

Yves Boudier

La groseille et le sans-abri

Il y a quelques années, alors que je terminais d'écrire ce qui allait devenir *Vanités Carré misère*¹, un livre consacré aux images de la mort depuis l'antiquité, le Moyen Âge, en passant par l'âge classique jusqu'aux ravages contemporains qui conduisent tant d'êtres à mourir devant nous sous nos pas dans les rues et les recoins des villes, je confiais à mon ami Henri Deluy mon agacement, mon quasi désespoir de voir que la plupart des poètes d'aujourd'hui s'extasiaient devant une groseille posée sur une soucoupe, un rayon de soleil entre deux portes, une éternelle plainte amoureuse déjouée ou à la lecture d'effets d'une syntaxe conduite au-delà même d'un commun compréhensible, du moins de partageable dans l'émotion.

Cette image minimale du petit fruit rouge dans sa soucoupe d'opale me hantait comme témoignage d'une incapacité de la poésie, du poème, à prendre en compte ce qui jour après jour fait obstacle à une conduite béate ou naïve du fait de vivre parmi les siens, connus et inconnus, proches ou lointains, préférant exalter des images figées du temps, dans le culte devenu insupportable du prétendu poème haïku, ou, à l'inverse, aimant trouver intéressant, voire génial, ce que la doxa contemporaine tient candidement pour du dernier Joyce. Une incapacité à prendre en charge, en chair écrite, une incarnation des contradictions, des douleurs, du tragique quotidien d'êtres (encore) vivants, blessés, interdits de paroles, plongés dans ces silences qui s'inscrivent avec une gravité indicible dans les regards qu'ils nous lancent et qui sont le dernier fil d'une relation sociale au seuil du définitif oubli que creuse une mort prématurée dans leurs vies déchirées. Le voisinage en poème d'une groseille, il est vrai, paraît plus facile à accepter, le non sens² tout autant.

Le temps passant, après cette colère sûrement liée aux stigmates quotidiens que nous laisse notre actuel monde urbain, paradoxalement, cette image « poétique », au (pire) sens aujourd'hui banalisé du mot, de la groseille dans sa soucoupe, me revenait sans cesse comme pour interroger l'espace très étroit qui génère l'émotion qu'un poème contient et parfois donne en partage. La groseille *vs* le réel (*réalité* serait plus juste en l'occurrence), hors toute volonté métaphorique : autrement dit, est-il raisonnable, est-il intéressant d'insister sur une telle opposition ? N'est-elle pas d'une grande naïveté, fondée sur la confusion entre référent et sens (du) réel, hiérarchisant, en fonction d'une distribution idéologique des objets du monde, ceux qui seraient prétendument « matière » poétique et les autres, c'est-à-dire ces choses et scènes qui relèveraient plutôt des sciences sociales ou politiques, à moins de les réinscrire dans une dimension métaphysique ou religieuse sur le mode d'une sublimation de l'horreur par un excès formel que le poème peut souffrir tout en esthétisant l'insupportable des formes dont se revêtent la misère et la mort, une mort qui patiente au profond des blessures et de la pourriture que la solitude assommante de l'absence d'abri répand, linceul gris jeté sur des corps crépitant de crasse et de noirceur. Serait-ce là l'unique postérité des danses macabres, de Villon, des « *spectacles de la mort* » chers aux baroques³, des poèmes de guerre et de misères ?

En effet, que pèse notre petite groseille devant ces scènes ? Son poids de sucre, de chair et de lettres dans l'ordre délicat qui lui donne vie et couleurs ? Son presque rien de présence, mais qui soudain bascule et prend un autre sens lorsqu'on l'imagine parmi des débris piétinés sur un quai de métro, un banc, un carton déplié ou l'étroite parcelle de sol sec d'où un SDF n'ose plus (nous) tendre la main ? Serait-ce alors une question de contexte, entendu comme lieu d'apparition du poème ? Quel est le pouvoir d'une telle image face à l'horreur du présent ?... Et mes idées se brouillent quand je sombre dans la pensée que cette groseille, comme tombée d'un poème sans ambition, est elle aussi venue jusqu'à nous par les allées ravagées du libéralisme économique, de la main esclave d'ouvriers agricoles des plaines de Murcie, par delà les affres du seul capitalisme culturel.

« *La poésie est un scandale, un scandale comme un autre* » pensait Anicet sous la plume d'Aragon. Et je me souviens que *scandalum*, c'est ce sur quoi l'on trébuche, la pierre d'achoppement, *petra scandali*. Or, si le poème fait ou non scandale, c'est qu'il pose la question de son rapport au sens, non seulement à travers les éléments de signification qu'il travaille, desquels et sur lesquels il se fonde – que ces éléments soient engagés socialement ou simples référents naturels – mais davantage selon son régime d'écriture, selon l'écart propre à l'émergence d'une émotion que le travail sur (et dans) la langue rend présent en son corps même. Ce qui donne force au poème, c'est lui-même en tant que tel, qu'on le pense avec Mallarmé comme « *enfant d'une nuit d'Idumée* » ou avec Valéry comme « *hésitation prolongée entre le son et le sens* », c'est lui-même en tant que coup de force contre la langue et ses formes issues d'une histoire qu'il réinvente à chaque fois qu'il s'écrit, hommage ou saccage, sidération ou consentement, lui-même, comme preuve écrite qui s'impose du seul fait qu'elle se risque à lui donner un corps, peu importe finalement que ce soit sous la forme de l'image actualisée d'une groseille ou d'un « *frère humain* ». Pour paraphraser Lacan, le poème ne s'autorise que de lui-même, et l'on aura compris que les images en son sein se rejoignent dans la langue porteuse des déclinaisons multiples du monde et des façons d'y tenir une (sa) place, d'y « *passer* », en jouant des signifiants et des significations associées et / ou dissociées.

Le sens d'un poème⁴ sourd d'une forme, la sienne propre, celle qui refait langue en lui quand ce qui ne lui enlève rien ainsi se rend visible, donc lisible. Nous touchons là au cœur du débat car nous sommes, il me semble, dans une époque où la préoccupation souvent surinvestie de la forme l'emporte sur le souci du dire et donne lieu à l'écriture de textes qui ne sont, et d'une manière toujours aussi solipsiste, que l'hallucination d'un auteur face à un déficit de pensée, compensé, comme effacé sous une apparence formelle le plus souvent imitative, une apparence qui mime un poème accompli. Le « *commun* » du sens est de la sorte perdu dans une forme idiosyncrasique d'écriture où n'apparaît pas un sujet, une subjectivité qui s'expose et se risque au partage langagier, mais une singularité hermétique, manière de logorrhée écrite en rien novatrice.

Pour éclaircir mon propos, je prendrais volontiers un contre-exemple de cette posture dans un autre domaine de la création artistique, en évoquant le photographe sud africain Pieter Hugo, dont l'actuelle exposition à la Fondation Henri Cartier-Bresson⁵ sait faire alliance du détail objectif de la quotidienneté avec une humanité en portraits, travaillant ainsi à l'élaboration d'une œuvre qui se situe à la fois dans et au-delà des balafres de l'Histoire, œuvre qui cependant fait apparaître une subjectivité qui appelle à une manière de fraternité, de partage, tout en offrant la résistance plastique d'authentiques

photographies.

Au fond, la « *méfiance vis-à-vis du sens, ou même son refus, que l'on observe chez nombre de poètes contemporains, méfiance ou refus perçus comme un signe de modernité* », ainsi que Secousse le souligne pertinemment dans sa sollicitation, ne seraient-ils pas liés à une forme d'opacité, d'absence de lucidité critique de la part d'écrivains, de poètes en déshérence d'une pratique sociale et / ou politique, y compris dans leur écriture et la conception qu'ils s'en font, ou pas ? Pour autant, il n'est pas question d'en revenir à une quelconque conception renouvelée du romantisme en poésie, ou à l'opposé de se replacer dans le sillage d'un Théophile Gautier⁶ quasi formaliste, mais au contraire de creuser plus encore la voie baudelairienne d'une « *modernité* », sorte de troisième voie, telle qu'elle apparaît par exemple dans la partie éponyme de son recueil d'essais à propos de Constantin Guys, *Le peintre de la vie moderne*, pour éviter de sombrer dans « *le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable*⁷ ».

Engels aimait à citer ce fameux proverbe anglais, « *La preuve du pudding, c'est qu'on le mange* ». Il en va sûrement ainsi de la groseille. Pour le poème, il revient à chacun de décliner le verbe qui lui convient, écrire, lire ou dire, mais sans oublier que le signifiant est ce qui représente un sujet pour un autre signifiant.

¹ *Vanités Carré misère* (L'Act Mem, 2009). Ce livre faisait suite à *fins* (Comp'Act, 2005), un ensemble de poèmes sur la mort guerrière et génocidaire.

² Je précise que j'emploie là les mots « *non sens* » de manière ordinaire, sans les confondre avec l'art du *nonsense* en littérature, particulièrement dans la tradition anglo-saxonne.

³ « *Spectacles de la mort* », in *Anthologie de la poésie baroque française* (Bibliothèque de Cluny, tome II, p. 103-167, Armand Colin, 1961).

⁴ Il n'y a pas « de » poème, « le » poème, mais à chaque fois « un » poème.

⁵ Pieter Hugo « *Kin* », du 14 janvier au 26 avril 2015.

⁶ Poème *L'Art*, publié en 1857, un manifeste pour la virtuosité plastique, la pure gratuité et l'impersonnalité, en rupture avec l'attachement des romantiques à la liberté du sujet, voire à son engagement politique et social.

⁷ Baudelaire, « *IV. Modernité* », in *Le peintre de la vie moderne* (1863) : « *Il [C. Guys] cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. (...) La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. (...) En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en aït été extraite.* ».