

**PROPOS LIMINAIRES DE SOUTENANCE d'HDR,  
« Ecrire dans la main de l'autre »  
Samedi 27 novembre 2010,  
Bibliothèque de l'UFR d'Anglais, Paris IV.**

J'ai assisté en 1995 à une lecture publique de Jacques Roubaud à l'ENS Fontenay.<sup>1</sup> Il parla ce jour-là de la prééminence menacée de la poésie, et construisit sa *Défense de la poésie*, à partir des termes, nation, langue et poésie. Il souleva deux questions, « La poésie est-elle nationale? », « quelle est la langue de la poésie? ». Et il raconta alors cette histoire :

Trois gentlemen anglais voulaient expliquer la supériorité de la Grande Bretagne. Pour le premier la religion anglicane était source de sa grandeur. Le second gentleman affirma que l'Angleterre tenait son pouvoir de la Navy et du commerce. Le dernier gentleman attribua à la langue anglaise la source de sa force: Voyez, dit-il en montrant un objet long et tranchant, pour désigner cet objet, les français disent un couteau, les allemands disent ein Messer mais nous, anglais, disons « a Knife, and a knife, gentlemen is exactly what it is! », a knife est exactement ce qu'est cet objet.

A cette époque, je finissais ma thèse et me disais que Jacques Roubaud, expliquait gaiement l'arbitraire de la relation existant entre une chose et le signe linguistique qui la désigne. Il se moquait des rivalités nationalistes entre les cultures et les langues, qui seraient annulées par la poésie dont la force de combat consisterait à créer, par artiste interposé, des œuvres universelles, mais spécifiques à une langue et à une tradition littéraire. Aujourd'hui, avec le recul de douze années passées à l'UFR d'anglais et de LEA de Paris 4, je ne vois plus cette histoire de la même manière. Surtout je ne la vois plus d'une seule et unique manière. Le travail que je présente sous ces trois lettres HDR m'a fait évoluer de la position *d'une* thèse à la conscience d'un champ de possibilités, à l'intersection d'autres champs de savoirs, que j'aborde sous divers angles, en faisant jouer les lettres HDR, comme hypothèses de recherche. C'est à l'intersection de l'intermédialité, de la traduction et du dispositif, que j'approche maintenant la poésie, forte de questions qui, même sans réponse définitive, ont constitué des aiguillons pour mieux théoriser le champ que je construis. Je retiens trois questions, qui vont guider mon propos et servir à ouvrir nos débats.

---

<sup>1</sup> qui fut reprise sous le titre « Pursuing 'The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind' » (*Translation and Literature*, Vol. 6, No. 1 (1997), Edinburgh University Press, 8-22)

**Première question : faut-il défendre la poésie, une poésie ou des poésies ?** je réponds *des poésies* : la poésie qui a été écrite en vers rimés et comptés depuis Ronsard, Milton et Mallarmé jusqu'à Jacques Roubaud, ou Robert Lowell, ne peut pas être le paradigme définitif qui servirait à bannir les autres poésies, en particulier celles qui ont opéré une sortie de *La poésie*.

Pourtant Jacques Roubaud a traduit *Témoignages* de Charles Reznikoff et a introduit le littéralisme objectiviste américain en France. Ce recueil allait à l'encontre de ce que l'on attend de la littérature (diapositive 1&2). Ecrire dans la main du greffier d'un tribunal, dans la main d'un talmudiste, ou d'un explorateur anglais du XVII<sup>ème</sup> siècle va à l'encontre de l'idée du poète original, de l'auteur comme *auctor* qui ajoute à la langue commune par la grâce de son écriture et qui cite ses sources. Charles Reznikoff appartient à ce tournant épistémologique moderniste, où l'artiste ne cite plus mais récrit, dé-contextualise et re-contextualise ses emprunts. Quand l'emprunteur cesse d'être *un voleur de mots*, il met en œuvre un autre régime de l'art.

Je me suis longtemps demandée comment on arrivait à se détacher de la transcendance de l'héritage littéraire ou artistique, de la hiérarchie de la Création première pour envisager une réécriture hors de toute transcendance, hors de toute source, dans l'immanence de sa réception. C'est en étudiant les modernismes français et anglo-américain, que me sont apparus clairement deux phénomènes,

-une première évolution de l'œuvre créatrice à l'œuvre génératrice : c'est le rejet du modèle métaphysique de la fondation qui a permis à l'art d'aller vers l'appropriation. La tradition comme source a été transformée en ressource disponible non à la consommation mais à l'usage. (Bernstein 63).

- au même moment, les limites d'une création auto-centrée, tournée vers la conscience de soi et l'expression des affects, seront perçues par certains artistes qui adopteront un modèle anti-lyrique de production ouverte, inachevée, discontinue et dé-subjectivée. Elle ne résulte plus de l'intuition intime du moi, de l'intériorité, mais d'un dispositif de réemploi, tourné vers le récepteur. Que l'œuvre soit une série ou un prototype, elle postulera cette rupture inaugurale de la création/fondation vers la reproduction/ ressource.

Bien sûr, le réemploi participe de cette dépréciation propre au XXI<sup>ème</sup> siècle de l'original au profit de la copie, qui est reproduite et qui circule. Sa reproductibilité, au sens de Walter Benjamin, devient un potentiel de réalisation future, une possibilité nouvelle de composition. La source reproduite devient une ressource disponible, et reproductible par un

autre. Le lecteur n'est alors plus le témoin de l'expérience du poète mais son compagnon. Le poème est leur poignée de main, métaphore que j'emprunte à Paul Celan.

Dans *Le Méridien & Autres Proses* (Lettre à Hans Bender, 18 mai 1969) Paul Celan écrit :

Seules des vraies mains écrivent de vrais poèmes. Je ne vois pas de différence de principe entre une poignée de main et un poème.

Des poèmes, ce sont aussi des présents — des présents destinés aux attentifs. Des présents porteurs de destin. (Celan 43)

« la poésie est « une voix qui cherche un chemin vers un tu qui l'écoute »

Si le poème est une main, son don coïncide avec l'accueil de l'autre main. La main qui se donne est transformée par ce qu'elle reçoit et cette expérience de la désappropriation de soi conditionne la communauté pathétique. Paul Celan a figuré ce trajet herméneutique de la main/parole poétique par le motif du méridien :

Je trouve le lien qui, comme le poème, mène à la rencontre.  
Je trouve quelque chose — comme la parole — d'immatériel,  
mais de terrestre, quelque chose de rond, qui revient sur soi en  
passant par les deux pôles et faisant même sur son trajet, qu'on  
s'en amuse, une croix sur les tropes des tropiques— : je trouve...  
un méridien. (Celan 84)

Le méridien est un immatériel et un immémorial. On l'emploie en ayant oublié son origine. Le méridien décrit, comme un trajet, le travail de la lecture et de l'écriture. La ligne du méridien a une réalisation graphique, comme le vers. Le poète part sur cette ligne, explore l'ailleurs et retourne, mais transformé au point d'où il était parti. En revenant, il ne voit plus le point de départ comme passé mais comme futur à atteindre. Le méridien immatériel du vers, qui traverse le poète, dit cette transformation poétique mais sans que cela ne soit une Révolution des signes. Ainsi, la poignée de main nous libère d'un modèle de l'écriture comme Création et de la lecture déterminée par l'antériorité de l'expérience du poète, et l'antériorité des sources. Avec la poignée de main, apparaît l'œuvre comme matière et matériau, comme puissance plutôt que pouvoir. C'est sous cet angle de la modification de la conscience de la puissance poétique que je propose des lectures d'œuvres, qui sont autant de manières d'« écrire dans la main de l'autre ». Si les poésies doivent être défendues, elles le seront à partir de cette théorisation de la ressource, de la poignée de main et du méridien.

**La Deuxième question** que me pose Jacques Roubaud est celle de l'éminence de la poésie : la poésie est-elle le modèle de tous les arts ? Peut-on la séparer des autres productions

d'une aire culturelle?

Non, je ne le crois plus. Mon travail m'a éloignée de ce modèle du *paragone*, de la compétition entre les formes de création: lire *Testimony*, les *How to Poems* de Charles Bernstein, le calendrier de Lorine Niedecker, les créations virtuelles de Jen Bervin n'a pas seulement confirmé la fin d'une différence ontologique entre prose et poésie ; ces oeuvres associent la permanence de la poésie à sa sortie hors des murs du « poétique ». Elles pensent la poésie de « son dehors.»

Depuis le Modernisme, la poésie a annexé toutes les formes de discours, elle ne se limite ni au mètre, à la rime ni à la contrainte, ni au seul texte écrit dans sa langue première. Certes, nous avons tous constaté la marginalisation de la poésie, mais elle n'est pas la calamité décrite par Jacques Roubaud. Sa marginalité est l'occasion d'une redéfinition de la puissance poétique, ce qui implique de délaissé le modèle hiérarchique de la poésie, muse supérieure à tous les arts, et de mettre en œuvre un rapport modeste aux formes de création. Je propose plutôt le modèle hospitalier du Commerce des lettres et des arts : commerce lettré signifie échange entre les arts, et *tradere*, que l'on retrouve dans *trading*, ou *trader*, est indissociable de la tradition, a la même racine latine que la trahison et la traduction qui ont chacune partie liée avec la poésie.

« Commerce lettré » signifie que la poésie, les poésies, n'existent pas dans un vide artistique mais dans un milieu des arts, premier sens de médium, dans un contexte d'expériences et de pratiques qui ne s'arrêtent pas au vers lu ou traduit. L'intermédialité désigne en un premier sens ce *sensorium*, cette communauté de sensibilités partagées qui associent des artistes, des lieux de l'art, des modalités d'exposition, de circulation, de reproduction et de discussion d'œuvres hétérogènes. Cette expérience sensible de l'événement artistique détermine aussi la poésie et la traduction qui sont en relation, de fait, avec les arts visuels.

Le deuxième sens de médium (la médiation entre l'intention et l'objet), et son troisième sens (le médium comme matière et matériau) ont ouvert ma recherche à « l'objet livre », à son énonciation éditoriale qui distingue le code bibliographique du code linguistique; aux livres d'artiste; aux enjeux de la typographie; de « l'iconotexte » d'œuvres qui allient texte poétique et créations visuelles ou sonores.

Or, en lisant les écrits de Christine Savinel, d'Hélène Aji, de Marjorie Perloff, et de Peter Nicholls, j'ai compris pourquoi le modernisme a été ce moment historique de transferts des procédures singulières de la peinture et de la photographie hors de leur matérialité première dans la textualité. C'est ce qu'on désigne par la notion d'opérativité des arts: des

plasticiens (photographes, peintres, cinéastes) ont expérimenté, théorisé des opérations, qui ont eu une force d'entraînement radical sur les arts textuels. Le collage, l'assemblage, le montage, la série, le document, l'archive, ont été des objets expérimentés et modélisés dans les arts visuels avant d'être transférés en littérature. Avec le modernisme, la pratique est devenue un lieu du théorique : cela a permis à Ezra Pound auprès d'Henri Gaudier-Brzeska à Londres ou d'Alvin Coburn, à William Carlos Williams auprès du cercle Stieglitz à New York de radicaliser leurs recherches en transposant en poésie, ce qui constituait des avancées en art. C'est parce que les plasticiens comme Marcel Duchamp expérimentaient la peinture et une sortie de la peinture, que des poètes ont expérimenté la poésie et envisagé une pensée de la poésie hors d'elle-même, hors de son médium lyrique.

Je dois ajouter ici un point biographique : c'est le fait d'enseigner en LEA qui m'a appris à décloisonner la littérature, et à ne pas considérer qu'elle déchoît en se confrontant de manière horizontale, plutôt que verticale, aux autres formes de création. Enseigner en LEA m'a obligée à réfléchir à la matérialité de l'art, aux conditions concrètes de sa mise en œuvre. Ici, le travail de Liliane Gallet-Blanchard et de Marie-Madeleine Martinet a été pour moi décisif: elles ont créé des cdroms sur les villes de Bath, Edimbourg et Londres au XVIII<sup>e</sup> siècle en alliant littérature, peinture, architecture, musique. (2000/2003). Puis, elles ont évolué de la réalité virtuelle vers la réalité augmentée. Il était donc possible d'échapper aux limites du texte sans renoncer à la littérature, et en l'enrichissant du contact des arts. La poésie n'est pas seule et cette conscience de l'intermédialité artistique s'est concrétisée dans ma collaboration avec la cinéaste Meryem de Lagarde.

Vu rétrospectivement, ce chemin semble direct, mais en fait, ce sont les travaux critiques que j'ai lus, ceux de Liliane Louvel, et de William Mitchell qui m'ont fourni le fondement théorique et conceptuel nécessaire au champ intermédial. Les colloques sont aussi un moment d'avancée théorique: de manière souvent inattendue : lors d'un déjeuner du colloque organisé par Paul Volsik, Collage-montage-assemblage, Antoine Cazé m'a conseillé de lire Johanna Drucker, *The Visible Word*, et c'est cette lecture qui structurera tous les éléments du puzzle théorique de l'intermédialité qui restaient en attente. Toutes ces lectures ont ouvert un nouvel angle d'approche des textes, et ont également modifié mon goût poétique en l'ouvrant au milieu des arts. Je n'envisage donc plus *La* poésie seule.

**La Troisième question** suscitée par l'histoire de Jacques Roubaud est celle de l'implicite condamnation de l'impérialisme anglais, qui laisse pourtant subsister une illusion impériale. Est-ce que la naïveté de ce gentleman qui consiste à croire que seule sa langue a la

capacité d'exprimer son rapport au monde, que seul l'anglais peut exprimer l'expérience anglo-américaine, est-ce que cette naïveté ne serait pas le miroir tendu à ma propre naïveté de linguiste qui aime une langue, que je défends et enseigne ? Quand Jacques Roubaud fait rire, il attaque un postulat largement partagé, celui du lien vital, ontologique entre une langue et la poésie qui s'écrit en elle. Certes toutes les langues sont égales, ou devraient l'être, et la traduction est cette discipline qui permet le passage d'une langue à l'autre, mais chacun pense que la poésie est la création la plus indissociable de la langue maternelle qui l'enfante. Mais alors, les poèmes de Charles Reznikoff ne peuvent-ils exister qu'en anglais ?

Les lectures théoriques m'ont obligé à affronter cette question. Lire Susan Bassnett, Antoine Berman, Barbara Folkart, Jean-René Ladmiral, Jacqueline Guillemin-Flescher, Lawrence Venuti, ou Henri Meschonnic ; assister à des colloques, et je pense aux colloques de Noëlle Batt ou de Christine Raguet sur la traduction auquel nous sommes nombreux à participer; observer les traductions bilingues et les analyses de traductions de Pascal Aquien, d'Alain Suberchicot, d'Anne-Laure Tissut, d'Yves di Manno, de Christine Savinel, de Michael Oustinoff (et de bien d'autres) toutes ces stimulations intellectuelles m'ont conduit à me détourner du postulat exclusiviste de la langue impériale, dans laquelle seule le poème eût pu être écrit. Certes, chaque langue est spécifique, mais limiter la poésie à son unique aire linguistique, à ce que Paul Ricoeur nommerait son site natif, reviendrait à entériner une position théorique obsolète.

J'ai pu oser traduire, ce qui n'est pas la même chose que faire de la version, une fois que j'ai admis deux changements théoriques :

1- la poésie n'existe pas que dans sa langue native, elle n'est pas limitée à la seule encre sur le papier.

2- la traduction n'est séparée ni de la poésie, ni de la critique, ni des arts visuels.

Certes, ils relèvent de systèmes sémiotiques différents. La traduction a lieu dans un système littéraire commun au poème à traduire et au poème traduit, alors que les arts visuels ont leur historicité, leurs modes du voir, leurs outils théoriques, leurs traditions esthétiques. Mais la traduction poétique, comme critique originale, pâtit d'une dévalorisation, qui remonte à la rivalité entre arts mécaniques (photographie, cinéma) et arts nobles (peinture, sculpture, dessin), qui renvoie elle-même à une dissymétrie entre arts du verbe et arts de l'image. Cette hiérarchie entre le visible et le lisible, entre l'image et le texte, était déjà présente dans le *paragone* entre les *Sister Arts*, et l'*ut pictura poesis* qui opposait « le pouvoir de la parole » « à la mutité » de la peinture. La théorisation de cette opposition par G.E. Lessing (*Laocoön ou des frontières de la peinture et de la poésie* 1766) sera renforcée par le modernisme, qui

valorisera la fidélité de chaque art à son médium propre (*e.g.* le signifiant sonore et visuel du poème; la planéité du tableau, le pigment coloré). Cette tradition de dialogue agonistique, est une lutte entre tenants de l'image et tenants du verbe, « une guerre de frontières » qui sépare les arts dont on pose l'incommensurabilité principielle. Tenir la traduction et la poésie séparées des arts visuels, par principe, participe de ce même *agon* théorique.

Je tente de sortir de cette confrontation par la notion de dispositif intermédial, sur lequel je clos mon propos. Cette notion m'est apparue centrale en lisant Jacques Rancière, que j'ai découvert lorsqu'il a été invité au CEP de Jean-Marie Gleize, à l'ENS de Lyon. Ils ont contribué à me faire voir autrement le dispositif que je restreins ici au sens de « dispositif des lettres », cet espace lettré de la mémoire des œuvres.

En un mot, par rapport à l'époque où je pensais comme Jacques Roubaud qu'il fallait défendre la prééminence de *La* poésie, définie de manière ontologique par la fidélité à son médium linguistique, je suis prête à un nouveau parcours, qui envisagera *les* poésies dans le milieu des arts, sans ériger de barrières entre poésies, cinéma, photographie, traduction et les autres formes de discours. J'ai déplacé mes HDR, mes hypothèses de recherche, vers ces dehors de la poésie.

Geneviève Cohen Cheminet

Paris IV Sorbonne