

Ekaterina Kondratyeva

Stratégies de la poésie linguistique : vers un nouvel humanisme (Hédi Bouraoui, Valérie Rouzeau, Céline Zins)

Résumé: Cet article met en évidence le point d'aboutissement de l'évolution poétique qu'a connue le XX^e siècle : la poésie du langage, née en anglais aux États-Unis et adoptée par d'autres langues, dont le français. En dégagant la manière dont trois auteures francophones – Hédi Bouraoui, Valérie Rouzeau, Céline Zins – recourent aux ressources familières de la poésie du langage, nous mettons en évidence de curieuses variations dans cette pratique : le mot, privé de son sens direct et de sa référence mimétique, comme si le texte poétique était rédigé dans une langue étrangère, conserve sa signification même si elle est inconnue. Il se fait parfois discours universel, utilisé pour parler aux défunts. Pour décrire ce processus, on peut employer la métaphore de la réaction nucléaire : l'énergie cachée au cœur des mots est libérée sous l'effet des transformations à l'œuvre au micro-niveau du texte. La poésie devient celle d'un contact soudain, d'un mouvement direct, touchant le lecteur au-delà de ce qu'il imagine. Le mot reconquiert ainsi sa dimension humaine.

Mots clés: poésie francophone, poésie française, modernité, poésie du langage, signe

Le XX^e siècle, fondateur de la textualité, n'a cessé d'affirmer les positions de la littérature au sein de son langage même. En cherchant encore plus loin dans l'établissement de nouveaux faits littéraires, en se faisant découvrir davantage, l'écriture s'enfonce au cœur d'elle-même. La modernité portant une attention à la mise en évidence du côté technique, aux procédés employés dans le texte, a été une expérience primordiale de ces processus. Mais au tournant du XXI^e siècle, la modernité littéraire paraît être détrônée et discréditée par la pratique du postmodernisme, qui va encore plus loin. Dans le contexte poétique, l'expérience de cette écriture se manifeste dans l'exacerbation de la pratique linguistique, l'attention portée au signifiant, au mot même.

À travers l'œuvre de trois poètes français ou francophones écrivant au tournant des XX^e et XXI^e siècles (à partir des années 1980 et jusqu'à aujourd'hui) – Hédi Bouraoui, Valérie Rouzeau, Céline Zins –, essayons de montrer comment la poésie du langage devient celle de la communication et se tourne vers un être humain qui se retrouve au centre de cette écriture.

1 L'attention portée au langage au tournant du XXI^e siècle

Ce sont les années 1960–1970 qui voient apparaître le mouvement de la « poésie du langage », ou « language poetry ». Né aux États-Unis, il brise de nombreuses conventions de l'écriture poétique : la narration cède la place au flux de conscience traduit par la fragmentation ; l'auteur se voit disparaître de l'expression de soi pour se convertir en un moyen de transcription de la parole poétique : ce sont les mots qui doivent intéresser le lecteur et non pas la personnalité du poète. Cette forme de poésie se s'exprime non seulement en format papier, mais également, sous forme d'expression visuelle et sonore, en format numérique.

Voici comment le critique Hank Lazer décrit la poésie du langage :

Language writing can be seen as an oppositional literary practice that questions many of the assumptions of mainstream poetry. Instead of considering poetry as a staging ground for the creation and expression of an “authentic” voice and personality, language poetry arises out of an “exploded self”, blurs genre boundaries ... and seeks actively collaborative relationships between reader and writer. (Lazer 2004, source Internet)

Que représente le « soi brisé » de l'ancien auteur ? L'un des fondateurs du mouvement, Ron Silliman, propose de se concentrer sur le mot même, non plus de manière chaotique, mais, au contraire, de manière réfléchie, car « la révolution de la parole est tout sauf anarchique » :

I get to determine unilaterally which words in what order will set forth the terms through which the experience shall occur. (Silliman 1986, 15)

Un autre fondateur du mouvement, Steve McCaffery, écrit :

There is a group of writers today, united in the feeling that literature has entered a *crisis of the sign* [...] and that the foremost task at hand – a more linguistic and philosophic than “poetic” task – is to demystify the referential fallacy of language.

REFERENCE I take it, is that kind of blindness a window makes of the pane it is ; that motoric thrust of the word which takes you out of language into a tenuous world of the other and so prevents you seeing what it is you see. (McCaffery 1977, 1)

Formulée ainsi, l'expérience de la poésie du langage est avant tout libératrice : libérant le mot de son auteur et de sa référence, elle le rend pur et transparent.

Le travail du modernisme, ne serait-ce que par son introspection savante, est traduit dans la tension extrême des deux côtés du signe de Saussure : le signifiant, mis en valeur, alourdit l'importance du signifié. Le modernisme, cependant, ne coupe pas encore le signifiant de la réalité mimétique dont il se sert. La poésie du langage, au contraire, prétend ne plus avoir besoin de cette réalité, car le texte se

referme désormais sur lui-même, devenant à la fois son propre signifiant et son propre signifié. Le texte se transforme en un mouvement abstrait de vocables, une sorte de danse contemporaine qui s'appuie sur le mouvement ainsi déformé et rien que sur le mouvement. Mais quel est le but de cette poésie unidimensionnelle, privée de tout appui ? Se peut-il qu'un signe soit privé de sa moitié, tel une feuille de papier qui n'aurait d'un seul coup plus qu'une seule face ? Comment les termes du signe se répartissent-ils dans cette nouvelle création poétique ?

L'écrivain et critique russe Aleksandr Genis écrit dans son article « Модернизм как стиль XX века » [Le modernisme vu comme le style du XX^e siècle] :

Сегодняшнее искусство переняло у модернизма мечту о прямом внепонятийном контакте, который позволит одному сознанию перетекать в другое [...] Опыт модернизма определил пути всего современного искусства, которое, чередуя бешеный напор с трагическим отчаянием, ищет новый способ связи.

[La pratique de la création actuelle a adopté le rêve moderniste d'établir un contact direct entre des consciences différentes, – contact non-conceptuel [...]. L'expérience du modernisme a été à l'origine de tout l'art contemporain (y compris de la littérature), qui, dans son allure frénétique liée au désespoir tragique, cherche un nouveau type de lien.] (Genis 2000, source Internet)

Dans notre étude, nous nous pencherons sur ce nouveau type de lien ou du moins sur les expériences allant dans ce sens à travers ce qu'on peut considérer comme une « littérature nomade » caractérisée par son intégration absolue au texte, une absence de mimesis proprement dite et une attention portée au mouvement en tant qu'image et en tant que procédé. C'est une nouvelle perception, celle d'un contact direct, que va proposer cette forme de poésie, illustrée ci-dessous par trois voire quatre recueils de trois poètes contemporains francophones : Hédi Bouraoui et son texte *Nomadaine* (1995), *Adamah* de Céline Zins (1988) et les deux recueils de Valérie Rouzeau, *Pas revoir* (1999) et *Va où* (2002).

2 Le français, langue étrangère : Hédi Bouraoui et son « écriture nomade »

Tous les écrits analysés dans notre étude sont des poèmes-narrations sous forme de cycle. Mais c'est la langue qui se retrouve au centre de la narration. Langue réactualisée, perçue comme langue étrangère, bien que maternelle. Pour Hédi Bouraoui, poète, écrivain et universitaire tuniso-canadien lié à la France, cette dimension de la langue est naturelle, voire obligatoire, car il vit et écrit « dans les interstices, les béances du non-dit, les dimensions culturelles les plus diverses et

les plus contrastées » (Beggar, 2014, source Internet). L'originalité de son style, avec tout son éventail de procédés, se révèle surtout (mais pas uniquement) dans ses *Nomadaïmes*, recueil où il fait découvrir le fait même d'écrire au croisement des cultures. Sa langue d'expression poétique est la langue française, mais en plus d'être délibérément choisie, elle est aussi une langue perçue a priori comme une langue étrangère. En quoi se reflète cette étrangeté, comment se définit-elle ?

Cette langue, tel un bateau ivre de son extrême puissance, privée d'une ligne généralisatrice et poussée par son propre mouvement, va à la découverte d'elle-même dans les lueurs et les pénombres de l'existence. D'après l'expression de Marina Tsvetaïeva lancée dans l'une de ses lettres à Rainer Maria Rilke, où elle analyse les poèmes français de son correspondant autrichien,

Поэзия – уже перевод, с родного языка на чужой. Для поэта нет родного языка [...]. Орфей взрывает национальность или настолько широко раздвигает ее пределы, что все [...] включаются в нее. И хороший немец – там! И – хороший русский!

[Il n'y a pas de langue maternelle pour le poète. Écrire de la poésie est déjà traduire, raconter. [...] Pour Orphée, la nationalité n'existe plus ou bien ses limites sont tellement repoussées que tout le monde fait partie de ce langage de poésie, un bon Allemand aussi bien qu'un bon Russe !] (*Nebesnaja arka* 1992, 92).

La langue utilisée pour l'écriture est a priori une langue étrangère. Mais ici, les choses se compliquent – à moins qu'elles ne deviennent au contraire plus claires. Car il n'y a plus que la langue prise dans sa liberté absolue qui, selon Abderrahman Beggar,

nie toute frontière (tant physique qu'intellectuelle) et [...] encourage l'expérimentation de nouvelles formes d'expression et d'agir ... Cette manière de considérer le travail créatif repose sur un vitalisme esthétique où les deux ingrédients essentiels sont la surprise et l'élan vital, jugés « à l'opposé de toute fondation, de toute présence définie. Qu'elle soit géographique ou mentale ». (Beggar 2014, 5)

La langue dont se sert Bouraoui est une langue apprise, étudiée, employée dans sa non-finitude de sens potentiels autant que réalisés. Quatre caractéristiques essentielles la définissent : premièrement, c'est une attitude dénuée de tout automatisme, attentive et pleine de caresses. Deuxièmement, l'égalité de tous les niveaux de connaissance de la langue : c'est pourquoi la sonorité a la même importance que la sémantique ou même l'étymologie, que celle-ci soit vraie ou fausse. Cela provoque dans le texte des cas récurrents et complètement magiques de réunion en un seul point focal de la phonétique, de la grammaire et de la sémantique du texte. C'est ainsi que le texte se met littéralement en marche. Troisièmement, cet univers est riche en innovations car le poète cherche en permanence à créer de nouvelles formes et s'il y a des découvertes non conformes à la règle, mais condi-

tionnées par la logique interne du texte, elles ne sont pas fautives. Et, dernièrement, ce texte peut faire preuve d'une grande maîtrise qui néanmoins pourra être considérée comme l'improvisation accidentelle d'un novice, avec toute la fraîcheur possible.

Parmi les procédés textuels à retrouver dans les textes bouraouiens, nous allons commencer par les phénomènes lexicaux :

- La création de mots par la séparation par un trait d'union de mots déjà existants, ce qui implique une nouvelle répartition du sens :

inter-dit : le sens d'interdiction est remplacé par l'idée de « dire entre »

dé-livre : outre un verbe substantivé, ce verbe prend un autre sens en

tant que substantif : « livre détourné, déformé »

Paradoxalement, le sens initial est sauvegardé malgré ces cicatrices qui parcourent le texte.

- La conversion des parties du discours. Le plus souvent, ce sont des substantifs qui deviennent verbes, ce qui semblerait plus caractéristique de la langue anglaise que du français, préférant la substantivisation :

les ancêtres ... étoient l'outre-mer (Bouraoui 1995, 49)

nos corps se diapasonnent (Bouraoui 1995, 71)

triomphe qui néoplasme (Bouraoui 1995, 79)

Dans le cas de l'homographie, de la ressemblance totale entre le substantif et le verbe, le défi est plus grand encore :

l'écrit nomade vers lui-même (Bouraoui 1995, 59)

hibernant les cristaux que dentelle à mi-chemin ... (Bouraoui 1995, 5)

baisers qui astrent l'harmonie (Bouraoui 1995, 80)

Parfois les mots qui représentent différentes parties du discours se retrouvent ensemble pour se souligner et se valoriser. Le mot ainsi répété de façon différente se retrouve flambant neuf, réactualisé, prononcé comme pour la première fois grâce à cette fausse duplication :

Qui peut prédire quand le silence

Peut dire son dire (Bouraoui 1995, 13)

- Les mots-valises qui sont les mots-clés, mots-philosophie du texte : nomadance, nomadaime, avionomade (Bouraoui 1995, 66).
- La paronomase rimique posée grâce à la prononciation et à l'étymologie différente des mots, qui se ressemblent quand même :

s'étiolo – les étoiles (Bouraoui 1995, 58)

À l'état de rime graphique, même les noms de Jésus et Judas peuvent coexister l'espace d'une seconde :

Judas trahit Jésus

Pour que l'écrit s'assigne

Le rôle du hérisson (Bouraoui 1995, 59)

- Les noms propres et les mots imaginaires surgissent :
les arcs-en-âmes (Bouraoui 1995, 82)
l’arc-en-désert (Bouraoui 1995, 89)
désert (Bouraoui 1995, 53)
ulyssés (Bouraoui 1995, 79)

C’est au niveau syntaxique que se passent les choses les plus intéressantes :

- L’absence d’article rend l’écriture plus dense : « que pluie et mains façonnent » (Bouraoui 1995, 15)
- Le mot se voit dans sa double fonction syntaxique : « Guide enfant en-tête de la conscience » (Bouraoui 1995, 49). Le mot « guide » est perçu en même temps comme substantif et comme verbe (un enfant qui guide et un enfant qui est guidé), en partie grâce à la double lecture du mot « en-tête », qui elle-même est rendue possible par son écriture : entêté = têtu et en-tête comme en tête (de la conscience).

Un mot court le monde

Fissure la loi (Bouraoui 1995, 55)

Le premier vers se lit de deux façons : « un mot parcourt le monde » et « le monde est un mot court ». Une lecture suggérée par le deuxième vers, dans lequel une double lecture du mot « fissure » est possible, en tant que substantif ou en tant que verbe (même si, dans cet extrait, syntaxiquement, seul le second cas est en fait réalisable).

- La création des images « sur la ligne » de la syntaxe.

Mes Africains l’ont propagé

unis contre les blancs de la mémoire (Bouraoui 1995, 11)

Initialement vue comme réalité purement textuelle, l’apparition des « blancs » du deuxième vers devient presque physique (les êtres blancs, les envahisseurs européens du continent noir) et ainsi dire menaçant pour les Africains du premier vers.

- La création d’un nœud ou réseau de suggestions :

les cristaux que dentelle à mi-chemin

l’Écho-lecteur

quand mon livre télévoyage

dans les arcs-en-veines de l’anonyme (Bouraoui 1995, 5)

Un seul mot, *Écho-lecteur*, permet une double interprétation : premièrement, c’est l’instrument de l’échographie, qui permet de lire l’échographie ; deuxièmement, un lecteur qui sert d’écho à l’auteur.

Les deux interprétations se croisent tout au long du texte, se réunissant et se transformant mutuellement.

3 La réaction nucléaire du signe

Le langage ivre et libre, voué à lui-même, ne cesse de créer et de recréer les sens. On aurait pu appeler cette poésie tout simplement « poésie du langage », phénomène dont on a déjà parlé. Mais le cas des trois auteurs étudiés ici donne un exemple encore plus rare et plus complexe que les œuvres issues de cette filière poétique. Elena Brazgovskaja qui est l'auteure d'un ouvrage dédié au poète polonais Czesław Miłosz, poète également linguocentrique, définit deux dimensions de la poésie : la première est le « laboratoire du langage » (la langue se voit dans la langue même), la seconde est « l'étude du langage » (la langue parle d'elle-même) (Brazgovskaja, 2009, source Internet). Dans notre cas, semble-t-il, les deux tendances se rejoignent : l'expérimentation du langage au sein de lui-même, d'une part, et son investigation, par la perception intellectuelle du langage à travers ce même langage. Ainsi, le langage se voit double, si ce n'est triple : le langage (sujet de l'expression poétique) qui parle dans le langage (objet ou milieu de l'expression poétique) et à travers le langage (qui s'emploie comme son instrument). Comme il n'y a pas d'autre réalité que celle-ci, le signifiant et le signifié perdent leurs places définies et inversent constamment leurs rôles dans un espace ultra-signifiant, polyvalent. Le signifié ne se voit pourtant pas détruit au détriment de l'absurdité du langage ou de sa musique.

Comment cela se passe-t-il ? J'oserai comparer ce processus à celui d'une réaction nucléaire. Processus parfaitement souple, guère visible, il atteint quand même la profondeur et provoque de grands changements que l'on ne peut pas ignorer. C'est le noyau d'un atome qui se voit touché – dans la langue, c'est le signifié, cœur de l'expression. Ce qui s'effectue, c'est la fission du noyau – dans la poésie, c'est le signe linguistique qui devient objet de fission : normalement binaire, il est désormais triple à cause de ce jeu sujet-objet-instrument. Le signifié, tout comme le noyau atomique, n'est pas détruit mais transformé. Privée d'une référence directe à la réalité, la poésie condense au fond d'elle-même une grande énergie qu'elle finit par libérer. Paradoxalement, cette énergie vient se répandre sur les émotions humaines – beaucoup plus que sur le raisonnement – et touche les sens du lecteur.

Dans l'une des récentes études russes sur la sémiotique de l'art et de la poésie du XX^e siècle prise dans le contexte du signe, Vladimir Feščenko et Oleg Koval' parlent de la fonction compensatoire du signe déformé. Privé de son sens, réduit à l'absurde, le texte poétique retrouve non seulement sa valeur musicale mais aussi toute la plénitude du sens et l'accès plus direct à la réalité même. Deux poètes représentant un mouvement d'avant-garde russe des années 1920–1930, l'Oberiou, ou Association pour l'Art réel, décrivent ce mécanisme dans ces deux extraits cités par Feščenko et Koval' :

Бессмыслица не относительна. Она – абсолютная реальность – это Логос, ставший плотью. Сам этот личный Логос алогичен, так же как и Его вочеловечение. Но эта бессмыслица стала пониманием моего существования.

[L'absurdité n'est pas relative. C'est la réalité même – un Logos incarné. Ce Logos est quand même alogique, ainsi que son incarnation. Mais cette absurdité s'est convertie en la raison de mon être.] (Druskin 2000, 292)

Непонимание – как позитивное понятие : не понимая, мы открываем себе более непосредственный доступ к реальному.

[La non-compréhension est une notion positive : sans comprendre, on accède plus librement au réel.] (Druskin 2000, 292)

L'incarnation idéale de ce processus ne se retrouverait-elle pas dans la fameuse phrase de Gertrude Stein « A rose is a rose is a rose is a rose », où la répétition d'un même mot représenté consécutivement comme sujet et comme prédicat révèle cette rose, figure abstraite, archétypique, absolue et finalement absurde en tant que cliché de la poésie romantique et postromantique, à son vrai sens, à la réalité d'une vraie rose d'avant l'expression poétique et la classification.

4 Au contact d'un être cher désormais disparu : les cas de Valérie Rouzeau et de Céline Zins

Chez Hédi Bouraoui, c'est plutôt son état, sa position de personne plurilingue déchirée entre plusieurs cultures, avide de les faire rencontrer, qui a causé ces transformations linguistiques. Les cas de Valérie Rouzeau et de Céline Zins sont différents, et très évidents. C'est l'espoir de toucher par la parole un être décédé, une figure paternelle, qui motive l'écriture. Dans son recueil *Pas revoir* (1999), Valérie Rouzeau pleure la mort de son père. Ayant dû prononcer un discours à ses obsèques, elle a écrit un poème, mais celui-ci s'est avéré incapable de traduire tous ses sentiments, et c'est à travers un long poème en séquences qu'elle a pu atteindre son objectif spirituel. La suite de ce texte, *Va où* (2002), effectue le même trajet, mais cette fois-ci, c'est le trajet de sa propre âme à travers la vie comme existence généralisée et abstraite, la vie d'une poète limitée par la langue et y retrouvant sa seule source de vie, qui se trouve au centre du recueil. Dans son recueil *Adamah* (1989), Céline Zins évoque soit son propre père, soit une figure paternelle presque inconnue, celle d'un homme disparu pendant la Seconde Guerre Mondiale, pendant la Shoah (le mot « catastrophe » est mentionné dans le texte). Le texte nous apprend seulement qu'il était d'origine juive et analphabète. Ce n'est que dans le moment de l'écriture, dans un discours proche de la Kabbale, énigmatique et profond, qu'elle reconstitue

le lieu possible de sa mort, son corps non-identifié et même son lieu de naissance à elle, car c'est la mort du père qui l'a déterminée. C'est en créant une situation à la fois irréaliste et poétique que les auteurs arrivent vraiment, sans métaphore, à rejoindre par la parole ceux qui ne sont plus là.

Nos poètes emploient tous les trois le vocabulaire du voyage, Céline Zins l'élargissant à travers l'idée d'un voyage-regard, voyage immobile, comme elle le qualifie dans son long poème (Zins 1988, 63). En même temps Céline Zins et Valérie Rouzeau comparent l'activité poétique avec le labeur agricole qui leur permet d'avancer sur la ligne de l'horizon, vers l'impossible (on retrouve l'expression des marges de l'écriture : « traverser la marge vers l'éblouissement » (Zins 1988, 62)). Chez Hédi Bouraoui, c'est plutôt la poétique de la danse qui sert de métaphore du voyage. Différents moyens de transport sont évoqués : le train pour Valérie Rouzeau, l'avion pour Hédi Bouraoui.

Valérie Rouzeau, poète qui travaille « sur la ligne » de la syntaxe, écrivant en petites périodes, possède cependant, outre cette maîtrise syntaxique, quelques clés magiques dans le vocabulaire même. Tout comme Hédi Bouraoui, elle voit le potentiel des mots-valises représentant des inventions comme « mouranrir » (mourant et mourir), « désespérir » (désespoir et périr), « infinir » (infini et finir) dans le poème dédié à son père mourant qui ouvre le recueil, « Pas revoir » (Rouzeau 2010, 13). Les mots « père » ou « papa » y subissent des transformations, devenant « paparker » et « paparc que » (Rouzeau 2010, 36), la reduplication de la première syllabe rendant la force de la parole qui atteint son destinataire. Ailleurs, l'ancien verbe inusité « pernocter » donne le pouvoir d'un chant magique au désir de la poète de voir son père vivre au moins jusqu'au matin. Elle joue avec l'étymologie – vraie ou fausse :

Salut au revoir il faut que je me sauve (Rouzeau 2002, 16)

Ni d'épître de pitre ni de strophes épiques ... (Rouzeau 2002, 23)

Au niveau syntaxique, nous analyserons de plus près un poème de Valérie Rouzeau issu du recueil *Va où*, poème qui incarne sa propre réalité linguistique dans le cadre de l'autoréflexion sur la conscience et la forme littéraire en nous renvoyant à la réalité complète et pleine de l'existence – aussi humaine qu'abstraite.

Je ne quiers plus qui m'a trouvée l'amour qui fait faire la poète

Plutôt me sonne encore les cloches rester digne dingue jusqu'au bout donc

Je perds le fil de mon histoire comme une ancienne corde à sauter

Les heures les saisons les années voilà et du plomb dans la tête s'il faut retomber sur ses
pieds

Digne dingue et sur toute la ligne donc (Rouzeau 2002, 16)

Le début du texte joue avec la valence du verbe. Employant trois fois une transitivité inversée (qui m'a trouvée l'amour – l'amour que j'ai trouvé ; l'amour qui fait faire – faire l'amour ; me sonne encore les cloches – les cloches sonnent), la poète représente à travers le langage la condition imposée de l'écriture. Le poème linéaire reproduit et certifie par sa propre forme marmorisante l'existence absolument libre mais absolument contrainte dans sa liberté innovante, l'existence de ce texte qui, en quelque sorte, explique tous les autres textes du recueil. La deuxième ligne « digne dingue jusqu'au bout donc » mène physiquement le lecteur vers la fin de la phrase, le dernier son de la cloche – donc – résonnant avec la surdité naissante du silence et donnant ainsi une pure sonorité. Les trois mots « sonores » représentant également le son des cloches – digne, dingue, donc – apparaissent ici dans leur définition première : rester *digne* et à la fois *dingue*, c'est ce que les cloches imposent à la poète, de conserver la liberté et la contrainte ultime de ses vers. La conjonction *donc* qui résume la ligne prend ici sa valeur de conclusion, avec sa généralisation impatiente. La ligne suivante nous donne toujours cette impression de liberté absolue : « Je perds le fil de mon histoire » – puis de la contrainte : « comme une ancienne corde à sauter » – la comparaison qui identifie la ligne à la corde devient la seule existence possible de la ligne, la corde perdue est en même temps retrouvée dans cette même phrase. Dans la ligne suivante, l'expression « du plomb dans la tête » donne à la fois l'idée de la mort (une balle dans la tête) et de la pesanteur – approfondie vers la fin de la phrase « s'il faut retomber sur ses pieds », ce qui signifie à la fois : retrouver la pesanteur d'une vraie vie ; retrouver la finitude de la ligne ; retrouver une sorte de régularité des « pieds » poétiques – mission à la fois impossible, irréalisable dans le poème irrégulier – mais réalisée quand même à travers le langage. Comme si l'irrégularité était la seule régularité possible dans ce texte, dans ces conditions. Comme si cette régularité obéissait à des lois autres que celles de la poésie classique, mais y était attribuable. L'association « guerrière » du mot *plomb* résonne dans la dernière ligne « sur toute la ligne » (ligne du front) – mais c'est le son des cloches (digne dingue) qui revient changer la connotation de l'expression « sur toute la ligne », lui donnant celle du téléphone, d'une ligne que l'on occupe en parlant.

Ainsi, ce qui est pure sonorité retrouve toute sa valeur sémantique. Celle-ci entre en jeu moyennant les associations textuelles pour se répandre sur la forme – infiniment libre mais inévitable – du poème en général. Dans ce qui paraît être son crédo poétique, Valérie Rouzeau montre avec dextérité cet enchaînement de réactions qui transforment le noyau de la poésie, le noyau sémantique, ce qui amène à la libération de l'énergie. C'est l'accès direct à sa poésie et c'est le contexte humain existentiel dont ces lignes témoignent.

Les poèmes de Céline Zins, écrits sous l'impression de l'impossibilité de toucher et de retrouver celui qui n'est plus là, arrivent également à atteindre ce ni-

veau de l'existence physique. Sans changer leur forme ni jouer sur la fonction, les textes de Zins réunissent sémantiquement les antinomies existentielles :

Oui, je reviens d'où je ne suis pas allée (Zins 1988, 13)

D'où ne suis-je pas ? (Zins 1988, 27)

Pour pénétrer en l'heure d'exil

dans la parole de celui qui déjà n'a plus de mots (Zins 1988, 30)

Parfois à travers le parallélisme entre les groupes de mots comportant les éléments abstraits et concrets, c'est l'abstrait qui se voit concrétiser – le sens de la phrase est également amplifié par la présence du mot « tendre », lu comme verbe (tendre = donner) et comme adjectif (tendre = délicat) :

Ne savait-on pourtant le jour, sa grammaire, et

cette façon de tendre le mot comme la main (Zins 1988, 34)

Au niveau de la syntaxe, il s'agirait plutôt de la cohabitation et de l'organisation commune de différents fragments du texte dédiés à différents sujets qui s'opposent et s'aident, séparés par des pauses et des blancs (chaque fragment commence sur une nouvelle page), par exemple :

Fragment 1 :

La mer s'est retirée
laissant un sable d'où s'écoule
un azur primordial

Fragment 2 :

Ils dirent
D'où viens-tu

Et je dis
Oui, je reviens d'où je ne suis pas allée
(Zins 1988, 12–13)

L'image de la nature coexiste avec une image personnelle, les deux servant à illustrer l'idée de l'ignorance des racines, de la perte du passé, qui mènent à la compréhension encore plus profonde, faisant découvrir ces racines d'une manière subconsciente. Grâce à cette coexistence non évidente, qui fait travailler l'esprit du lecteur pour réunir les deux morceaux, ce dernier s'approprie l'idée de la perte suivie par celle des retrouvailles pénibles.

C'est à travers tous ces procédés de coupures, de répétitions, de koâns qui recouvrent le paradoxe, mais surtout à travers la composition de tout le texte en général percé de béances et de graines de silence, que son voyage immobile se réalise pour retrouver l'être perdu – le rescapé.

Cette voix, cette technique, qui arrive à évoquer la mort, à parler aux disparus par la libération aussi grande de l'énergie émotionnelle qui se retrouve dans la puissance de l'expression poétique – mais sait aussi évoquer l'homme, l'existence humaine dans son contexte le plus profond et le plus généralisant – permettrait-elle non seulement la réaction de fission, mais aussi celle de fusion, pour réunir les êtres et le monde là où Orphée écarte les frontières et fait écouter toutes les langues qui existent sur terre, dans une ambiance de « paix », mot si cher à Hédi Bouraoui. On verra alors si la langue poétique sera en mesure de produire une nouvelle perception du monde et des valeurs humaines.

Bibliographie

- Azadovskij, K. (éd.). *Nebesnaja arka : Marina Cvetaeva i Rajner Marija Ril'ke*. Saint-Pétersbourg : Akropol', 1992.
- Beggar, Abderrahman. « La *Transpoétique* et le normatif chez Hédi Bouraoui ». *Continents Manuscrits* [en ligne] 2 (2014). <http://coma.revues.org/294>. DOI: 10.4000/coma.294 (10 juin 2017).
- Bouraoui, Hédi. *Nomadisme*. Toronto : Éditions du Gref, 1995.
- Brazgovskaja, Elena. « Jazyk kak personazh : chudožestvennaja filosofija jazyka Česlava Miloša ». *Filolog* n 8 (2009). http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_8_10 (10 juin 2017).
- Druskin, Jakov . « *Zvezda bessmyslcy : sborišče družej, ostavlennych sud'boju* ». A. Vvedenskij, L. Lipovskij, Ja. Druskin, D. Charms, N. Olejnikov : « *činari* » v tekstach, dokumentach i issledovanijach. 2 tomes. Moscou : Ladomir, 2000. Tome 1a. Cité par : Feščenko, Vladimir V., et Koval', Oleg V. *Sotvorenje znaka : Očerki o lingvoèstetike i semiotike iskusstva*. Moscou : Jazyki slavjanskoj kultury ZON, 2014. 292.
- Genis, Aleksandr. « Modernizm kak stil' XX veka ». *Zvezda* 11 (2000). <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/11/genis.html> (10 juin 2017).
- Lazer, Hank. « The People's Poetry ». *Boston Review* avril/mai 2004. <http://bostonreview.net/archives/BR29.2/lazer.html> (10 novembre 2017).
- McCaffery, Steve (éd.). « The Politics of the Referent ». Symposium. *Open Letter* 3.2 (1977). [Réimpr. L=A=N=G=U=A=G=E *Supplement* 1 (1980). Disponible à l'adresse suivante : <http://eclipsearchive.org/projects/LANGUAGESupp1/pictures/002.html>]
- Rouzeau, Valérie. *Va où*. Bazas : Le Temps qu'il fait, 2002.
- Rouzeau, Valérie. *Pas Revoir*. Suivi de *Neige rien*. Paris : La Table ronde, 2010.
- Silliman, Ron. « Language, Realism, Poetry ». Préface à *In the American Tree*. Ron Silliman (éd.). Orono : National Poetry Foundation, 1986. 15, 21. Cité par Perloff, Marjorie. « Language poetry and the lyric subject : Ron Silliman's Albany, Susan Howe's Buffalo ». <http://marjorieperloff.com/essays/silliman-howe/> (10 novembre 2017).
- Zins, Céline. *Adamah*. Paris : Gallimard, 1988.

Ekaterina Kondratieva, born January 11, 1984 in St. Petersburg, is a lecturer at the Foreign Languages Department at St. Petersburg Transport University (French, English) and at St. Petersburg State University (language classes, translation, French interpreting). She is a member of the *Association des Amis de Jeanne d'Arc et de Charles Péguy* (Orléans, France), of the *Association Internationale de la Critique Littéraire* (Tours, France), and of the *Centre d'Études Supérieures de la Littérature* (Tours, France).

Her interests focus on French literature at the turn of the 19th–20th century, and 20th-century French literature, on contemporary literature, and French-, Russian-, English-, and Spanish-speaking comparative literature, on intermedialities, interdisciplinarity, as well as translation in theory and practice. Her publications include studies of the following authors: Alain-Fournier, Jean Marie Gustave Le Clézio, Jean Anouilh, Julio Cortázar, Marina Tsvetaeva, Anna Akhmatova, Elena Schwartz, Joseph Brodsky, William Shakespeare, Hédi Bouraoui, Valérie Rouzeau, Céline Zins, Marie Bashkirtseff.

She is also an interpreter and a translator of French and Russian literature (prose and poetry), with translations of Alain-Fournier, JMG Le Clézio, Valérie Rouzeau, Céline Zins (into Russian), as well as Elena Schwartz, Marina Tsvetaeva, Anna Akhmatova (into French).

She is the author of poetical works both in Russian and French.

