

Québec français



Poésie hybride de Thomas Braichet Le livre comme hypothèse

Mélissa Labonté

Numéro 171, 2014

La poésie hors du livre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71218ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Labonté, M. (2014). Poésie hybride de Thomas Braichet : le livre comme hypothèse. *Québec français*, (171), 40–43.

Poésie hybride de Thomas Braichet

Le livre comme hypothèse

✱ Mélissa Labonté*

Il existe, en marge de l'histoire littéraire officielle, des pratiques qui font du hors livre leur mode d'existence. Ces formes marginales de la littérature prouvent que « le livre n'est pas la seule destinée de la littérature, tout juste un objet transitoire, une possibilité, voire une hypothèse¹ ». La problématique propre à la poésie de l'auteur Thomas Braichet réside justement dans l'exploration de cette précarité du livre ; par son interférence avec un matériel sonore, elle en fait le lieu secondaire des possibilités poétiques. Jeune poète français décédé en 2008, il laisse derrière lui deux audiolivres : *On va pas sortir comme ça on va pas rentrer*, en 2004, et *Conte de F.*, en 2007, les deux publiés chez P.O.L. En remettant en question l'écrit comme support privilégié du littéraire, le projet poétique braichettien quitte la fixité de la page afin d'explorer l'inadéquation de l'homme avec le monde, le langage et avec sa propre subjectivité. Si l'écriture représente la transmission du savoir et l'expression du pouvoir, la performance d'une poésie entre le livre et le hors livre réfère moins à une parole qu'à une volonté de prendre la parole. Chaque performance nouvelle réinterroge cette volonté d'accomplissement. Bref, la marginalité de cette pratique répond à une crise, ou plutôt met en cause des rapports dichotomiques problématiques, voire dépassés : oral et écrit, performance et lecture, *dire* et *faire*.

Entre livre et hors-livre : une transgression générique

L'étude d'un corpus qui cherche à briser le statut livresque nous confronte à divers problèmes, le plus souvent paradoxaux : s'il n'y a plus de livre, est-ce encore de la littérature ? S'il y a présence d'un livre, comment l'auteur peut-il s'en affranchir ? De même, vouloir sortir du livre, n'est-ce pas aussi remettre en cause sa valeur institutionnelle ? Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, dans un numéro codirigé de *Littérature* sur les écritures contemporaines hors du livre, s'intéressent à ces formes littéraires qui, en boudant le triomphe de l'imprimé – et, de surcroît, l'institution et l'histoire littéraire – se confinent au statut de marginalité. Le problème n'est donc pas la contemporanéité de ces pratiques, mais bien l'emprunt de modes de transmission qui relèvent traditionnellement des arts visuels, sonores ou scéniques, ce qui a pour effet de les exclure du champ littéraire. La pertinence de la recherche sur ces formes dites marginales réside justement dans cette idée d'exclusion institutionnelle, car comme le mentionnent Rosenthal et Roffel, « les littératures contemporaines ont intégré les cursus académiques, mais jusqu'ici les études portant sur ces corpus se sont très majoritairement et parfois exclusivement concentrées sur la littérature narrative imprimée² ». Malgré sa quasi-absence des études officielles, ce corpus pose pourtant un nouveau regard sur l'expérience littéraire. L'utilisation de nouveaux supports suppose une mise en crise de l'objet de littérature et permet d'établir un nouveau rapport entre l'auteur et son œuvre : « Nous pensons que la fragilité du statut de l'artiste dans la cité est liée à ces nouveaux modes d'intervention. Nous pensons aussi que la mise en question des supports imprimés au profit d'autres supports n'est pas étrangère à la normativité inhérente au monde de l'édition et à la réduction flagrante de la variété formelle qu'elle propose à la publication. Ces paramètres ont de

fait considérablement modifié la relation que les écrivains entretiennent avec le livre et la publication.³ »

En s'affranchissant du cadre imposé par une société de l'écrit, ces formes dites marginales de la poésie contemporaine réinterrogent le statut de poète dans sa capacité de créer et d'occuper la parole dans l'espace social. Cette *fragilité du statut de l'artiste* s'explore dans une redéfinition des limites du littéraire, ce que Jean-Michel Espitalier nomme frontière : « La poésie contemporaine paraît [...] être sortie de l'espace strictement littéraire et, corollairement, du « graphocentrisme » pluriséculaire du livre comme étalon de l'espace d'écriture, lequel, depuis près d'un siècle, se dilate vers d'autres supports. Elle travaille aux frontières.⁴ » Ainsi il se produit, dans la poésie contemporaine, un déplacement vers le *dehors*, un mouvement d'extranéité qui permet, au final, une réflexion introspective de la littérature à elle-même. Ce *dehors* représente ce qui ne répond pas traditionnellement aux codes du littéraire ; ce sont les lieux où la poésie ne répond plus à l'homogénéité formelle du genre. Ce débordement générique – ou « transgression générique⁵ » selon Antoine Compagnon – ramène la poésie à un état de perpétuelle redéfinition. Ce déplacement du corps poétique, par-delà la malléabilité de ses frontières, crée un espace hybride où se poétise l'expérience contemporaine.

Toutefois, le phénomène de marginalisation des formes hybrides de la poésie prouve bien le triomphe de l'imprimé dans l'économie culturelle dominante. L'hégémonie de l'écrit est celle des sociétés occidentales qui ont, depuis longtemps, délaissé des structures de production propres à l'oralité au profit de l'écriture comme représentation symbolique. Encore aujourd'hui, malgré les technologies du son et de l'image, notre psychodynamique sociale répond à la sujétion de la parole à l'écrit⁶ ; l'écriture comme valeur de référence – ce qui est encore plus vrai dans la tradition littéraire occidentale. Cependant, l'apparition de nouveaux supports médiatiques a pour effet une hybridation, proprement postmoderne, des modes de transmission. Notre champ culturel nouvellement balisé par le technologique provoque alors des répercussions sur notre langage et sur notre manière de communiquer. Dans ce contexte, le choix esthétique d'un support de publication, d'un médium, devient un choix politique en soi dans le sens où « le politique est une capacité de concevoir la conjoncture et de déterminer une orientation, une direction⁷ ». En parlant des formes poétiques qui répondent à cette *conjoncture* nouvelle, Jérôme Game explique les implications de cette actualisation générique : « le rapport de différence entre médias et littérature peut ici être dit *extro-jecté* dans la production d'une œuvre hybride composant une pluralité de relations entre éléments hétérogènes et dessinant ainsi un certain type d'*aesthesis* contemporaine : [...] [une redistribution] des sons et des images de la condition hypermoderne pour en retracer les aspects paradoxaux ou l'intensité objective [afin de] traiter le réel sous un angle critique, voire symptomatique.⁸ »

Il faut alors préciser que le choix de l'hybridité ne réside pas dans une volonté d'adaptation à de nouveaux contenus (et/ou contenants), mais bien à un souci d'interaction qui soumet le corps poétique à la dynamique du *devenir*.

Une poétique de l'évènement

Jérôme Game, dans un texte tiré d'un dossier du *Magazine littéraire* (« La nouvelle poésie française » dirigé par Jean-Michel Espitalier), distingue deux grands types de poésie : poétique du sujet et poétique de l'évènement⁹. Leur différence peut se simplifier dans cette formule chiasmique empruntée à Game : la poétique du sujet consiste à dire la vie alors que la poétique de l'évènement cherche à ce que la vie *dise*. En d'autres mots, loin d'être la description du réel, le poème en est l'« opération [...] dans le langage pour former le seul sens non prédéterminé¹⁰ ». Le poème devient, selon la poétique de l'évènement, un processus – un *en voie de devenir* – qui propage un sens en constante métamorphose. Le corps poétique se déploie alors aux dépens de sa précarité, dans un mouvement par-delà un cadre préexistant. Ces formes de la poésie contemporaine mettent en scène de manière exacerbée l'inadéquation entre le sujet et le monde, entre le sujet et le langage. En choisissant d'explorer, selon une logique de l'aggravation, cette relation indirecte entre le *moi* et les mots – et, plus largement, le monde –, cette poétique poursuit une réflexion développée par les pionniers de la modernité : « [depuis le] *Je est un autre* rimbaldien comme de l'*impersonnel* mallarméen, plusieurs chemins d'écriture ont été tracés [...] qui donnent aujourd'hui à lire et à entendre.¹¹ » En effet, cette inadéquation comme postulat sur le langage apparaît dans la pensée littéraire à partir du texte « Crise de vers » de Mallarmé, écrit à la fin du XIX^e siècle, et rejoint la célèbre formule de Rimbaud « Je est un autre¹² », qui font la rupture entre le poète et le vers et, par extension, le langage. La poésie, depuis l'avènement de sa modernité, joue sur cette question en tentant de se réapproprié et de reformuler cette expérience de médiation qui agit entre l'homme et le monde. La poésie de l'évènement, quant à elle, introduit les nouveaux supports technologiques (enregistrement sonore/internet/travail infographique) ou encore, retourne aux formes de la performance (lecture/danse/théâtre) afin de participer, de manière interactive, à cet acte phénoménologique. Nous nous retrouvons alors devant une hypermédiation et une hypermédiation du corps poétique dans le sens où il y a interaction et transmission d'une parole démultipliée. À l'image d'une société déterminée par l'hypercommunication, ces formes hybrides de la poésie proposent une redéfinition du lyrisme traditionnel : « la modernité déploie sa diversité autour de la question de la production et de l'expérience poétiques comme déstabilisation de la subjectivité traditionnelle [...] au profit d'une identité poreuse et en perpétuel procès (la subjectivation comme épreuve d'un pur présent), avec toutes les implications sur le réel qu'un tel déploiement recèle – c'est-à-dire sa dimension proprement *politique*, revendiquée ou pas, consciente ou non.¹³ »

Politique, car utiliser le langage, prendre la parole, c'est aussi revisiter le lien social qui permet la symbolisation de notre « être-ensemble ». Le mouvement de *dire*, c'est-à-dire l'opération du langage en tant que tel, devient un geste collectif qui critique finalement « une passivité face à l'action totale du spectacle du monde qui nous est offert à la perception et à la réflexion¹⁴ ». Alors que Hegel définissait la poésie lyrique comme « le sujet individuel et, par conséquent, les situations et les objets particuliers [prenant conscience de lui-même] au sein de ce contenu¹⁵ », on peut alors dire que dans le cas de la poésie de l'évènement, il s'agit d'un sujet *prenant conscience de lui-même* à l'intérieur de sa propre expérience du monde, mais *au sein d'un contenu* médiatisé, constamment renouvelé. Ainsi, l'objet poétique dépasse les possibles de la synthèse unique et, subséquentement, ouvre les limites d'un



Thomas Braichet
Source : tapin.free.fr

langage mis en crise. Le poème met en scène « des formes qui seront quelque chose comme le nom de cette inquiétude qui nous pousse à ne pas se contenter de l'expérience du monde telle que la fixe la langue que nous parlons, mais à re-présenter et à piéger cette représentation – à la *refaire*.¹⁶ » Bref, les formes poétiques de l'évènement se définissent comme un lyrisme hypermédialisé et intersubjectif de par la démultiplication qu'elles offrent d'une expérience du monde – ce que Braichet met en œuvre dans son langage verbi-voco-visuel.

Conte de F_, « inexactement un CD et un livre »

La poésie de Braichet apparaît comme la synthèse de trois pratiques apparues vers la fin des années quarante dans la mouvance d'un postdadaïsme, c'est-à-dire le lettrisme, la poésie graphique et la poésie sonore. Bref, le langage verbi-voco-visuel de Braichet se présente comme un objet poétique hybride. À cet égard, *Conte de F_* représente bien l'aboutissement de la recherche formelle du poète. Bertrand Laverdure, dans un article consacré à

ce même audiolivre, montre comment « l'importance de l'œuvre de Braichet réside dans son intégration intelligente d'un maximum de stimuli urbains dans la retransmission d'un morceau de prose suivie, ayant pour objet l'aliénation confortable de nos modes de vie.¹⁷ » Ainsi, il s'agit bien d'un livre, mais d'un livre qui n'en porte que l'allure. En plus d'être jumelé à un CD audio, cet ouvrage se divise en chapitres, mais des chapitres qui se répètent, qui se modifient jusqu'à une saturation graphique (le texte se transforme peu à peu en une masse noire, illisible). Par conséquent, l'énonciation se subordonne à la manière dont le texte est parasité par les différentes médiations répétées, sonores et graphiques. De cette manière, « l'acte poétique ne se conçoit plus, dès lors, comme l'"expression" lyrique d'une subjectivité singulière, mais comme une *immersion*, non moins lyrique, dans l'objectivité des choses, ou l'intersubjectivité des foules.¹⁸ » Le texte de Braichet se veut quasiment objectif par la description répétée des mêmes scènes du quotidien d'un personnage, Philéas F¹⁹, qui fait des allers-retours entre l'intérieur de son appartement et l'extérieur de la ville. Le protagoniste fait l'expérience de sa subjectivité à travers un espace hypermédiatisé c'est-à-dire à travers des écrans sonores et graphiques qui rappellent ceux de la télévision, de la photographie ; comme une répétition de miroirs déformants qui ne font qu'agrandir sa distance vis-à-vis du réel. De plus, l'expérience de lecture se fait conjointement à une écoute du matériel sonore qui complète, voire qui hypermédiatise la réception du texte : les pistes du cédérom apparaissent comme une source de stimuli sonores mariant à la fois voix humaines, bruits urbains et bruitage électronique qui travestissent la reprise mimétique du texte. Le lecteur se retrouve alors invité à faire le va-et-vient entre les deux supports ; l'expérience de la subjectivité se déploie dans ce parcours improvisé. L'objet livre apparaît donc comme un espace mouvant et pluriel, d'une impossible synthèse : « Un balancement, une oscillation agite les pages ; une respiration, prise entre des pages imprimées et un CD, qui n'existent pas réellement les uns sans l'autre, un objet hybride, mais pas un monstre. Ou plutôt : l'objet dont nous voudrions parler n'est pas palpable, il est inexactly un CD et un livre, il est exactement ce flux de deux, cette circulation d'air entre deux lieux...

« Nous sommes là, entre la page et l'âge électronique, dans les questions de la représentation²⁰. »

Dans cet entre-deux, entre la parole et la page, se joue donc la question de la représentation. À partir du corps poétique hybride que développe Braichet, la représentation doit maintenant se considérer dans le phénomène de la performance.

Nous considérons le concept de performance à la lumière des théories de Paul Zumthor, c'est-à-dire comme l'« ensemble des faits qu'embrasse aujourd'hui le mot de réception, mais [en rapport] au moment décisif où tous ces éléments cristallisent dans et par une perception sensorielle – [...] un engagement du corps.²¹ » Ainsi, la performance peut se comprendre comme un espace où le sujet ne se réduit pas à lui-même, mais où il met en scène la volonté de s'accomplir. En d'autres mots, la présence de la voix ou plutôt cet engagement du corps du poète par le biais du matériel sonore réfère moins à une parole qu'au geste de prendre la parole. Chaque performance nouvelle réinterroge ce mouvement du *dire*. Parallèlement à l'idée d'une poétique de l'évènement, on peut alors parler d'une « poésie-action » (*performance poetry* en anglais) telle l'a théorisé Jean-Pierre Bobillot par son étude sur le poète sonore français Bernard Heidsieck. Ce corps poétique, préférant le bruit au silence du texte écrit, se situe « en corps et en voix, entre le dit et le

dire, entre le dire et l'agir, entre l'entendre et le voir. En un mot : une *théâtralité de la langue*.²² » Nous revenons ainsi à ce concept de frontières, d'entre-deux, dont la poésie s'engage à entretenir leur oscillation. Cet engagement du corps poétique rejoint alors l'idée d'une théâtralité, idée qui sera d'ailleurs choisie pour décrire le travail de Braichet : « Télescopes, interférences, superpositions, cut-up et put-up, décalages et dédoublements de récitations, d'ambiances sonores et de musiques mettent en place une triangulation "verbi-voco-visuelle", créent une singulière spatialisation de paroles et langages. Livret d'opéra d'un *petit théâtre mental*, le texte acquiert une profondeur de l'effet de perspective sonore que le CD lui confère.²³ »

Ici, théâtre vaut pour sa fonction d'*actio* qui appartient à une rhétorique de la représentation : « l'action rapproche l'art oratoire à celui du comédien²⁴ » par les aspects de la voix et du geste. Bobillot, quant à lui, définit l'*actio* comme étant l'« ensemble de recettes propres à permettre l'extériorisation corporelle du discours²⁵ ». Dans le cas de la poésie-action, cet *actio* n'agit pas à travers l'instance narrative – donc n'a ni valeur expressive ou mimétique du texte –, mais agit plutôt à l'intérieur même du langage poétique qui conduit son corps (c'est-à-dire le poème) en-dehors du dit vers le dire, de l'écrit vers une parole en voie d'accomplissement. Ainsi, l'action du poème ne se situe pas seulement dans l'espace de la performance sonore, mais dans la dynamique intrinsèque au poème dont le corps n'est plus celui de la page, mais celui du mouvement entre le CD et le livre.

Dans *Conte de F.*, les marques du *théâtre mental* braichettien s'observent notamment par la présence de didascalies au début de chaque chapitre. Par exemple, on peut lire dans le coin supérieur droit du chapitre 2 : « Extérieur, jour, lui, dehors ». La présence d'une didascalie devient un *indice de signification*²⁶ essentiel au texte et à sa composition ; elle indique les conditions dans lesquelles la poésie se déploie en termes d'action. Cette indication en amont du poème annonce alors la fragmentation de l'énonciation puisqu'il y aura mise en scène d'une histoire non racontée, mais « montrée ». Par cette simple phrase le texte se révèle aussitôt selon un mode actif : le *lui* est placé selon une unité de temps (*jour*), une unité de lieu (*extérieur*) et une unité d'action (*suites de marches*) dans un rapport de médiation directe avec le monde ; on assiste à la mise en jeu d'un nouveau corps poétique. Autrement dit, comme l'indique Bobillot, on peut alors parler d'une « critique en acte d'une conception de la poésie », c'est-à-dire que le langage se théâtralise ; il se met en scène à l'intérieur de représentations inédites, et ce, à l'extérieur d'un cadre fixe traditionnel. Dès le début, le texte se positionne selon l'idée d'un refus d'une passivité face à l'expérience du monde ; la poésie agit désormais dans l'action, dans la simultanéité des communications. Par conséquent, la dimension sonore qui se superpose au texte réactive la dimension théâtrale du langage poétique. La voix entendue prend possession du texte poétique, mais selon une volonté de transmission dans le sens où on assiste à une métamorphose du poétique vers un lyrisme assumé, communicatif et critique. Ce que propose la poésie de Braichet réside dans cette performance qui se superpose au texte, proposant une réflexion déformante du langage à travers la « présence du geste, de la voix, du souffle, du cri, du corps ; présence du poète-lecteur et présence de l'auditeur-spectateur ; présence du monde même, sans le recours à aucun procédé relevant la millénaire *mimesis*.²⁷ » Autrement dit, la parole poétique braichettienne se situe en dehors de son énonciation idéale, c'est-à-dire traditionnelle, mais plutôt à l'intérieur d'un nouveau rythme.

Cette voix qui finit par devenir nôtre

Chez Braichet, la réception de l'œuvre se fait donc selon un mode intersubjectif dans le sens où le lecteur/auditeur n'est pas que le récepteur passif d'un événement poétique, mais bien acteur d'une dynamique *élastique*, c'est-à-dire à la fois changeante et en tension vis-à-vis de l'objet poétique. Le texte poétique est dorénavant le lieu d'une communication non à son terme, mais en voie de se faire. Par exemple, à la fin du poème « Chapitre 2 », nous pouvons lire : « Ricochets de pensées en possible. Phrase qu'il eut peut-être dû laisser s'achever qui eût pu s'achever autrement que ce – À quoi tu t'attendais ? !²⁸ » Ces « ricochets de pensées en possible » dessinent la dynamique du corps poétique, celle d'une série d'enchaînements imprévisibles. Cette phrase permet d'entrevoir le rythme poétique mis en œuvre, celui de la possibilité plurielle qui met en crise les certitudes du langage. Dans cette optique, les *phrases peuvent sans cesse s'achever autrement*, car le lecteur/auditeur interroge plutôt les contingences de l'objet poétique. « À quoi tu t'attendais ? ! » invite ainsi le « tu » à reconsidérer ses attentes, à soumettre son désir de possession du sens au rythme des possibilités infinies. Par conséquent, la superposition de la lecture avec l'écoute du matériel sonore poursuit la multiplication d'éventualités poétiques ; il y a présence d'une voix dont la subjectivité s'affirme par le choix des mots qu'elle choisit de diffuser. À l'intérieur du poème en projet, cette voix devient porteuse de l'intersubjectivité : « Cette voix qui sort du haut-parleur, nous finissons certes par l'accepter pour la nôtre, mais il n'empêche qu'à travers l'oreille elle est autre chose, très exactement, elle est les autres, et il nous reste alors une chose bien difficile à faire qui est d'écouter les autres avec sa gorge. Ce double mouvement qui nous projette vers autrui en même temps qu'il nous ramène au fond de nous-même définit physiquement la poésie action.²⁹ »

Ce *double mouvement* de la poésie-action propose à l'auditeur l'expérience du langage dans sa dimension collective, voire trans-subjective ; son implication dans l'œuvre poétique se fait à travers une autre voix qui finit par devenir sienne. À ce propos, Zumthor explique ce phénomène par l'idée d'un déploiement de l'espace poétique propre à la performance : « cette voix en s'adressant à moi exige de moi une attention qui devient, pour le temps d'une écoute, mon lieu³⁰ ». Par le biais de la voix, la poésie de Braichet évacue le silence de la page : le poème se construit sur une volonté de dire encore, d'atteindre un espace de sens pluriel puisqu'intersubjectif. En d'autres mots, la poésie de Braichet choisit de participer au rythme de la communication immédiate et éphémère ; l'Autre n'est plus une figure extérieure au texte, il intervient désormais en simultané à la médiation du monde telle une interférence.

À travers cette répétition des possibles, Braichet se dégage de tout défaitisme face à l'impossibilité de l'homme d'accéder pleinement au réel ou encore le défaitisme entourant l'idée d'une mort de la poésie ; il choisit plutôt le bruit du dire dans une parole en perpétuelle construction au lieu de se murer dans une solitude nostalgique du dit, de la page muette. Nous nous retrouvons ainsi devant un renouveau de l'expérience poétique par une œuvre dont l'absence des corpus officiels paraît problématique. Bertrand Laverdure a dit à propos de Braichet que « la réussite de son entreprise et la richesse de son travail occuperont quelques universitaires dans un proche avenir.³¹ » Il ne pouvait pas mieux prédire. *

* Mélissa Labonté est étudiante à la maîtrise au Département d'études littéraires de l'UQAM. Récipiendaire de la bourse du CRSH, elle travaille actuellement à la rédaction d'un mémoire portant sur les nouveaux enjeux poétique et politique créés par la production littéraire du « printemps érable », et plus précisément, par la revue étudiante *Fermaille*. En marge de son travail de maîtrise, ses recherches abordent la notion de performance dans le genre poétique, que ce soit à travers le rap (voir articles publiés dans la revue numérique *Pop-en-stock*) ou la poésie sonore (notamment sur le poète français Thomas Braichet). Son intérêt pour la poésie se traduit également par son emploi d'adjointe à l'édition aux Éditions du Noroît.

Notes

- 1 Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature*, n° 160 (décembre 2010), p. 4.
- 2 *Ibid.*, p. 7.
- 3 *Ibid.*, p. 6.
- 4 Caisse à outils. *Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2006, p. 48.
- 5 À ce sujet voir Antoine Compagnon, « Treizième leçon : Modernité et violation des genres », *Fabula*, [en ligne] www.fabula.org/compagnon/genre13.php (consulté le 20 décembre 2012).
- 6 En effet, le développement des technologies ne tend pas à faire disparaître l'écrit ; au contraire, elles en multiplient les occurrences. Par exemple, l'industrie du disque a jumelé le CD avec un livret contenant le plus souvent les paroles des chansons ; la plupart des films reconnus ont leur scénario publié ; et Internet n'est qu'une forme hybride d'écriture visuelle et instantanée. Bref, la technologie accentue l'inféodation de l'oral à l'écrit.
- 7 Michel Van Schendel, « La parole tenue », Dans *L'engagement de la parole : politique du poème*, Pierre Ouellet et Georges Leroux [dir.], Montréal, VLB éditeur, 2005, p. 38. Dans ce texte, Schendel explique bien la différence entre le politique et la politique, qui se situe dans l'utilisation même de la parole : le politique étant la construction d'une société dans la symbolisation commune de sa *conjoncture* alors que la politique utilise le langage dans son propre intérêt sans offrir un déploiement du sens.
- 8 Jérôme Game, « In & out, ou comment sortir du livre pour mieux y retourner – et réciproquement », *Littérature*, n° 160 (décembre 2010), p. 50.
- 9 Jérôme Game, « Actualité du moderne », *Magazine littéraire*, n° 396 (mars 2001), p. 21.
- 10 *Ibid.*, p. 22.
- 11 Jérôme Game, « In & out, ou comment sortir du livre », p. 21.
- 12 Cette citation de Rimbaud est tirée des *Lettres dites du voyant* adressées à Georges Izambar, ancien professeur du poète (*Poésies. Une saison en enfer. Illuminations* [1871], Paris, Gallimard, 1999).
- 13 Jérôme Game, « Actualité du moderne », p. 21. L'auteur souligne.
- 14 Eugenio Miccini, « Une sémiologie de la transgression », *Inter, art actuel*, n° 50 (1990), p. 36.
- 15 G.W.F. Hegel, *L'Esthétique* [1835], Paris, Flammarion, 1979, p. 176-177.
- 16 Christian Prigent, *À quoi bon encore des poètes ?*, Paris, P.O.L., 1996, p. 20.
- 17 Bertrand Laverdure, « Le sourire verbi-voco-visuel », *Spirale*, n° 24 (2009), p. 45-46.
- 18 Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck. Poésie action*, Paris, Éditions JMP, 1996, p. 69.
- 19 Le nom de Philéas peut référer au nom du protagoniste dans *Le tour du monde en quatre-vingts jours*. En effet, ce roman de Jules Verne célèbre la révolution des transports et les mutations ontologiques que cela opère : il est maintenant possible de se déplacer à une plus grande vitesse, en moins de temps. Parallèlement, l'œuvre de Braichet fait également référence aux technologies pour révéler un changement dans notre appréhension du monde.
- 20 Thomas Braichet, *Le site des éditions P.O.L.*, [en ligne] www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-161-5 (page consultée le 5 décembre 2013).
- 21 Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Chamonix, Le Préambule, 1990, p. 9.
- 22 Jean-Pierre Bobillot, *op.cit.*, p. 16.
- 23 *Le site des éditions P.O.L.*, *id.* Nous soulignons.
- 24 Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992, p. 35.
- 25 *Ibidem*.
- 26 Nicole Fortin, *La rhétorique mode d'emploi*, Québec, Instant même, coll. « Connaitre », 2007, p. 69.
- 27 Jean-Pierre Bobillot, *op.cit.*, p. 116.
- 28 *Conte de F.*, Paris, P.O.L., 2007, p. 18.
- 29 Bobillot, *op.cit.*, p. 356. Ici, Bobillot emprunte les mots de Jean-Luc Godard à propos du cinéma pour définir la voix dans la poésie-action de Bernard Heidsieck.
- 30 Paul Zumthor, *op.cit.*, p. 91.
- 31 Bertrand Laverdure, *op.cit.*, p. 46.