

L'élargissement du poème de Jean-Christophe Bailly

Ginette Michaud

Number 255, Winter 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81100ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Michaud, G. (2016). Review of [*L'élargissement du poème* de Jean-Christophe Bailly]. *Spirale*, (255), 56–58.

L'intranquillité du poème

Par Ginette Michaud

L'ÉLARGISSEMENT DU POÈME

de Jean-Christophe Bailly

Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 209 p.



Dans son « Avant-propos » à ce recueil colligeant quatorze essais et conférences qui s'échelonnent sur une douzaine d'années, Jean-Christophe Bailly déclare avoir été surpris, en se relisant, par le ton souvent programmatique de ses interventions portant surtout sur la « poésie élargie » telle que l'appelait Novalis. Paul Celan se souviendra également de cet élargissement dans « Le Méridien », quand il soulignera, en français, cette injonction : « Élargissez l'art ! », pour aussitôt la nuancer et lui opposer une « contre-parole » tout autre : « Élargir l'art ?/ Non. Va plutôt avec

l'art dans l'étroit passage qui est le plus proprement tien. Et dégage-toi. » « Poésie » est donc à entendre ici comme l'ouvert, sans majuscule, c'est-à-dire comme « le nom générique de ce qui ne se ferme pas sur soi », de ce qui, dans le poème mais aussi dans le phrasé de la prose ou la « pensée tactile » de l'essai, excède la seule question du genre et tend, par l'émancipation du matériau, à un affranchissement qui est également, pour l'auteur de *La Comparution* (avec Jean-Luc Nancy, Christian Bourgois éditeur, 1991 ; rééd., 2007), politique. Car le poème, même adressé depuis la solitude la plus nue, reste parole en vue de tous, même dans l'« action restreinte » que lui assignait Mallarmé, et surtout il est, en tant que différence la plus aiguë du langage, rapport au monde : il « ne règle pas les formes de vie, mais il en est une lui-même », affirme Bailly. Ce que le poème fraye, par ces allures, ces rythmes et vitesses, ces suspens, ces « expériences de seuil, de contacts installés ou frôlés, de touches discontinues », c'est donc « l'espace même de notre venue », écrit-il dans « La scène pronominale », où « "Nous" ne nous entoure pas », mais garde, comme le « Je », le statut mouvant de la personne – ou de personne – « qui transite sans fin du nous au je » et maintient ainsi « la plus grande extension chorale possible ». Dès qu'il est question « d'interroger cette altérité qui est là devant nous,

en écart avec elle-même et sans fin se dérochant », nous savons que notre « singularité plurielle », pour emprunter au titre de Jean-Luc Nancy souvent présent dans ces pages (même s'il est discrètement nommé), n'est toujours elle-même qu'une « séquence provisoire formée au sein d'une infinité de tournures possibles » et que cet « autre » – qui est déjà moi, car « entre soi et soi, [...] quelqu'un d'autre [...] se pointe », le dédoublement a déjà lieu – « désigne toujours quelqu'un d'indécidable, quelqu'un qui, d'une manière ou d'une autre, a fait mouvement vers l'inconnu ».

Prendre le large

Contrairement à l'idée reçue de la communication, de l'idéologie, de la langue de bois qui visent toutes « l'amenuisement des conditions d'intelligibilité du monde », le poème, lui, ne se contente pas de peu : il tente d'aérer, de faire respirer, de dilater ce qui « comprime le sens ». « Élargir, c'est agrandir, mais c'est aussi libérer ce qui était détenu » ou retenu dans des formes encore trop closes sur elles-mêmes, réclamant un dépassement des limites, une expansion, une sortie hors d'elles-mêmes. Dans « L'essai, une écriture extensible », un des plus remarquables de l'ouvrage, Bailly revient sur cette question des genres qui avait été déployée par les romantiques d'Iéna et fait sentir ses secousses tout au

cours du XIX^e siècle et jusqu'à nous : « *Sans cette tension vers plus qu'eux-mêmes, les genres ne seraient que des catégories de rangement* », la littérature, « *une forme d'entertainment* », ce à quoi elle est, hélas, trop souvent réduite. « *[H]antés par leur propre impossible accomplissement* », livrés à « *l'intranquillité de l'œuvre* », la poésie, mais aussi l'art et la recherche, la pensée dans l'essai et même une certaine philosophie ont en commun d'entretenir cette « *zone trouble qui est celle du sens, [...] dont une société entièrement régulée par le rapport marchand/clientèle ne peut que se méfier* ». Il ne s'agit pas pour autant de donner dans la « *cavale romantique* » bien connue, mais de réaffirmer la portée d'une « *forme intimante* » lorsqu'elle résiste à la conformité, aux intimidations des formes convenues et des supposées attentes du public le plus large. Chaque fois que la littérature s'écarte d'une « *formule dictée par un programme restreint purement répétitif* », elle retrouve cet « *espace de formation* » et, avec lui, la possibilité qu'elle « *continue ou advienne comme sa propre infinité, comme son propre devenir* ».

C'est donc à cette émancipation de la littérature – tension et étendue « *hors de son site de naissance* » – que ces essais se font particulièrement sensibles en la saisissant dans toutes sortes d'indices – « *[d]es expériences de seuil, des ralentis, des procédures d'écoute, des tensions d'enclenchements et de remémoration, mais aussi des accords furtifs, des connexions rapides ricochant les unes sur les autres* » – où se produit le mouvement de déprise du langage par rapport à ce qui l'instrumentalise, laissant ainsi entrevoir par ce dégagement rien de moins, presque rien, mais cela même : « *la parution infinie des choses finies* », comme l'écrit Bailly dans « Vers la sortie ». Selon l'essayiste qui est aussi poète, « *[l]e travail du langage, [...] c'est, ce serait justement, de débaptiser les choses, de les sortir de l'eau lustrale*

de la signification pour faire revenir le langage auprès d'elles, dans l'eau native de la signifiante ». La poésie – mais aussi l'anecdote, la prose et l'essai même en tant qu'écriture infiniment « *extensible* » – serait cette « *lucarne d'un autre usage* » du langage où s'éveillent « *[d]e loin en loin tout un réseau de choses rapprochées, de choses intactes. Qui ne servent à rien, et qui n'ont même pas déjà servi* ». Comme Bartleby, figure exemplaire de cet autre « *homo faber* » qui, en une grève absolue, ne « *fait rien* », ne se destinant plus à aucun emploi du temps, la poésie opère alors une « *glissade dans l'inconnu* », se déployant dans « *cette couche de temps [qui] doit elle-même être et demeurer comme une couche toujours fraîche, comme un pur commencement, une ouverture* ».

Un chant est-il encore possible ?

En reprenant cette question qui a marqué toute l'histoire du lyrisme poétique, et particulièrement de Hölderlin à la « *crise de vers* » baudelairienne-mallarméenne jusqu'à Adorno et Celan – question que Bailly qualifie lui-même de « *très lourde* » (« *mais toutes les questions de poétique sont lourdes, parce qu'elles engagent, plus que d'autres, la totalité du langage, la totalité du rapport de la langue à la tribu (Mallarmé), qui la parle et l'entend* ») –, l'écrivain livre au fil de ces essais les éléments d'une poétique permettant de comprendre à la fois les filiations et les sauts qui se jouent ici au sujet du chant du poème, fût-il brisé ou désaccordé, presque éteint ou à peine chantant tel le *Singarer Rest* de Celan. De Hölderlin qui marque la « *dernière tentative réelle d'un nouage destinal entre une voix et un peuple* » jusqu'à la crise de vers (distendu par Baudelaire dans le rêve d'une prose poétique, « *musicale sans rythme et sans rime* », puis retendu par Mallarmé autour de l'idée du poème), Bailly montre comment cette crise du lyrisme « *coincide avec la crise de l'épico-destinal* »

par laquelle le poème, en perdant de vue « *la possibilité de s'effectuer comme chant général* », se fait chant particulier, « *chant de la singularité du poète* ». En se retirant (hauteur, solitude, mais aussi appauvrissement), le poète apprend d'un même pas à « *marcher dans la rue* » et à « *côtoyer la prose* ». Toutes les formes-poèmes du XX^e siècle peuvent dès lors se donner à lire à l'enseigne de la tension décelée par Lenz dans *Pandaemonium germanicum*, où deux mouvements contradictoires s'opposent au sein de l'art poétique : « *l'aspect formateur (le Bildende)* » et « *l'aspect musical (le Tönende)* ». Dans cette double tentation viennent s'entrecroiser, souvent à l'intérieur d'une même œuvre, « *le lyrique et l'épique, le long et le bref, la forme-récitatif et la forme-chant, le brisé et le lisse, le spéculatif et le bucolique, le métrique et l'échevelé, le tressé et le linéaire* ». Mais la question qui retient surtout Bailly est la suivante : qu'est-ce qui fait que le poème, cette forme archaïque et pourtant toujours innovante, s'emporte et survit, revient et se maintient malgré tout ? « *[Q]u'est-ce qui s'est maintenu du poème pour qu'il puisse encore avoir lieu ? Qu'est-ce qui a été assez fort pour protéger le poème de son engloutissement dans la prose comme de sa disparition via l'absorption de son idée par la théorie ?* »

**le poème, lui,
ne se contente
pas de peu :
il tente d'aérer,
de faire respirer,
de dilater ce qui
« comprime
le sens ».**

La réponse à cette question ne tient pas, on s'en doute, à une quelconque typologie, Bailly le reconnaît le premier : « *Dresser une liste des indices ou tenter d'en faire une typologie serait absurde, leur régime est celui de l'apparition, du surgissement.* » Mais si la poésie résiste, si elle continue d'être cette expérience de passage, de seuil du langage « *nécessaire au lointain pour devenir proche, ou au proche pour laisser battre en lui le lointain qu'il contient* », c'est parce qu'elle est *exactement* cette attention maintenue au tout-venant qui doit « *pouvoir rester ouvert : non pour le plaisir de l'inattendu, mais parce que le sens a besoin de cette ouverture pour rester vivant et*

pour, lui aussi, pouvoir survenir ». Bailly nous le rappelle ici, souvent en compagnie de Benjamin, de Novalis et de Pessoa, et souvent de manière poétique lui-même en évoquant « Les fontaines qui écoutent au loin... » de Hölderlin, les grelots sonores qui produisirent un jour de janvier 1827 dans une lettre d'Eckermann un « *grain de réalité* » « *glissant de l'universel vers le particulier et de là vers la fente d'un réel entrouvert, à travers laquelle soudain tout se voyait* », ou encore le poème de Louis Zukofsky dont il admire qu'il sache continûment convertir l'adieu aux choses en bonheur (« *Seeing seems at any moment complete* ») : si la poésie survit et importe, ce n'est

pas parce qu'elle serait évasion ou supplément d'âme, mais parce que, offre sans demande, elle est cette disposition d'écoute absolue où « *[l]e sens ne tombe jamais sous le sens* » ; parce qu'elle est « *comme une écope, comme un art d'écoper le réel* » ; parce qu'en elle surgissent parfois des « *gouttes de fraîcheur* », un copeau intact, de purs éclats du monde, une plénitude qui, comme celle qu'éprouva Pessoa, « *loin de venir de lui, venait à lui, et provenait de ce qu'il appelle "la vérité de l'extérieur absolu"* ». Mais « *[c]omment les former, ces phrases, pour qu'elles soient en effet résonnantes, et claires, et distinctes ?* – c'est toute la question ». ■

**Mais la question qui retient
surtout Bailly est la suivante :
qu'est-ce qui fait que le poème,
cette forme archaïque
et pourtant toujours innovante,
s'emporte et survit, revient
et se maintient malgré tout ?**