une certaine visibilité (les *Voix vives* à Sète, le *Marché de la poésie* à Paris, la *Biennale internationale des poètes* en Val-de-Marne, les *Voix de la Méditerranée* à Lodève) ne bouclent leur budget que par miracle et, pour certains, ne parviennent à remplir les lieux qu'en concoctant d'improbables amalgames : un chanteur connu en soirée, moyens techniques et cachet pour 90 % du budget, dix poètes performeurs ou pseudo-performeurs en après-midi pour le reste...

5. Les autres, liés à de petites structures bénévoles, disparaissent vite ou, à quelques exceptions près (la *Cave poésie* à Toulouse), ne drainent qu'un public restreint. Dans la plupart des cas, si plus de 50 spectateurs sont présents, il y a gros à parier que plus de la moitié sont eux-mêmes poètes, ce qui nous ramène au constat énoncé par Heidsieck en 1960, à la seule différence (sociologique et non négligeable) que le « public » en question se compose sans doute plus d'étudiants des beaux-

arts ou de jeunes « branchés » que de bourgeois du XVI^e arrondissement. Leur nombre serait-il multiplié par dix que cela ne changerait rien, si l'on se reporte à l'objectif visé par le P. F. : la Société, la Cité...

Dans l'après-guerre et au plus chaud de l'existentialisme, les caves de Saint-Germain-des-Prés, mêlant jazz, Boris Vian et Lucky Strike, étaient sans doute plus proches d'y atteindre.

On oubliera le *Printemps des poètes*...

6. Le Web : si je reprends l'exemple de Bernard Heidsieck – à coup sûr pionnier et de surcroît Prix national de poésie, faisant l'objet d'une reconnaissance officielle –, une brève recherche sur les moteurs amène à constater que la douzaine de vidéos qui le concernent, sur YouTube au premier chef, ont été consultées en moyenne 500 ou 600 fois, et probablement par les mêmes qui écrivent des thèses ou des articles sur la poésie sonore.

Par ailleurs, si le réseau rend en droits « accessibles » ces vidéos, il redouble et exprime les transformations des pratiques « culturelles » qui s'accordent mal – voire s'opposent – au livre et à la lecture, y compris publique, alors que les travaux poétiques programmés, *a priori* harmoniques au Web par l'interactivité, la gestion du temps ou de l'aléatoire et la non-linéarité qui les caractérisent, se heurtent de leur côté à la multiplication des restrictions sécuritaires : interdit d'installer quoi que ce soit sur l'ordinateur connecté ; interdit d'utiliser sa webcam ; interdit d'ouvrir une fenêtre ; multiples avertissements lors du lancement d'un applet Java, même signé.

On vérifie la nécessité de distinguer le Web du numérique.

Sombre bilan. On peut bien sûr indexer nombre de « responsables » : l'école, l'Université, les politiques culturelles, le capitalisme, etc. Mais outre, fondé ou non, que ce genre de dénonciation ne fait guère avancer les choses, il a pour inconvénient d'occulter des questions sans doute plus solubles : celle de la responsabilité des poètes eux-mêmes et celle de l'analyse critique du Programme fondateur. Les deux se rejoignent.

Le P. F., quels présupposés ?

Le **premier** consiste en la croyance que l'utilisation des codes et des supports « modernes » suffit pour que la poésie gagne un *impact social*.

Hélas, plongés au sein d'un univers médiatique frappé au sceau du tapage, de la vitesse, du divertissement spectaculaire hypertrophié, du zapping, de l'info et de la com, les travaux des poètes expérimentaux y fonctionnent comme des corps étrangers. C'est que, outre certaines références intertextuelles très connotées, les codes et règles caractéristiques des poésies expérimentales, même élargis, même enrichis par le recours à l'image, au son et à tous les procédés caractéristiques de la médiasphère contemporaine, n'en restent pas moins des codes *poétiques*, entendez *dépendants dialectiquement d'une histoire et d'une culture particulières qu'ils incorporent en creux*. Pour l'internaute anonyme, la pauvreté des moyens et le refus du spectacle se changent alors en indigence ou en manque de professionnalisme ; l'asémantisme et les recherches purement sonores virent à la foutaise ou à l'incompréhension ; le rejet du lyrisme et la « dépathétisation » correspondent à l'absence de toute émotion « poétique »...

Paradoxe : plus ces poésies s'éloignent des codes « classiques » – lesquels ont été plus ou moins intégrés à la culture générale –, plus elles s'exposent à l'incompréhension, au rejet ou à l'indifférence.

Il ne s'agit pas d'instruire leur procès, seulement de constater que, si ces recherches découlent bien, selon la perspective ici défendue, de la volonté d'arracher la poésie au ghetto littéraire, rien ne permet de dire que cette visée ait été atteinte, ni même qu'elle puisse l'être avant longtemps... ou jamais. Il est permis de se demander si le P. F. n'agit pas comme obstacle, empêchant d'envisager et de comprendre ce qui se passe aujourd'hui, en bien comme en mal. Très généralement, c'est le terme même de *poésie* (l'étiquette générique) qui ici fait obstacle, par tout ce qu'il continue de véhiculer : pour certains, une image désuète et répulsive ; pour d'autres, un ensemble de caractères que les poésies expérimentales ont reniés.

A contrario, l'usage fréquent – et souvent abusif – du terme *performance* s'avère, sans doute par son indécision et son flou, plus adapté. Il n'engage pas à grand-chose et peut fonctionner, entre les arts, comme un échangeur. On peut y voir l'une des raisons pour lesquelles, parmi les points positifs à noter (sans triomphalisme), les pratiques *réellement* performatives (*live*, improvisation, contextualisation, horizontalité...) sont parvenues à concerner un public plus large que les textes ou leur simple oralisation. Très fréquentes aujourd'hui dans les écoles d'art en Europe, elles se sont en outre généralisées à peu près dans toutes les zones d'un globe désormais maillé, de festival en festival et de lieu en lieu, par un tissu d'échanges d'autant plus dynamiques que les langages de l'action et du geste permettent une communication transnationale.

On en déduira que la poésie, si elle entend se risquer sur le terrain social, doit au moins s'avancer masquée :

— Vous faites quoi... ?

— Sais pas, c'est ce qu'on fait qui compte, alors on le fait...

Le **deuxième** des présupposés du P. F. concerne une forme de *représentation réductrice de l'ensemble social* : « la Société ». C'est comme « le Peuple ». Il est certain que le milieu littéraire « restreint », celui des salons et des éditeurs du début du XX^e siècle, correspond à une réalité qui garde bonne part de sa présence et de son poids. Par contre, d'un autre côté, l'idée que l'on aurait affaire à une masse indifférenciée correspond à une *affirmation sociologique aberrante*, ou bien relève du *maintien implicite d'un discours universalisant*.

On a sans doute pu croire, il y a quelques décennies, que l'on allait vers des sociétés ayant toutes le visage du village global mac luhanien ou coca-colesque, vision qui n'est pas fautive, mais unilatérale. Laissons de côté l'exacerbation des multiples phénomènes identitaires et tribalistes pour nous limiter à un exemple ici plus pertinent : le Web, par la pratique des forums, des listes, joue comme accélérateur des fragmentations ; le ghetto littéraire trouve vis-à-vis de lui une multiplicité d'autres « ghettos », et le réseau désormais se conjugue au pluriel, *réseaux* sociaux en majorité étanches les uns par rapport aux autres. Et pourquoi voudrait-on que le club des amateurs de vieilles voitures s'intéresse en quelque manière aux pratiques des poètes expérimentaux, même si Internet les loge à la même enseigne, à quelques clics l'un de l'autre, si du moins l'on assigne à la poésie un ensemble de propriétés essentielles douteuses, en sorte que :

1. elle fasse l'objet d'un désir sinon d'un besoin commun ;

2. elle soit capable, sans elle-même se diviser, de s'adresser à tous, dans un langage qui transcenderait par sa seule vertu « poétique » les codes et les scissions socioculturelles ?

Sur le point 1, il est possible qu'existe un besoin « humain » de poésie, sinon que *poésie* dans ce cas ne désigne pas « un genre littéraire particulier ». Même réduit au simple jeu verbal, ce besoin peut être satisfait par de multiples pratiques qui

n'ont rien à voir avec l'écoute ou la lecture de « poèmes ». Sur le point 2, les rares exemples de courants poétiques « populaires » (le slam, le rap...) n'existent qu'en s'appuyant sur l'existence des différences qu'ils expriment et renforcent. Quant aux poètes contemporains, on serait bien en peine de désigner aujourd'hui avec netteté le sous-ensemble social qui leur correspond, excepté le club où ils « tournent » et se retrouvent entre eux. Facebook ?

Seconde direction : la poésie, non contente d'être masquée, doit se disloquer et, une fois reconnue leur pluralité, travailler au croisement des réseaux en procédant par projets susceptibles d'induire des branchements, temporaires ou non.

Cela commence par le simple investissement de secteurs externes à la poésie : écrire un livre pour enfants, un roman policier, un livret d'opéra ; travailler avec des musiciens (pas seulement un collage dans une performance), en respectant d'une certaine manière les codes propres à ces domaines mais en les infléchissant, déformant ou contaminant avec ceux des poésies expérimentales. Queneau écrivant *Zazie* en fournit un exemple, Prévert dialoguant pour le cinéma ou la télévision un autre et, aujourd'hui, Joachim Montessuis conjuguant ses talents de musicien électronique et de vidéaste à ceux des musiciens marocains de jujuka ou de moines tibétains un troisième, comme Philippe Boisnard s'alliant au projet théâtral d'Anne Théron pour monter *L'argent* de Christophe Tarkos un quatrième. Liste non exhaustive.

Et, bien sûr, des projets d'une tout autre nature sont envisageables, où l'écriture n'apparaît pas, ou peu : lorsque Anliz Morazzani, poète, se lance dans la construction d'un trimaran de poche, portable à dos d'homme et permettant d'utiliser le passage du Nord-Ouest en traversant la banquise pour gagner le Canada, qu'elle trouve les associés et complices indispensables, que le projet aboutit et qu'elle filme le tout en vidéo, y compris la fonte des glaces, comment ne pas voir que ce projet est à la fois on ne peut plus poétique et par ailleurs apte à interconnecter des ensembles *a priori* disjoints ? Idem pour le projet que nous avons conçu et réalisé, Jean et moi, de filmer en continu l'ensemble des côtes de la Corse en faisant le tour de chaque caillou et en demeurant toujours au plus près : 120 heures de film, un mois de navigation, au moins autant de préparatifs, une « équipe » de 12 personnes et finalement 80 DVD chapitrés, en plus d'une installation qui a figuré six mois dans le Musée du patrimoine, ce qui est tout de même un comble pour des poètes expérimentaux !

Plus généralement, dans ce type de « stratégie » bien plus que de « poésie », c'est le « poétique » qui est en jeu : une *stratégie du poétique*, ce terme étant apte à transcender les genres et les secteurs, comme on le sait depuis les petits poèmes en prose de Baudelaire. *Une stratégie politique parce que poétique*. À poser la question en ces termes, on voit que l'horizon des expériences possibles, modestes, folles, téméraires, individuelles ou collectives s'ouvre considérablement. On dira, à raison, que cela ne fera pas s'envoler le chiffre des ventes des livres « de poésie ». Mais de quoi s'agit-il exactement ? De sauver un genre ? un mot ? une forme ? une essence ? ou d'atteindre par d'autres chemins ce qui rend le poétique nécessaire pour tous ?

Le troisième des présupposés du P. F. se décèle en réfléchissant sur l'incapacité majoritaire et chronique des poètes contemporains à fonctionner autrement que de façon solipersiste, et sur la tendance opiniâtre à affronter en ordre dispersé la tâche immense qu'ils s'assignent. Ou prétendent s'assigner. Qui plus est, avec en tête le principal souci d'affirmer, d'imposer

voire, leur travail comme le plus digne (le seul !) d'être reconnu et validé. À l'issue des stratégies à la fois individualistes, jalouses et tortueuses, pour ne pas dire opportunistes.

Il existe plusieurs milliers de blogues animés par des poètes de toute espèce, mais aucun portail lié aux poésies expérimentales, ce qui est pourtant indispensable si l'on entend être présent de façon significative et contextualisée sur le réseau. Les listes dédiées à la poésie ont existé mais, vite devenues des champs de bataille ou des moyens d'autopromotion, elles en sont mortes (demandez à Julien D'Abriègeon et Tapinblabla...). Une fois constaté le fait, derrière la volonté de rétablir le « contact » entre la poésie et la Société, il devient difficile de ne pas soupçonner l'active rémanence du modèle du XIX^e siècle du Poète Génial et Solitaire, juché sur un rouleau compresseur, en route vers la Reconnaissance et la Gloire. Sinon que la Gloire, au temps des sociétés de masse, est comme l'Aura de Benjamin dont elle est le corrélat : c'est cuit ; Madonna ou Michael Jackson se sont déjà servis. L'évolution de la médiasphère, c'est aussi une reconfiguration galactique, mobile et multiple de l'individualité. Aujourd'hui, tous les poètes sont petits, toutes les gloires éphémères. Et cela signifie qu'il est plus que jamais urgent de fédérer les énergies afin de développer et de maintenir des lieux permanents, des événements, des espaces de monstration et d'archivage, le tout inscrit dans la durée et impulsé par les poètes eux-mêmes. Impossible ? Pas du tout, mais difficile, et rare : Le Lieu, ArtPool, l'ex-Studio Erte ; ou en France, le centre Databaz de Philippe Boisnard et Hortense Gauthier comme, dans un autre registre, les manifestations publiques de l'Armée Noire, chères à Charles Pennequin.

Pareils outils et entreprises sont la première des conditions pour que les références et le contexte propre aux poésies expérimentales soient partagés, diffusés et, de plus, qu'ils puissent être mis en relation avec d'autres secteurs créatifs comme la danse, la musique, le théâtre, etc.

Le quatrième des présupposés concerne le sens. Au cours des années soixante et soixante-dix, la question du sens ou de la signification est occultée par d'autres, liées aux concepts mis en avant par le structuralisme classique et ses prolongements : signifiant, signifié, phonologie, syntaxe, etc. « Poésie sémiotique », disait-on alors. Largement mis entre parenthèses par la linguistique structurale classique, le sens, au cours de ces mêmes années, se trouve, d'un point de vue poétique, négativement connoté : il n'y a pas si longtemps qu'Éluard ou Aragon tressaient des lauriers au Petit Père des Peuples, les spectres de la poésie « engagée » errant aux confins. De là à conclure que le travail poétique sur la langue-langage consiste en la seule élaboration ou récupération de structures, le glissement est aisé et accéléré par une *dépathétisation* souvent entendue comme « simple absence de contenu », alors qu'il s'agit, dans l'esprit de Kollar qui l'énonça jadis, du « refus de tout artifice rhétorique manipulateur ». S'ensuivirent des travaux de qualité et d'intérêt inégaux (ce qui n'a rien d'exceptionnel !) mais en majorité très « formalistes » ou évacuant purement et simplement le sens, au profit, dans le cas de la poésie visuelle, des éléments linguistiques réduits à l'état d'atomes, de lettres, de symboles, etc., et dans le cas de la poésie sonore, de pures valeurs phonologiques, ainsi que *L'énergie du sommeil* d'Henri Chopin en donna en 1965 le long exemple : 252 vues sur YouTube.

On dira, à très, très juste titre, que le concept de sens est obscur. Il ne peut jamais être fixé « objectivement » (quoi qu'en pensent certains sémanticiens) dans la mesure où il dépend :

1. de l'émetteur ;
2. de l'énoncé ;
3. du récepteur ;
4. du contexte.

Tous ces éléments sont de surcroît en rapport systémique les uns avec les autres. Si, dans un moulin, j'arrive avec ma charrette et mes sacs et qu'un gros homme blanc des pieds à la tête me dit « Ah ! tu m'apportes du grain à moudre », le sens n'est certes pas le même que si j'utilise ce même énoncé dans un congrès de théoriciens-poètes, sans d'ailleurs que l'on puisse se réfugier derrière des termes comme *sens propre* et *sens figuré*. Après tout, le meunier lui-même est tout à fait capable, *in situ* et conscient de tout ce que ça peut vouloir dire, d'avoir doté son énoncé de significations secondes. Remarque : il suffit que le meunier fronce les sourcils pour que cela change tout, y compris le contexte, qui n'est pas plus objectif que le reste. Le sens, c'est le résultat d'une transaction infinie de ce genre (transaction ou négociation) entre deux humains. Cela vole et rebondit comme une balle de ping-pong, amortie, coupée, broyée. C'est donc fragile. Complexe. Et essentiel. Le poétique habite là, dans l'échange. Encore faut-il qu'une balle soit lancée (c'est au poète que le service revient, quoi qu'il en advienne après) et qu'elle soit porteuse d'un sens susceptible d'engager l'échange dans un contexte déterminé avec un récepteur spécifique. Lorsque le poète espagnol Castillejo publie un livre de 300 pages constitué uniquement d'une (seule et même) lettre répétée à intervalles strictement équivalents du haut au bas de la page, ce projet peut certes avoir un sens dans le milieu poétique ; mais au-delà ?

Profitant du souffle libertaire qui a soulevé sur les années soixante-huit à soixante-treize et de la caisse de résonance exceptionnelle que les groupes et réseaux de cette époque pouvaient offrir, la poésie expérimentale s'est largement dégagée du formalisme (ou elle l'a détourné) pour élaborer des travaux dont les portées politique et critique – le sens... – sont clairement (parfois trop !) perceptibles, surtout dans les zones de l'ex-URSS ou de l'Amérique du Sud. Cependant, à partir des années quatre-vingt, le « souffle » retombe, les réseaux entrent en sommeil ou se ferment sur eux-mêmes. On voit alors se développer des stratégies et des œuvres qui glissent de la posture oppositionnelle initiale à des formes variées d'entrisme et d'emphatisation : la poésie visuelle se tire « sur toile » et utilise une terminologie (*maîtres, chefs-d'œuvre*) qui se situe aux antipodes de la guérilla idéologique naguère prônée par Eugenio Miccini. On aspire à l'historicisation. Sur d'autres bases certes, mais selon la même logique, les transfuges de la trans-avant-garde d'abord puis les tenants de l'art parodique joueront, avec plus ou moins de cynisme ou de désespérance, la carte de l'intégration (dans leur esprit, il s'agit d'*infiltration*) du tissu institutionnel propre au monde de l'art contemporain, lequel n'en espérait pas tant. À malin, malin et demi. Comme quoi les intentions résistent peu aux changements des rapports de force et aux mutations de la situation économique et sociale. À tout le moins la question du sens, quand ce mot ne devient pas carrément une obscénité boy-scout ou le signe d'une ringardise rédhitoire, passe-t-elle du premier au deuxième degré, tandis que l'ironie s'ajoute au désenchantement postmoderne comme arme critique privilégiée. Fin de l'histoire, fin des grands récits...

Par définition, l'ironie suppose la complicité.

Et l'histoire ne s'est pas laissé enterrer aussi facilement : guerres en Irak, Twin Towers, dérèglement climatique, affolement des systèmes financiers, chômage galopant, racisme, délocalisations, misère urbaine... Difficile alors, c'est-à-dire aujourd'hui et demain, de cultiver le « désenchantement » et l'ironie ar(t)istocratico-critique, tandis que de partout l'on sent monter, ensemble, la rage et l'impuissance. D'aucune manière

les poètes ne se peuvent dire « au-dessus », ils sont « dans » : traînés *dans*, entraînés *dans*, broyés *par*. Sans doute peuvent-ils continuer comme si de rien n'était, comme si rien n'avait changé ; mais comment dans ces conditions sauver quoi que ce soit du Programme fondateur ? Sans que je puisse prétendre donner des solutions ou transmettre un message préexistant, comment une poésie qui ne *réfère* pas au monde actuel ou à ce que les hommes partagent depuis toujours (la maladie, l'amour, la mort) pourrait-elle soutenir la prétention d'affecter ceux qui le vivent, de plus en plus mal. Il ne suffit pas d'emprunter les nouveaux codes et les nouveaux médias pour détourner les uns et squatter les autres. Ce que ces médias et ces codes véhiculent, ce sont des sens. C'est du sens et c'est en lui qu'il faut plonger pour le *manifester*, car le propre du sens tel qu'il rôde dans la médiasphère actuelle est justement de se dérober ou de ne pointer, au sein des flux, qu'un bout de son aileron pour une durée de plus en plus éphémère. Procéder par « arrêts sur image », par « mises en boucle », remonter, rétablir des connexions, relier, mettre à plat, déplier, déployer, suivre les nervures, exhiber les cartographies, essorer les médias, la liste des tâches et des surprises qui adviennent n'est pas close.

Avec quels moyens ? On s'en fiche. Tous sont bons et d'ailleurs qu'ils soient *sur papier, numérique* ou *en direct*, ces moyens se croisent. À partir de quoi ? Peu importe. Le matériau que les médias brassent est immense, mais tout s'y tient, dans l'espace comme dans le temps : le dernier discours d'Obama, Tchernobyl, Fukushima, le mariage de la princesse de Monaco, les frasques de DSK, l'évasion fiscale de Gérard Depardieu, les derniers buts de Lionel Messi, le Qatar, le secret bancaire en Suisse...

Tout s'y tient, tout ce qui constitue la vraie culture contemporaine, le « référentiel commun ».

S'y ancrer est la **cinquième** des conditions pour que les poésies contemporaines puissent avoir des répercussions *politiques*. Cela restera de la poésie, et Nike pourra continuer de délocaliser ses usines en Chine. Cela ne suffira-t-il pas ?

Oui. La poésie n'est pas un revolver. ◀

Oui. La poésie n'est pas un revolver.

PHILIPPE CASTELLIN est né à Isle-Sur-Sorgues. Ancien élève de l'E. N. S. Ulm, agrégé de philosophie, docteur en linguistique et sémiologie, capitaine de pêche, plongeur professionnel, Philippe Castelin, qui vit aujourd'hui en Corse, est avant tout poète. Concerné dès le début des années soixante-dix par le développement de la poésie visuelle, il s'attache depuis les années quatre-vingt à l'élargir vers les pratiques multimédias non exclusives des formes linéaires de l'écriture. Membre cofondateur avec Jean Torregrosa du groupe Akenaton (1984), il développe un travail d'édition créative et d'intervention par des installations et des performances intermédiaires d'un genre nouveau, pour lequel Akenaton propose (1986) le terme *install'action*. Il participe régulièrement aux diverses expositions, lectures, œuvres d'art postal et performances liées à l'actualité internationale des poésies contemporaines. Directeur de publication de *Doc(k)s* depuis 1990, il est très impliqué dans l'exploration des nouvelles technologies, domaines où il joue un rôle de pionnier en réalisant de nombreux travaux de poésie animée programmée par ordinateur dès 1985 et en fondant avec Akenaton (1997) l'un des premiers sites de poésie expérimentale sur le Web : DOC(K)_ON_LINE.