

$\mathrm{NU}(e)^{72}$

SERGE RITMAN

NU(e)
Numéro 72
Numéro coordonné par Yann Miralles

RECOMMENCER

Yann Miralles, <i>Dans tous mes déplacements</i> (introduction).....	9
Serge Ritman et Yann Miralles, <i>À la vie, à la voix</i> (entretien).....	21
Serge Ritman, <i>Fatrasie mouvementée</i> (<i>patchwork in progress</i>).....	47

RÉÉNONCER

Dybeck (dit Blaise) Blampain, <i>Ces débuts des années 90</i>	67
Ghérasim Luca, <i>Je m'oralise</i> avec deux cubomanies de 1983.....	73
Henri Meschonnic, <i>Où est la différence entre l'amitié... et la vie ?</i>	79
Bernard Vargaftig, <i>Ce que j'attendais de vous</i>	87
Ben-Ami Koller, <i>Nous travaillons à nous découvrir – dans tous les sens</i>	91
Antoine Emaz, <i>Un livre d'embarquement</i>	97

RÉSONNER

Charles Pennequin, <i>Lorsque je lis / Serge ses poèmes</i>	103
Jacques Ancet, <i>La phrase arrêtée</i>	107

Philippe Païni, Départs et vacillements, de quelques gestes-relation dans un poème de Serge Ritman.....	113
Marlena Braester, Au plus près du continu.....	123
Laurent Mourey, L'amour rythmant – l'essai-poème de Ritman à Martin.....	127
Sylvie Durbec, Abécédaire nuage.....	147
James Sacré, Vivre-lire dans le vivre-écrire de Serge Martin (ou l'inverse : vivre-écrire dans son vivre-lire).....	151
Alain Helissen, <i>Pour Serge</i> , à nos battues communes.....	157
Alexis Pelletier, Quelques notes sur Babar et sur Plume <i>ou</i> Non mais des fois Ritman !	161
Andrew Eastman et Serge Ritman, <i>In your two hands full of paint</i> Dans tes deux mains pleines de peinture.....	169

RYTHMER

Gérard Dessons, « Le rythme écoute ».....	175
Jean-Luc Parant, <i>Main gauche, main droite, les yeux ouverts, les yeux fermés</i>	183
Guy Perrocheau, « Comme un air qui se dégage ». Seize répons dans le mouvement des livres-poèmes de Serge Ritman....	187
Marina Krylyschin, Des éclairs d'œil au chocolat À propos de la figurabilité dans le langage.....	197
Jean-Yves Debreuille, La critique tout contre la critique : le discours amoureux de Serge Martin.....	207

Françoise Delorme, D'une merveille appelée virgule ou « un fil d'air de langue ».....	217
Philippe Berthaut, Poème pris au chant avec le lasso de la voix.....	233
Liliana Orłowska, Ça résonne en moi... ..	237
Georges Badin et Serge Ritman, Avec des yeux énormes de bêtes.....	247

RELIER

Pascal Lefranc, Ta relation, ma réénonciation.....	255
Charlotte Guennoc, De bouche à oreille, reprises de <i>Gestes en bouche</i>	269
Shungo Morita, Le langage sert à <i>v'ivre</i> : la démarche vacillante dans la poésie de Serge Ritman.....	285
Olivier Mouginot, L'atelier du sujet du poème chez Ritman : inventer « et corps et langage » pour vivre en voix.....	293
Eduardo Uribe, Porter la voix, pour Serge Martin.....	313
Emmanuel Fraisse, <i>Ce critique particulier qu'est le chercheur universitaire</i>	319
Frédérique Cosnier, <i>Un pousse-à-dire</i> en autodidaxie, Serge Martin enseignant.....	325
Arnaud Le Vac, Une expérience toujours nouvelle du langage et de la vie.....	337
Serge Ritman, Infimes, au sein du peuple (satiricone).....	341

RÊVER

Bernard Noël, La Mémoire ou l'Oubli.....	355
---	-----

Laurence Maurel, Trois dessins-lavis pour <i>Nos silences animaux</i> de Serge Ritman..	361
Serge Ritman, Tu es mon Nord (poèmes pour voir).....	369

REDEVENIR

Éléments bibliographiques	381
---------------------------------	-----

REMERCIER

Les contributrices et contributeurs à ce numéro.....	411
--	-----

recommencer

Car il y a poème lorsque le langage, au lieu de figer la pensée, redevient mouvement. Mouvement qui est être, au sens d'exister. Mouvement, qui chaque fois remet tout en jeu. Et comment ne pas comprendre que chaque fois recommencer, chaque fois s'impliquer est un acte de confiance.

Bernard Vargaftig,
Poésies de Résistance, 1994

*

C'est *contre tous ceux qui savent lire* qu'il faut écrire, car j'estime qu'un progrès n'est jamais obtenu que par opposition.

Claude Cahun,
« Pourquoi écrivez-vous ? », *Commune*, 1933

Je vais jusqu'où je suis. Je n'y suis pas encore.
Avenir qui nous suit, on règlera ton sort.

Claude Cahun,
« Le Chemin des chats » IV, 1949

*

Y un ruego en la boca
Y un ruego en el alma

Lhasa De Sela, *Con toda palabra*, 2003

Yann Miralles

Dans tous mes déplacements
(introduction)

[...] une de ces œuvres-vies [...] qui ne cessent d'œuvrer [...] au présent de leur lecture toujours en mouvement, toujours en commencement(s).

Voix et relation

les formes fixes bougent dans le temps
de la lecture l'écriture défait ce qui était
prévu comme calculé et si le chiffre
des jours est la relation des ouvertures
quand tu viens à l'improviste défaire
mon programme l'agenda ne sert plus
pour la nuit du présent il y a ta lumière

À jour

Tout bouge toujours dans les poèmes de Serge Ritman¹. Dès les titres des livres, plaquettes, manuscrits et autres textes « pauvres² », nous voilà désarçonnés par « l'aspect renversant de ces tentatives³ ». Valse des pronoms et jeux en miroir dans les récents massifs que sont *Tu pars, je vacille* et *Ta résonance, ma retenue*, fulgurances et irrutions soudaines (*Éclairs d'œil ; À l'heure de tes naissances ; Des étoiles filent le feu*), forte présence de la fête, de la danse, de la chanson (*Dans ta voix, mes ritournelles ; Rossignols & rouges-gorges ; Lettre à la ronde ; Bambineries, ris et bamboches...*), cris de révoltes et appels libérateurs (*De l'air ; Non mais !*), récurrence du corps et des gestes échangés (*Tu me renverses ; Des visages dans ta voix sortie d'usine ; Ça traverse ; Tu*

¹ Tous les livres de Serge Ritman (ainsi que ceux de Serge Martin) sont référencés précisément en bibliographie à la fin de ce numéro. Dorénavant, dans tout le numéro de la revue, ne sont indiqués que les titres, sauf de besoin.

² « Livres pauvres » est le nom des éditions créées par Daniel Leuwers, où Serge Ritman a publié plusieurs textes. Mais on pourrait généraliser cette appellation à un pan important de sa production, tant il semble être friand de ces livres très brefs, édités à quelques exemplaires et hors commerce, sans doute simplement pour le plaisir d'écrire, de lire, d'échanger entre auteurs et artistes.

³ *Dédicaces poèmes, vers Henri Meschonnic*, p. 28. Ce livre sera désormais désigné par *DP*.

me touches puis *Je te touche*, etc.), tout se fait éloge du mouvement, contestation des places fixes. Et tout concourt à faire de « la marée montante du poème⁴ » un « dire bondir⁵ ».

Dès le nom qui apparaît sur la couverture ou le rabat de chacun de ces textes, aussi, peut se lire une démarche toute de « déplacements⁶ » : Serge Martin, dans, par, avec ses poèmes, devient bien Serge Ritman, à la faveur d'une anagramme qui, loin d'établir une dichotomie entre deux activités ou deux régimes d'écriture (celle de l'essayiste, didacticien, théoricien de la littérature et du langage *et* celle du poète), favorise au contraire les opérations d'interactions et de glissements, de débouloonnages des assignations généalogiques ou des positions autoriales, pour porter l'effort (et l'attention du lecteur) sur l'écriture et ce que le poète appelle le sujet du poème, « un sujet inassignable que les œuvres ne cessent de faire vivre⁷ ». Nombre de contributions de ce numéro y insistent : par Ritman et son « adresse : petit s au grand air », sa « signature : grande r » et entre les deux « [sa] leçon d'âme [son] phrasé / de corps⁸ », c'est donc toujours le rythme du poème qui prévaut !

Il n'est pas jusqu'au parcours personnel de SM (et SR, puisque tout se joue « à partir des poèmes⁹ ») qui ne soit « un savant mélange qui fait se conjointre à la fois une vraie formation et exigence académiques [...] et le goût profond pour l'autodidaxie ou plus certainement l'aventure intellectuelle sur les voies de traverse buissonnières de la liberté, de l'élan le plus libre qui soit » (*VR*, 313)¹⁰ : refus des fixismes encore, des positions établies, et défense du « chemin faisant ». En même temps, cette autodidaxie et ce « vivrécrire¹¹ » – pour reprendre un mot-valise cher à notre auteur et garder ainsi la force agissante des infinitifs (comme ce sera le cas avec les verbes qui scandent les différents moments de cet

⁴ C'est le titre d'un « livre pauvre » de Serge Ritman (Éditions Daniel Leuwers) ; « dire bondir » est à entendre ici en seul mot, et comme un substantif – un nom composé.

⁵ Autres titres de « livres pauvres » parus respectivement en 2011 et 2014.

⁶ Ce nom « déplacements », qui donne son titre à cette présentation, est souvent employé par SM/SR. Voir par exemple : *Ta Résonance, ma retenue*, p. 70. Désormais *TRMR* suivi du numéro de page.

⁷ *Voix et relation*, p. 70. Abrégé maintenant en *VR* suivi de la page, entre parenthèses.

⁸ *Tu pars, je vacille*, p. 105. Désormais *TPJV*.

⁹ 4^e de couverture de *Rythmes amoureux, Corps, langage, poème*. Abrégé ici en *RA*.

¹⁰ Ces mots de Serge Martin concernent Henri Meschonnic – mais ne peut-on pas y lire un autoportrait ?

¹¹ *Tenir voix*, à paraître. *Album d'un vivrécrire* est le sous-titre de l'ouvrage.

ensemble) – se nourrissent des échanges multiples avec collègues, élèves, étudiant.e.s ou auteur.e.s, qui accompagnent ce parcours, ainsi que de quelques noms propres ou communs (Meschonnic, Benveniste, Benjamin, Dewey, Tsvetaeva, Luca... mais aussi « résonance », « relation », « voix »...) qui sont autant de « leviers théoriques ».

Ces « emportements, soulèvements et renversements continuels¹² » de l'œuvre ritmanienne – trois mots qu'on peut reprendre dans cette présentation pour dire les « déplacements » de S. Martin-Ritman – expliquent sans doute l'aspect volontiers « mélangé », chatoyant, voire dansant de ce numéro de *Nu(e)*. Ils en imprègnent tous les témoignages, études, poèmes ou dessins qui suivent, eux-mêmes faisant la part belle aux « mélanges » et au mouvement, tirant leur force des livres de Serge Ritman (et de Serge Martin) que chacun.e ouvre à sa manière – et qu'ils invitent à ouvrir encore et encore.

Emportements

De ces livres de poèmes, on sera peut-être surpris par la variété des « formes », comme on peut être étonné de la diversité des « manières » des textes et œuvres graphiques qui composent ce numéro. Mais c'est précisément que Serge Martin-Ritman pense force plus que forme et que pour lui il n'y a « plus des formes de l'écrire mais bien des modes du dire » (IV, 204). Que penser par exemple d'un ouvrage tel que *Tu pars, je vacille*¹³, sinon qu'il déroute parce qu'il fait fi justement de toute assignation formelle pour inventer sa spécificité, celle d'un « livre des jours sans compter / noir d'encre invisible / [qui] rime à tous les bouts » et dont les « pages tournent un souffle / en deux respirs un seul l'ouvrir » (8) ; un livre non plus de vers ou de prose (car y alternent en effet blocs de prose et lignes courtes, passages justifiés et paragraphes denses) mais ce que l'auteur nomme des « poèmes de vivre » (82) ? Et nous voilà « embarqués plongés » (31) dans un seul long flux verbal de plus de 170 pages dont la seule ponctuation est celle des blancs, des astérisques et des citations empruntées à poètes, romanciers ou chanteur.se.s ; nous voilà pris dans un tourbillon de mots, de sensations, de pensées, où « tout fait verbe plein verbe plein de verbes c'est grammaire de poème en train oui vous entendez activité ferroviaire d'une parole donnée [...] jamais rendue avalée pas digérée enfouie les verbes de chaque mot et silence sous les mots comme activité d'un dire » (134)... Ou comment lire encore la

¹² *L'Impératif de la voix*, de Paul Éluard à Jacques Ancet, p. 167. Désormais IV.

¹³ Dans ce paragraphe, les citations sont toutes extraites de *Tu pars, je vacille*. Les pages sont donc simplement mises entre parenthèses, sans répéter le titre du livre.

diversité des textes de *Ta résonance, ma retenue* ? Composé de plusieurs livres parus chez divers éditeurs, avec les textes brefs, épurés, de *Tu à l'infini*, *Sans retour* ou *À l'heure de tes naissances*, les vers centrés de *Illyriques* les proses compactes de *Ton nom dans mon oui* ou *La réciprocité*, les « mélanges » de *Au pays de l'oubli*, et même, en fin de volume, les blocs réguliers (14 lignes) et les vers presque isosyllabiques de *À jour*, ce gros œuvre dénoue et déjoue toutes les typologies et toutes les catégories formelles pour se faire au final « traversée de tout par résonance de rimes-vies » (TPJV, 138). Surtout, l'apparence de fixité d'une architecture livresque trop bien huilée explose dans une formule on ne peut plus parlante, pleine de tensions et de paradoxes, en raison même de sa symétrie :

tu bouges ton immobilité
je fixe tes mouvements (TRMR, 69),

qui peut valoir non seulement pour ce livre mais pour tout ce que fait Serge Ritman !

Le conte ou la comptine, tropismes si ritmaniens, ne peuvent ainsi se comprendre comme un moyen de rattacher l'œuvre à quelque catégorie générique ou à des ingrédients narratologiques¹⁴ : ils sont bien plutôt une « manière¹⁵ » de faire entendre un certain « air¹⁶ » qu'on dira « enfantin » (VR, 74) et qui possède toujours une force d'emportement. Puisque le poète nous prend « dans [par ?] la main du conte¹⁷ » et puisqu'on « li[t] comme on voyage ou comme on dort » (IV, 249), alors on se promène avec lui « dans la forêt des mythes » (TRMR, 41) mais comme dans l'ivresse (« le conteur buvait à la beauté volubile / l'ébriété met toujours les conteurs tout nus dans le conte », TRMR, 188) ou comme dans un demi-sommeil (car « je conte pour rêver encore et encore », TRMR, 40...et c'est un « conte à dormir cou coupé », TPJV, 16) – en bref : dans un univers où « il était deux fois plutôt qu'une » (TRMR, 269) ! Ce

¹⁴ Dans *Dédicaces poèmes*, p. 71-72, Serge Martin-Ritman affirme de la traduction de *Jona* d'Henri Meschonnic qu'elle est « un conte dont le racontage importe infiniment plus que son seul schéma narratif ». Cf. aussi Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse. Le racontage de la maternelle à l'université*.

¹⁵ Il faut renvoyer ici aux travaux de Gérard Dessons – qui intervient lui-même dans ces pages.

¹⁶ Cf. *De l'air* dans *Ta résonance, ma retenue*.

¹⁷ C'était le sous-titre de « Au pays de l'oubli » dans *Claire la nuit*. J'abrège maintenant en CN. Ce sous-titre n'est pas repris dans la section du même titre dans *Ta Résonance, ma retenue*.

« phrasé seul du conte » (*VR*, 248) peut même aller jusqu'à « prend[re] la voix des enfantines, comptines ou “rimbaldines” » (*RA*, 107), celle de « la ronde le poème » (*DP*, 133), d'une « comptine tupamara [...] ou chant de guérilla » (*TPJV*, 48), insistant sur l'énonciation plus que sur l'énoncé, le récitatif plus que sur le récit. Dans la ligne de Walter Benjamin, Serge Ritman nous montre ainsi que « la force du raconteur [...] est le sens d'une vie en relation, désindividuée, anonymée si l'on veut, au moment même où elle est portée par ce qui est le plus personnel dans et par la voix passante du conteur à l'auditeur¹⁸ ».

Soulèvements

Ce rapport, à première vue paradoxal, entre une subjectivation et une anonymisation par et dans le poème, on le retrouve bien sûr dans ce qui est le cœur battant des poèmes et, pour le dire avec une expression-cliché bien à propos, LA grande affaire de Serge Martin-Ritman : l'amour. Mais qu'on ne se méprenne pas : si prononcer ce mot a tôt fait de renvoyer une œuvre à la cohorte des poncifs poétiques et de la rattacher à une tradition et un registre définis (le lyrisme), voire à une « école » récente (le néolyrisme des années 80-90, puisque c'est le moment où notre auteur commence à publier), les poèmes, une fois encore, bouleversent les représentations et réinventent tout. Ils sont comme ces « rossignols & rouges-gorges » qui les traversent si souvent¹⁹ ; ils sont surtout comme « la fulgurance du saut de la biche sur nos corps enlacés dans les racines [qui] mettait le ciel à l'envers » (*TRMR*, 48) : ils peuvent se faire le réceptacle d'un événement intime, certes (d'autant que l'intimité est ici redoublée par l'érotisme d'une telle scène) mais ils s'offrent davantage encore, clin d'œil récurrent au *Cantique des cantiques*²⁰, comme la figure mobile du « renversement de l'élan amoureux » (*IV*, 178).

S'il est une autre figure, un autre mot, qui nous parle de cet « élan » dans ces poèmes, c'est bien celui de « Claire », qui donne son titre à au moins deux livres (*Éclairs d'œil*, *Claire la nuit*). Ce nom propre, dont il faut souligner à la fois la labilité et la force germinante, désigne bien la

¹⁸ *Voix et relation*, p. 139. Le passage souvent repris par Serge Martin – et par lequel il invente la notion de « racontage » – se trouve dans *Le Raconteur*, Paris, Circé, 2014, traduction de Sybille Muller.

¹⁹ Voir surtout bien sûr *Rosignols & rouges-gorges*.

²⁰ Voir en particulier « Tu à l'infini » dans *Ta résonance, ma retenue*. Mais, à la limite, on pourrait dire de l'œuvre entière de Serge Ritman qu'elle est une grande réécriture du *Cantique des cantiques* (ou du *Chant des chants*, comme le traduit Henri Meschonnic dans *Les Cinq rouleaux*).

femme aimée²¹, mais, au gré des poèmes, il peut se faire aussi nom commun (« tes clairs de lune », *CN*, 9 ou, par dérivation, « vers ta clarté », *TPJV*, 49), adjectif qualificatif (« ta lumière claire tu étais trempée d'eau claire », *TPJV*, 118, « les oscillations claires », *TRMR*, 79, etc.) et même verbe : « tu est *Claire la nuit* » (*CN*, 119)...Tu éclaires la nuit : telle serait la formule d'une neutralisation de toutes les oppositions – celle du jour et de la nuit (« parce que la nuit il la voit claire », *TRMR*, 17, mais aussi *TPJV*, 24 ou *TRMR*, 37) ou celle de la nudité et du vêtement. « [L]a nudité de l'écrire » (*TPJV*, 92) et « ta nudité sans image », (*TPJV*, 164) ne s'opposent plus en effet à « Des costumes costumaient ses voix » (*TRMR*, 57)²², parce que tout est force de « soulèvement » à l'intérieur d'un grand drame érotique où le *tu* et le *je*, « rapport fondamental de toute relation par et dans le langage » (*VR*, 181), se font face, s'interpénètrent, adviennent l'un par l'autre.

On se contentera ici de souligner la relation qui se joue entre les pronoms dans les seuls titres *Tu pars, je vacille, Ta résonance, ma retenue* ou *Dans ta voix, mes ritournelles* ; mais évidemment ce serait presque toutes les pages de tous les livres qu'il faudrait citer. Si dans ces titres le *tu* est toujours premier, sans doute est-ce pour insister sur le dialogisme fondamental du poème, son « écoute interlocutive » et ce « savoir du poème qui passe par "l'allocutif" » (*RA*, 177). Pour autant, il est toujours question du « travail d'une subjectivation spécifique où le "tu" [est] mis au cœur du "je", devient lui-même un "je", le "je" du poème, [...] un "je" qui ne fait que passer » (*RA*, 52). Ce qu'un moment de *Tu pars, je vacille* dit à sa manière :

mon nom n'est pas moi il ou tu elle
ce qui vient vers
toi le tien
me traverse encore voix mille et une (*TPJV*, 169),

ou qu'une formule ramasse merveilleusement :

tu es je te suis (*TPJV*, 96 et 113).

²¹ Serge Martin parle bien dans *Rythmes amoureux*, p. 260, de « resémantiser le nom propre comme force amoureuse ».

²² Voir aussi, sur cette question de la nudité, dans *Ta résonance, ma retenue*, les p. 27, 52, 126.

La thèse de Serge Martin le disait déjà il y a une vingtaine d'années²³, les poèmes de Serge Ritman le font plus encore (tout comme y insistent, dans les pages qui suivent, les études qui font de *Rythmes amoureux* une œuvre-phare) : il ne s'agit pas tant de parler *de* l'amour que de parler l'amour (verbe transitif direct) et « de ne pas dissocier ce qui est indissociable : manières de dire et de faire l'amour. » (*RA*, 11). Faire l'amour dans et par le langage ? Avec sa référence aux livres (donc à la parole), aux baisers, au sexe féminin, avec surtout son invention verbale, le nom transformé en verbe, le « je te lèvre » (*TPJV*, 38) nous en donne là encore une formule d'une grande force suggestive.

Renversements

Traversée des genres et des registres, remises en cause des formes et des catégories trop marquées, on pourrait continuer longtemps à suivre la réaction en chaîne provoquée par les poèmes. On insistera seulement ici sur ce que j'appellerais volontiers le ciné(rit)ma(n), jeu de mot pas tout à fait gratuit puisque Serge Martin parle lui-même de la « cinémanimalité du poème » qui est « une épopée d'une voix pleine de voix qui emporte toutes les dichotomies » (*IV*, 137), comme celle par exemple qui sépare le visuel et l'ouïe. Reprenant une traduction possible de *Exode* 20, 15²⁴, SM/SR peut affirmer ainsi que « tout se voit dans l'écoute en voix » (*TPJV*, 43), que « je te récite en souffle et les yeux / voient ta voix » (*TPJV*, 54) ou même, la vue et le toucher se rejoignant, qu'il y a « des éclairs d'œil pour qu'[on] goûte l'infime de ses gestes » (*TRMR*, 19)... D'où le fait singulier que parler peinture n'équivaut pas, pour lui, à s'adonner à la seule ekphrasis : les poèmes composés sur le motif, souvent livrés dans le blog « Ta résonance²⁵ » – mais aussi dans des pages précieuses à lire dans ce numéro – sont bien plutôt un moyen de remettre en mouvement telle ou telle image, à l'instar du « corps en équilibre », de la « descente » ou « chute » et de l'« œil qui remonte » avec un tableau de Rubens ou du « ça déborde ça crie ça hurle ça chahute / ça gueule ça dégueule » de Jordaens.

Et le cinéma, art du mouvement s'il en est, est lui-même convié pour sa force de renversement ou de débordement. Dans « lumière des toiles /

²³ La thèse a été publiée en trois ouvrages : *L'Amour en fragments, Poétique de la relation critique* en 2004 ; *Langage et relation, Poétique de l'amour*, en 2006 ; *Rythmes amoureux, Corps, langage, poème* en 2020.

²⁴ Par exemple Henri Meschonnic dans *Les Noms*, traduction de l'*Exode* (Desclée de Brouwer, 2004) : « Tout le peuple, ils voient les voix. »

²⁵ Voir le blog « Ta résonance » : <http://martinritman.blogspot.com>.

notes dans le noir », une belle section de *Claire la nuit*²⁶, chaque texte écrit à partir de films de Piallat, Ozon, Pasolini, Rivette, Gitaï, Imamura et d'autres, commence précisément par des mots qui indiquent une non-maitrise, une « déprise dans la prise » (TRMR, 144) : « à tous risques » (81), « le délire » (83), « casser l'économie » (85), « le monde comme / il va à vau-l'eau » (87), « tout pour s'enfuir » (89), « le flou des rues avec les déplacements » (94), « les rencontres décisives se font en songe » (96), « une main plonge de l'autre côté » (99), « fuir dans une course / éperdue » (105) ... jusqu'à cette ligne éloquente, bien mise en valeur par le blanc qui la suit immédiatement : « la photographie fuit quand elle est prise » (110). Il en va de même à la fin de *Rythmes amoureux*, où Martin laisse place à Ritman pour offrir un poème qui s'inachève sur cette strophe :

et l'image n'est jamais là où tu viens
hors champ toujours tu
me débordes (RA, 403).

Oui, s'inachève – car, outre les mots qui disent une expérience en excès (« jamais », « toujours », « hors champ », « débordé »), la prosodie crée une signifiante de la relation indéfinie : le « tu » bouleverse le « je », ou plutôt l'*ima-je* se laisse *déborder* par ce « hors champ » qui est en effet chose silencieuse (en fin de ligne, il semble bel et bien « toujours tu ») mais qui ne peut pas ne pas le travailler, qui *vient* sans cesse, « paroles muettes » qui sont « répercussions » dans son langage (TRMR, 80)²⁷ – que ces paroles soient donc « profération ou ensilencement » (VR, 162).

Cette « épopée d'une voix [...] qui emporte toutes les dichotomies » fait toute la geste politique d'une telle œuvre – il en sera question dans plusieurs études ci-après. Mais on peut la mesurer d'ores et déjà dans le simple exemple d'un petit livre qui parle lui aussi de cinéma²⁸. Dans *Des visages dans ta voix sortie d'usine*²⁹, repris dans le prochain *Tous les*

²⁶ Les numéros de pages qui suivent entre parenthèses sont tous extraits de ce livre *Claire la nuit*.

²⁷ À quoi il faut ajouter ces lignes aux échos bibliques, une fois encore : « entende qui a dans une langue inaudible / des oreilles pour entendre ces vers parlent à voix silencieuse » (TRMR, 124-125).

²⁸ Mais on pourrait citer bien d'autres textes où le/la politique apparaît de manière frontale, en particulier *Illyriques*, « poème-journal » écrit durant la guerre du Kosovo (ce livre est repris dans *Ta résonance, ma retenue*, p. 215-261).

²⁹ Désormais *DV*.

visages disent je dans ta voix, le souvenir du film des frères Lumière, comme de beaucoup d'autres réalisateurs cités en fin de texte, est l'occasion de lier mouvement ouvrier et mouvement artistique dans un « nous » inclusif, images mobiles (le cinéma) et flux verbal, eux-mêmes emportés (pourquoi pas ?) par le mouvement du train qui surgit dans nos mémoires au seul nom de Lumière et par une prosodie qui dit la solidarité de tous ces éléments (les [z] qui font liaison, le [v] de « voix » et « ouvriers ») – car tout commence par « sous les yeux l'épopée / d'une voix avec nos contorsions / historiques d'ouvriers » (*DV*, 7) pour finir sur « nous irons à l'usine rejoindre / tous les ouvriers » (*DV*, 23). La discrétion de cette prosodie ne doit pas nous empêcher, au contraire, de qualifier ces mouvements et cette poésie de révolutionnaires ! Parce qu'il s'agit toujours d'être « dans la vie avec » (voir le colophon de ce livre), donc au plus près du langage, de ce qui se joue dans et par les voix et parce que les poèmes accordent « une place libre où quiconque peut entendre sa voix ou les voix de sa voix » (*RA*, 243), Serge Martin-Ritman fait tomber en effet les dichotomies qui sont autant de hiérarchies : oral vs. écrit, écritures savantes vs. populaires, lectures d'experts vs. lectures naïves, enseignants vs. enseignés (*RA*, 43), etc. pour « travailler ce qui tient ensemble une pluralité et une homogénéité : pluralité des réénonciations comme des situations, homogénéité du dire et du vivre, du parler et du penser » (*DP*, 45).

Il faut le dire pour clore cette introduction et donc laisser place aux textes et aux images qui suivent (mais quiconque a lu ou lira Serge Ritman s'en est rendu ou s'en rendra vite compte) : cette force amoureuse ou révolutionnaire – deux adjectifs finalement synonymes – est « toute de jubilation » (*VR*, 76). La jubilation, qui apparaît souvent en effet dans les poèmes et les essais, désigne bien une « force rythmique » (*TRMR*, 21) qui n'est ni un thème ni un motif : elle est « souffle » (*TPJV*, *passim*) qui se joue dans les mots et entre eux, dans le phrasé, dans l'œuvre entière, « chant sous le texte » mallarméen³⁰. En somme elle est ce « qui ne peut se posséder / seulement se donner // comme le vent » (*TRMR*, 261). Pour

³⁰ Dans un article consacré à Jean Starobinski (*Europe* n° 1080, p. 261-280) et intitulé « Le bonheur de la troisième voie », Michèle Fink évoque justement « la mise au monde d'une langue de pure jubilation » qui est selon elle « sensorielle », « métaphorique » et toute de « jouissance sonore », « jouissance rythmique » et même « jouissance dansée », qu'elle nomme la « dansité ». On peut reprendre les précieuses analyses et notions qu'elle donne, en précisant toutefois que chez Serge Martin, la « jubilation » est plus poétique que phénoménologique ; elle ne (se) passe pas tant dans la relation entre le moi et le monde que dans le rapport de sujet à sujet.

reprendre une expression johannique, on dira que ce « vent » « souffle où il veut, tu entends sa voix » mais qu'on « ne sai[t] ni d'où il vient » (sinon de cette signifiante si particulière) « ni où il va » (sinon vers le passage de sujet à sujet, dans ce sujet que chacun.e peut devenir par lui)³¹ ; et que cette jubilation est bien « souffle » et « esprit », c'est-à-dire à la fois « théâtre de bouche » (Luca) et matière à penser, joie expansive toute spinozienne.

Cette « activité du poème de la pensée » qui est bien une « relance de la jubilation dans l'inséparation maximale, le maximum d'implication entre la vie et le langage³² » explique sans doute le ton amical et joyeux, critique, réflexif mais toujours affectueux – donc jubilant – qui porte les lectures et les « réénonciations » écrites, peintes ou chantées dans ce numéro ; toutes se font « passage de voix, continué, redoublé, rejoué » (VR, 41).

Voilà pourquoi aussi il est bon d'ouvrir cet ensemble avec quelques lignes par lesquelles on pourra percevoir « le bonheur » d'engager un « voyage » dans les poèmes et les essais de Serge Martin-Ritman – un « voyage » dont la « destination » est « inatteignable » comme toutes les lectures-écritures qui savent que le sens ne se maîtrise pas mais qu'il oblige à des « déplacements ». On aura surtout à l'oreille, dans la ligne qui donne son titre à cette présentation, un rappel, sinon un hommage, à deux « œuvres-vies » si importantes pour notre auteur : le *Dans nos recommencements* d'Henri Meschonnic et le *Dans les soulèvements* de Bernard Vargaftig³³. Plus généralement, on insistera sur ces je-tu qui sont bien des « formes vides » selon Benveniste (pas seulement le poète et l'aimée, donc, mais vous et moi, n'importe qui...), sur cette « place libre » (RA, 243) pour y prêter nos voix...et encore et toujours sur l'apologie du mouvement :

le bonheur à tes côtés
n'est que ton voyage
dans tous mes déplacements
vers l'inatteignable destination (TRMR, p. 70).

³¹ Formulation évangélique (Jean 3, 8) qui convient bien ici, même s'il faut dire, comme on le voit dans ce numéro, que Serge Martin est plus sensible à ce que les chrétiens appellent le Premier Testament (on a parlé ici du *Cantique des cantiques*, d'*Exode*) qu'aux Évangiles.

³² Henri Meschonnic, *Dada on ne joue plus*, Colloque *Poésie et jubilation*, Université de Cergy-Pontoise, 2003. Repris dans le dossier « Henri Meschonnic » de la revue *Europe* n° 995, mars 2012, p. 124-133.

³³ Serge Martin est l'auteur de la monographie *La Poésie dans les soulèvements. Avec Bernard Vargaftig*.

Serge Ritman et Yann Miralles

À la vie, à la voix (entretien)

Tu parles que l'âne s'en fout
Si la vie est une princesse ou une putain. Le monde
est que du bleu silencieux.

Attendre ou violenter le temps
A l'air d'aboutir au même :
Ce qui est dans son œil tendre
Autant que dans son membre tendu.
D'aboutir à rien.

La vie est une guenille bouchonnée
Qui va rien essuyer. L'âne s'en fout
De tout montrer.

James Sacré, *Âneries pour mal braire*, 2006

*

To wait an Hour – is long –
If Love be just beyond –
To wait Eternity – is short –
If Love reward the end –

Emily Dickinson, printemps 1861

*

Tout ça c'est du vent !

Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, 1966

*

Un poète, c'est un porteur de rythme.

Alexandre Blok
(trad. de Sophie Laffitte), 1911-1912

S'entretenir c'est tenir ensemble avec ce qui nous fait l'un par l'autre : c'est donc devenir un *je-tu* qui cherche ses voix dans une pluralité où un *je* devient *je* par un autre *je* sans jamais en finir dans ces passages de *je*. Aussi, l'entretien serait un mode de recherche du poème comme invention de dire par passages de voix – tout au pluriel...

Avec Yann Miralles, que je n'ai à vrai dire rencontré *de visu* que peu de fois, nous correspondons depuis longtemps – il faudrait écrire : « nous nous co-répondons ». Je ne peux alors qu'évoquer ce que Maurice Blanchot, rassemblant des textes écrits entre 1953 et 1965, appelait un *entretien infini*. Mais il ne s'agirait pas d'une quête « hors discours, hors langage », ainsi que Blanchot le propose. Tout au contraire, avec Yann, ce serait pour intensifier un *faire langage* et penser les situations discursives au plus juste parce que, dans et par ce faire/penser ensemble, l'un avec l'autre, s'entretient l'infini de l'écriture comme relation critique par la recherche de l'inconnu de nos lectures mises ensemble. Et sans jamais suivre une quelconque méthode voire un projet autre que celui d'un vivre-écrire. C'est là où Blanchot peut nous relancer car ses lectures nous font toujours des défis pour continuer à les redire, à les réécrire, et surtout parce que son acharnement de lecteur défaisant tous les commentaires et autres interprétations en vient sans cesse à augmenter l'écoute de ce qui s'anonymise dans et par l'œuvre, dans et par sa spécificité toujours œuvrant¹. C'est ce que nous cherchons ensemble : ce *faire langage pour et par tous* qui semble nous incomber pour un instant partagé dès que nous échangeons lectures et écritures, et qui peut-être opère dès que nous nous entretenons. Est-ce une « folie du commencement² » comme chez Blanchot ? Non ! Plutôt, à chaque moment de l'interlocution, une exigence continuée de recommencements – au pluriel. Une folie des reprises, alors ! Un travail de l'*interpénétration* (concept humboldtien par excellence³) plus que de l'*interprétation*...

¹ Blanchot écrit dans *L'Espace littéraire* : « L'œuvre exige de l'écrivain qu'il perde toute "nature", et que, cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la décision qui le fait moi, il devienne le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle », p. 61.

² Titre d'un article d'Andrea del Lungo consacré à Maurice Blanchot : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1998_num_50_1_1329.

³ Voir ce billet du carnet de recherche *Voix et relation* : <https://ver.hypotheses.org/1781#more-1781>.

Oui, nous nous reprenons (ici encore une fois⁴) pour nous situer dans un lieu, l'entretien dans la revue *Nu(e)*, qui a su en accueillir bien d'autres – je n'oublie pas celui d'Hervé Bosio avec Bernard Vargaftig⁵ et je remercie Béatrice Bonhomme pour son accueil en me souvenant du très bel anniversaire de la revue, ses dix ans, auquel elle m'avait associé en 2004⁶. Un tel lieu, je l'espère, peut devenir un espace critique où se problématisent à chaque pas-passage de l'entretien les vieilles questions, « *ubi, unde, quo, qua* : où, à partir d'où, vers où, par où », dont la plus importante est selon Louis Marin la dernière⁷. Et ici ce serait *par l'entre...* pour (nous) traverser *à la vie à la voix*, parce que « tout doit être réinventé », comme le demandait Ghérasim Luca⁸.

Mais peut-être nous faut-il commencer par une lecture avec cet enregistrement réalisé à Lajoux (Jura) à l'invitation de Françoise Delorme qui l'introduit : <https://soundcloud.com/serge-martin-767275917/tu-pars-je-vacille-lecture-publique-a-lajoux-3-decembre-2016>.

Alors que tu ne cesses de lier le vivre et l'écrire, de mettre en relief l'interaction entre la théorie et la pratique du langage (la quatrième de couverture du récent Rythmes amoureux, Corps, langage, poème dit bien que « l'auteur essaie de construire une critique forte des points de vue, linguistiques ou littéraires, psychologiques ou sociologiques, philosophiques ou poétologiques [...] toujours à partir des poèmes »), il

⁴ Pour rappel cet entretien en trois temps sur Poézibao : https://poezibao.typepad.com/poezibao/2015/05/serge_martin3.html. Il me faut ajouter que Yann Miralles a *repris* généreusement le flambeau du chroniqueur de poésie que j'ai été et qu'il est dorénavant depuis 2015 pour les enseignants de français dans la revue *Le français aujourd'hui*. Voir en ligne certaines de ses chroniques : https://www.cairn.info/resultats_recherche.php?searchTerm=Miralles&ID_REVUE=LFA.

⁵ Le numéro est malheureusement épuisé : <http://www.revue-nue.org/spip.php?article37>. On peut le retrouver dans cet ouvrage qui reprend dix entretiens publiés dans la revue *Nu(e)* : <https://www.decitre.fr/livres/la-revue-nu-e-9782873173982.html>.

⁶ <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=154>.

⁷ Louis Marin écrit que la question « par où » se dit « d'un mobile en parcours pur, sans origine ni fin, qui ne reste pas, qui ne définit son site qu'à la mesure de la trajectoire qui le visite sans y élire demeure [...] » (*Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 14). Je n'oublie qu'il a écrit un beau livre où il développe la notion qui m'est chère de « duellité » : *De l'Entretien*, Paris Minuit, 1997.

⁸ Ghérasim Luca, *L'Inventeur de l'amour*, Paris, Corti, 1994, p. 21.

peut y avoir – du moins à première vue – un paradoxe à lire ton vrai nom, Serge Martin, sur la couverture des seuls essais, et le pseudonyme Serge Ritman comme signature de tes poèmes. En même temps, on comprend bien toute la richesse que peut receler ce dernier nom et les multiples résonances qu'il fait lever. De la référence au poète « rimant » (« toutes les circonstances du poème / riment⁹ », dis-tu) au clin d'œil à Hugo (L'Homme qui rit), de ta propension à jubiler dans et par tes textes (ils sont sérieux, certes, mais semblent ne jamais se prendre au sérieux) à une certaine consonance juive (Marina Tsvetaeva, poète que tu aimes tant, n'affirme-t-elle pas que « Tous les poètes sont des Juifs » ?), tout dans ce nom nous porte en effet vers le souci, l'effort, la vie du poème. Pourrais-tu t'expliquer sur cette nécessité de te couler dans un nom d'écriture ?

Oui, cher Yann, il y aurait un paradoxe si le dédoublement se ressourçait au dualisme naturalisé de la vie privée (intérieure) opposée à la vie publique (extérieure) qui redouble celui de l'individu et de la société, rejoue le vieux dualisme du corps et de l'esprit, des cieux et de la terre (et pourtant elle tourne !), etc., et qui confirme le toujours bien vivace dualisme de la vie et de l'œuvre que poursuivent les dichotomies stylistiques de la prose et de la poésie, de la forme et du fond, etc. Mais, et c'est heureux, le dédoublement peut aussi travailler à défaire l'essentialisme de ces dualismes. Je partirais pour ce faire, et cela m'a été longtemps une référence tant pédagogique que poétique, de ce que Marcel Mauss signalait s'agissant de la *persona*¹⁰ et en y ajoutant les décisives recherches d'Émile Benveniste (on y reviendra forcément s'agissant du *je-tu*) – le premier les suggérait en se déclarant bien modestement « médiocre savant » quant au langage et aux langues. Mauss commence son étude en relatant les recherches ethnographiques nord-américaines dont celles conduites par Franz Boas (j'aime rappeler que celui-ci a fait une thèse sur les variations de la couleur de l'eau de

⁹ *Tu pars, je vacille*, p. 111.

¹⁰ Marcel Mauss, « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de "moi" » Article originalement publié dans *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. LXVIII, 1938, Londres (Huxley Memorial Lecture, 1938). Il précise en ouverture son orientation de recherche : « Comment, au cours des siècles, à travers de nombreuses sociétés, s'est lentement élaboré, non pas le sens du "moi", mais la notion, le concept que les hommes des divers temps s'en sont créés ? Ce que je veux vous montrer, c'est la série des formes que ce concept a revêtues dans la vie des hommes des sociétés, d'après leurs droits, leurs religions, leurs coutumes, leurs structures sociales et leurs mentalités. »

mer¹¹). Il va un peu vite sur d'autres études et aires géographiques ou historiques (il faudrait, pour compléter le panorama ici, convoquer les travaux de son contemporain Bernard Groethuysen¹² ou encore le volumineux *Masse et puissance* de Canetti avec sa notion de « métamorphose¹³ ») et se plonge dans un travail philologique et historique à partir de « la notion de *persona* latine : masque, masque tragique, masque rituel et masque d'ancêtre. » Je renvoie à l'heuristique de cette étude, dont on peut bien évidemment mesurer les limites aujourd'hui, pour simplement en proposer ceci : le dédoublement, ou plutôt la pluralité expérientielle que les dénominations ou ce que je préfère nommer les *appels* que celles-ci constituent dans le langage en activité, atteste d'un universel à l'œuvre que j'aime concevoir comme une résonance, où *du* sujet (et non *le* sujet) s'invente, loin de ce que d'aucuns appellent des *postures*¹⁴, *dans et par* des formes de langage qui ouvrent à des formes de vie inédites et inversement. Une telle résonance s'active par l'implication éthique et poétique d'un rapport corporel et langagier, social et intime à la fois que je résumerais à ce qu'une voix peut – pour paraphraser la célèbre formule de Spinoza. C'est en ce sens que le masque rituel des ethnologues est à considérer plus comme moyen d'une résonance vocale que comme image, figure voire personnage, type, etc.

J'en finirai, bien trop rapidement¹⁵, en reprenant ta métaphore finale, « se couler dans un nom d'écriture », en la renversant puisque le nom d'écriture est autant porteur que porté. En effet, c'est ce nom comme appel, cri, rire, silence aussi, qui chemine, ouvre le chemin d'une vie du langage qu'on ne peut connaître sans se laisser emporter sur le fleuve d'un « nom d'écriture », sachant bien qu'un tel nom est toute une vie (une foule de voix, de paroles), si ce n'est plusieurs comme chacun.e le sait

¹¹ Son œuvre est enfin accessible en français depuis la publication d'une *Anthropologie amérindienne* chez Champs/Flammarion en 2017.

¹² Pour une discussion autour de son maître-ouvrage, *Origines de l'esprit bourgeois en France* (1927), voir le numéro des *Cahiers du Centre de Recherche Historique* en ligne : <https://journals.openedition.org/ccrh/266>.

¹³ Elias Canetti, *Masse et puissance* (Gallimard, 1966), dont j'aime beaucoup l'*incipit* : « Il n'est rien que l'homme redoute davantage que le contact de l'inconnu ». Voir l'essai de Nicolas Poirier, *Canetti. Les métamorphoses contre la puissance*, Michalon, 2017.

¹⁴ Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

¹⁵ On pourra lire ici-même ce qu'un appel à communication de Yves Baudelle pour un numéro à venir de la *Revue des Sciences Humaines*, sans que j'y réponde dans les délais impartis, m'a fait écrire l'été dernier : « Pourquoi et comment Martin signe aussi Ritman ».

bien dès qu'il rêve, lit, écrit... Le poème, oui, fait rimer toutes les circonstances de ces appels à se faire vivant de la vie. Le poème vous fait la vie jusqu'à vous donner un nom, vous appeler par un de ces vrais petits noms dont il a le secret – et encore une fois, on sait cela dès qu'on aime quelqu'un... Alors, oui, un nom d'écriture n'est jamais donné d'avance – c'est l'aventure de l'amour, de la vie, de l'écriture. Et même s'il est donné ou s'il vous tombe dessus par un « hasard objectif » ou, mieux, par le merveilleux de la vie du langage, le poème d'un *je* qu'on ne savait pas qu'on pouvait devenir. Le nom d'écriture est alors un devenir, une utopie au sens d'Ernst Bloch, à la fois intime et social, poétique et politique, comme le *je-tu* du poème, ce *grand jeté*, comme on dit pour la danse ! Mais Marina Tsvetaeva que tu évoques et qui, par le prénom, reprend l'attaque de mon nom, est toujours mon étoile quant à cet envol qui peut aussi bien se réaliser sans se conformer à une figure ou une posture, « [c]ar la voie des poètes // est celle des comètes... » (8 avril 1923 dans *Après la Russie*, trad. de Véronique Lossky) : quel *jeté* d'une strophe à l'autre ! Mais c'était nécessaire parce que le poème commençait ainsi :

Il commence de loin son discours, le poète
Il l'emmène loin, son discours, le poète,

Par astres, marques, chemins détournés,
Paraboles et fossés... Entre *oui* et *non*,
Et même jeté du haut d'un clocher,
Il fera un détour... Car la voie des poètes

Est celle des comètes. Rompus les liens,
De cause à effet – rien de fixe !
[...]

Oui, « rien de fixe ! » : même le nom d'écriture bouge, aussi vite qu'une comète si le poème l'emporte là où sa généalogie n'était pas prévue ni prévisible... c'est bien « de loin » qu'il faut toujours écrire (et vivre) depuis au moins les troubadours, parce qu'ainsi la relation peut rendre proche le plus lointain et entretenir l'étrangeté du plus proche, en préservant éthiquement l'intégrité expérientielle de chacun !

Ta production poétique est abondante ; tu aimes multiplier projets d'écritures, échanges, livres minces et ouvrages plus volumineux. Mais depuis quelque temps, voici que tu sembles envisager autrement tes différents travaux et (re)configurer ton œuvre en profondeur. Tu as repris plusieurs livres de poèmes en 2017 dans Ta Résonance, ma retenue et, au-delà, tu affirmes que tes ouvrages publiés jusqu'à présent chez

Tarabuste – soit près de 700 pages en tout ! – « form[ent] [...] ce que [tu] appelle[s] maintenant un même poème : Dans ta voix, mes ritournelles¹⁶. » De même, tu délimites dorénavant deux grands ensembles dans ta production théorique : Les poèmes, des relations de voix, qui regroupe les monographies publiées jusqu'à présent et Poétique du vivre en voix, « ensemble en cours », qui réunit tes essais sur la voix (notamment ta thèse publiée en plusieurs ouvrages) et sa relation aux œuvres littéraires, aux sciences humaines, aux théories du langage. Ces trois grands « ensembles » étaient-ils planifiés depuis longtemps, comme une sorte de long développement anticipé de tes recherches ? se sont-ils construits chemin faisant ? Et d'ailleurs, quels liens peux-tu établir entre ces trois « ensembles » ? Ces questions pour tenter de revenir aussi sur un parcours de vie et d'écriture et leur entremêlement...

Oui, Yann, j'ai l'âge où l'on se dit qu'il y a bien plus de passé que d'avenir mais ce serait en rester à un décompte des années sans voir qu'un parcours de vie et d'écriture n'est jamais assignable à quelques repères que ce soit autrement qu'à le figer, le réduire à un destin si ce n'est à un projet voire à quelque terme ou origine ! On ne sait rien ou si peu de ce qu'on a fait et fera ! Seul compte l'activation d'un présent de ce qui a été fait, de ce qui se fait et de ce qui se fera pour que l'inaccompli l'emporte toujours sur l'accompli, non au sens où il y aurait toujours à faire, toujours à se démultiplier, à se projeter mais bien au sens où la force d'une utopie même infime peut toujours survenir, subvertir, emporter, soulever ce qui nous est arrivé, arrive et arrivera, tant dans l'écriture que dans la vie – mais n'est-ce pas la même chose ou alors l'écriture ne peut porter cette force. Alors, qu'ai-je fait récemment si ce n'est continuer à vivre en bricolant au mieux ce que j'appelle des reprises, en empruntant à Kierkegaard, c'est-à-dire en réajustant des pluralités pour que s'essaient des résonances.

Les trois ensembles, que tu cites, ne visent pas des totalités, « œuvres complètes » ou « sommes » voire même « traités » : j'en rirais et on aurait raison de se moquer de moi ! Si l'on y regarde d'un peu plus près, ces trois ensembles sont de guingois, ils claudiquent, penchent parfois dangereusement au risque de s'effondrer (la tautologie, le ressassement peuvent leur jouer de mauvais tour !), mais les trois cherchent ensemble à rendre compte d'une recherche qui prend pour orient la notion de voix comme relation et celle de relation comme passage de voix ou voix continuée. Bref, les poèmes comme essais de voix et les essais comme

¹⁶ *Ta Résonance, ma retenue*. Ces mots se trouvent en toute fin de volume, dans ce que le poète appelle des « Légendes ».

écoute de la voix jusque dans sa pluralité constitutive pour faire relation, voilà ce que cherchent à tenir ces trois ensembles, sachant que l'intenable est en leur principe puisque le premier poème venu peut demander de tout recommencer, que ce soit pour les monographies, pour la théorie d'ensemble mais aussi pour l'aventure des poèmes qui s'écrivent sans savoir vraiment, tout comme les premières qui ne peuvent se contenter d'érudition ou de procédures conceptuelles aguerries.

Mais il y aurait toujours dans une recherche un premier pas décisif et, il me faut l'avouer, bien avant toute cette aventure d'écritures, j'ai été tôt fasciné par la notion d'ennéades qu'un certain Plotin a rendue célèbre quand, de 254 à sa mort en 270, il a rédigé de courts traités qui ont été entièrement repris par Porphyre, en 301, lequel les a soumis à une numérologie parfois bizarre en y préservant « une inquiétante étrangeté ». Je suis né en 1954 et il y a 54 traités, six groupes de neuf sans compter la visée pédagogique de Porphyre avec une progression spiralaire aboutissant normalement à trois volumes comprenant trois puis deux puis une ennéade ! J'ai écrit il y a longtemps une tentative de roman sur un tel canevas, *La Réciprocité, les ennéades d'une filiation*, où s'entremêlaient lectures et biographèmes, rêves et rêveries linguistiques, montage textuel sur lequel j'ai au moins travaillé neuf ans sans réussir à le publier ! Alors, pas étonnant que me soit venue, bien plus tard, l'idée de réorganiser, non chronologiquement, les livres publiés pour défaire l'organisation générique et rappeler la recherche vocale dans les trois modes (ritournelles, relations de voix, anthropologie historique du langage) que tu évoques. C'est une construction bien bancale à ce jour et elle risque de bouger, au mieux, ou de s'effondrer, au pire. Je recommence donc, reprenant ces chantiers d'écriture publiés dans des circonstances souvent précaires, avec ce qui me tarabuste pour ne pas me contenter d'une belle trilogie : le continu du poème, de l'écoute et de la théorie du langage dans un montage de mes « petites épopées » de voix – pour reprendre à Hugo qui donne ce titre en 1857 avant sa *Légende des siècles*, dont l'idée lui est venue en 1848 (date décisive dans mon écriture de l'Histoire). Sachant que le continu est un *faire la vie* pour que chaque geste, même le plus infime dans l'écriture et dans la pensée, dans le phrasé et dans la conceptualisation, soit à chaque pas (de danse !) une relation de voix par résonance.

Tu as commencé à publier au tout début des années 90, mais ta fréquentation des poèmes, tes lectures et tes écritures semblent remonter beaucoup plus loin. Quelle a été, par exemple, ta relation aux avant-gardes des années 60-70 (avec des revues comme Tel quel, Change, TXT) ? Une des rencontres capitales de ton parcours semble être

celle d'Henri Meschonnic, dont l'œuvre précisément s'est érigée avec et contre ces « avant-gardes » et ce qu'elles pouvaient revendiquer (structuralisme, rapport complexe à la psychanalyse, à la traduction, redécouverte de textes anciens, etc.). Peux-tu en parler – puisque par ailleurs tu as publié ce long poème-essai en 2012, qu'est Dédicaces poèmes, vers Henri Meschonnic ? On trouve peut-être aussi une trace d'une sortie du paradigme avant-gardiste avec la rencontre (plus tardive...et donc posthume ?) avec Georges Lambrichs et Les Cahiers du Chemin, sur lesquels tu as travaillé plus récemment¹⁷.

Je commence par la fin de ta question puisque cela évoque pour moi la lecture presque systématique en bibliothèque puis par abonnement de la NRF de Georges Lambrichs (de 1977 à 1987) puis de Jacques Réda jusqu'en 1996, mais je me suis désabonné en 1994. Lisant la NRF mais aussi Jean Paulhan et beaucoup d'autres, j'ai découvert les écrits d'Henri Meschonnic que Lambrichs avait accueillis auparavant chez Gallimard dans sa revue, *Les Cahiers du Chemin* (1967-1977), et sa collection, « Le Chemin ». J'y suis revenu à ce « Chemin » par de tout autres voies en 2008-2010 pour le livre, que tu mentionnes, qui était l'essai de mon habilitation à diriger des recherches, essai rédigé effectivement pour rétablir l'importance de cette revue masquée par le mythe de *Tel Quel* et des « avant-gardes » – on peut voir ce que cela a donné pour certains qui sont maintenant à l'arrière-garde sans compter que chaque jour on peut découvrir d'autres voix bien plus importantes – je pense à celle d'un Christian Dotremont que j'apprécie particulièrement et qui dès le cœur de la seconde guerre ouvrait à bien d'autres écoutes, et je ne parlerai pas ici du grand Ghérasim Luca que ces revues ou groupes ont ignoré de son vivant si l'on excepte quelques-uns qui à la fin de sa vie ont trop tardivement mesuré l'importance de l'œuvre !

Je n'ai jamais été un élève ni un « disciple » de Henri Meschonnic. Je l'ai lu et relu pour son intempestivité dans l'époque, pour son exigence sans concession aucune à penser le continu des activités humaines quand la mode était bel et bien à la « spécialisation », aux territoires académiques bien circonscrits, au discontinu sémiotique faisant partout des ravages de la maternelle à l'université. J'ai donc été attentif à ses interventions dans la NRF et ailleurs, comme je viens de le rappeler, puis à ses livres (entre autres, son *Écrire Hugo* en 1977) mais d'abord à ses poèmes, *Dans nos recommencements* en 1976 et surtout *Légendaire chaque jour* en 1979. S'ensuivra la lecture de tous ses livres, repris

¹⁷ Voir *Les Cahiers du Chemin* (1967-1977) de Georges Lambrichs, *Poétique d'une revue littéraire*.

souvent au gré des recherches : son *Jonas ou le signifiant errant* qui est méconnu est, pour moi, à la hauteur du *Clio* de Péguy. Ces œuvres décisives sont souvent des lanceurs de mes réflexions et écrits tant poétologiques que didactiques – même si je préférerais parler d’heuristique que de didactique, tout comme les courtes introductions aux traductions des *Cinq Rouleaux* parues en 1970. Puis, à partir du milieu des années 90, l’amitié s’est nouée entre nous après le long temps que j’ai mis à l’approcher, à lui parler, à rire ensemble. J’ai en effet longtemps été très réservé pour la simple et bonne raison que je suis issu d’un milieu dont l’éducation était faite de déférences pour les personnes ayant un statut social supérieur. Si mes révoltes juvéniles avaient fait disparaître toute révérence envers les bourgeois voire les intellectuels assis (depuis lors, j’ai la réputation de dent dure mais on remarquera que je ne m’en « prends » qu’aux bien assis, reconnus, médiatisés), je n’avais pas acquis pour autant l’habitus des milieux universitaires et intellectuels ; cela s’est fait progressivement en fréquentant le comité de rédaction du *français aujourd’hui* à partir de 1991. Et aujourd’hui encore, je suis plutôt fuyant quant aux « relations publiques » et ne m’attarde que rarement aux mondanités ! cela me fait penser à ce qu’écrivait Hugo à propos d’Éponine dans *Les Misérables* : « Sous cette hardiesse perçait je ne sais quoi de contraint, d’inquiet et d’humilié. L’effronterie est une honte. »

Alors oui !, j’ai d’abord baigné dans le telquellisme – j’étais abonné à la revue tout en lisant bien d’autres dont *Les Temps modernes* et je me suis nourri aux œuvres des héros de ces, moins jeunes que moi, grands bourgeois comme à celle de James Joyce que j’ai beaucoup lu et admiré (il faut ajouter Faulkner) mais pas Céline que j’ai toujours refusé, lui préférant vite Queneau – mais pas l’OULIPO qui m’a toujours insupporté même si j’ai lu de près certains de ses membres comme Roubaud, Calvino sans parler de Perec. J’ai pourtant vraiment commencé à écrire à partir du phrasé de Proust – ce qui n’est pas contradictoire avec ma prédilection fort ancienne et toujours aussi vive pour Stéphane Mallarmé dont je porte les stigmates par les initiales ! Je suis un provincial devenu très jeune banlieusard (Nanterre puis Cergy-Pontoise) à la fois fasciné par la scène littéraire parisienne et gardant toujours ses distances. Je suis un banlieusard de la littérature et ce sont ses faubourgs qui m’ont toujours passionné. On me dira que j’ai fini ma carrière d’enseignant à la Sorbonne (nouvelle !) mais il faut préciser que si j’y enseignais la littérature, c’était dans un département de didactique des langues et donc dans un faubourg de l’UFR littéraire, y cherchant plus les résonances d’auteurs haïtiens et de poètes français jamais entrés au panthéon universitaire ! D’autant que ma formation littéraire (universitairement tardive) est surtout buissonnière en regard d’études beaucoup plus

attachées aux sciences sociales et humaines qui au tournant des années 60-70 étaient aux postes de commande.

J'aurais oublié dans ce récit un peu labyrinthique l'œuvre qui m'a occupé de nombreuses années et qui se lie au groupe *TXT* et surtout à Christian Prigent que j'ai lu depuis ses débuts, celle de Francis Ponge. J'en ai tiré en 1994 un petit livre pour la collection « Références » que dirigeait Daniel Delas chez Bertrand-Lacoste mais Ponge m'a nourri au point de devoir le rejeter ensuite même si je garde certainement des gestes de dire parfois pongiens. J'en citerais un seul, celui que Ponge ramasse dans la formule empruntée à Fontenelle au début du *Mimosa* : « Le génie et la gaieté produisent assez souvent ces petits enthousiasmes soudains » – on peut aussi bien y entendre la notion d'épiphanie chez Joyce, dans *Stephen le héros*, qui m'a longtemps accompagné. Et puis, je garderais de Ponge sa défense de La Fontaine en la déplaçant toutefois d'un amour « des formules claires » vers la théâtralité des voix : d'ailleurs, il en arrive à reprocher à celui-ci de trop faire de fables au lieu de se limiter à « une fable qui donnât la qualité du lion » (dans *La Mounine*). Oui, je préfère La Fontaine à Théophraste, la pluralité vocale, le dissensus, l'hétérogénéité foncière du « magma poétique », de toute parole, à l'homogénéité réductrice d'une voix de son maître, qui est la tentation constante de Ponge, ce puissant rhétoricien malgré sa pratique des « notes » et autres « pièces » ou « petits écrits » qui montrent au lecteur les « déblais », « états » et « proèmes » ! Mais j'aime l'érotique et le tragique, « la nuit baroque », de l'œuvre, ce morceau daté de 1949 qui m'anime encore : « La main est l'un des animaux de l'homme ; souvent le dernier qui remue ».

On le lit en filigrane dans tes réponses précédentes sur ton parcours, ton rapport au social, aux positions académiques... Mais je reviens bien sûr à tes textes (si tant est qu'on les ai quittés !) : tous, semble-t-il, ont une dimension politique, ne serait-ce que parce que, selon toi, « l'engagement du poème [...] ne transforme pas seulement la poésie et ce qu'on se représente comme la poésie, mais aussi [...] il change nos manières de penser et de vivre, de converser et de faire société, de faire l'amour et de tenir la main, de passer les frontières et de rendre solidaires les égaux¹⁸ » – quelle meilleure définition (ou plutôt évocation) de ce que peut être le ou la politique en effet ? Parfois cette dimension est ouvertement présente, comme dans Illyriques, écrit durant la guerre du Kosovo, et dont les titres de poèmes font se côtoyer humour et coups de gueule, agit-prop et réflexion sur l'engagement (« Tito t'as tout aligné »,

¹⁸ *Tenir voix*, à paraître.

« Alain Richard ministre de la Défense pète sec et calcule froid », « Milosevic imberbe sur un cumulus », « le sonné des voyelles ou les voyelles sur un champ de tir », « les professeurs de stylistique et les poètes à la mode au bas d'une pétition rhétoriquement correcte » etc.). D'autres fois, le/la politique est moins évident.e, mais s'immisce toujours dans le poème. Je pense aux notations de À jour, par exemple, avec « ces matins froids trois femmes / distribuent un tract pour leurs enfants / elles cherchent du travail et refusent / le vent et les pluies de ces derniers jours / ont transporté les feuilles je t'écris là-bas », où l'enjambement, la parataxe et surtout la répétition du [ff] créent une sorte de glissement, voire de fusion entre la circonstance (le climat, le paysage, le poète écrivant) et la question sociale. Car par-dessus tout, tu sembles montrer sans cesse que l'intime et le collectif, la petite vie quotidienne et le souci du monde, sont non seulement intriqués dans les poèmes mais font de ceux-ci des « faits politiques totaux » (comme on parle de « fait social total » - tu évoquais à l'instant Mauss). Par conséquent : Serge Ritman poète politique – cette assertion a-t-elle un sens pour Serge Martin ?

Oui, tu as tout à fait raison de parler de « faits politiques totaux » s'agissant des poèmes, comme on peut le dire de toute parole, de tout geste (mais les uns et les autres vont ensemble pour constituer un corps-langage), en ajoutant toutefois que ceux qui « continuent à vivre comme événements et pas seulement comme signes d'une émotion », comme le disait Ossip Mandelstam¹⁹ des « vers de Sologoub », ne sont pas si nombreux que ça – et je ne sacralise pas « la poésie » car du poème traverse sans cesse les gestes-paroles qui ne sont pas forcément considérés culturellement comme de « la poésie », peut-être même sont-ils la poésie qui vient ! Le même Mandelstam rappelait que « la poésie ne respire que de l'inattendu » et non du connu et il préférait à « la critique en tant qu'interprétation arbitraire de la poésie », la « profonde et virginale ignorance du peuple sur la poésie ». Pourtant il appelait à « nourrir » dans chaque lecteur « un critique » dont le terreau serait « le flair philologique ». Aussi, je me méfie de tout ce qui devient « un thème inépuisable pour la philosophicaillerie » en ce temps où la littérature se voit convoquée à « réparer le monde » à l'occasion de « tournants » éthique ou politique – les « tournants » en sciences humaines et sociales²⁰

¹⁹ Voir son fameux *De la poésie* que je cite ici dans la traduction de Christian Mouze publiée par Olivier Gallon pour les éditions La Barque.

²⁰ Une intéressante mise en perspective en vue d'un colloque en 2016 ici : <http://www.ciera.fr/fr/node/12984>. Il faut toutefois repartir du terme anglais sur le modèle du *linguistic turn* popularisé par Richard Rorty qui a dirigé *The*

et aussi en littérature et poésie, ressemblent malheureusement aux « tournants » d'un certain macron ! Ces « canons de revolvers » (encore Mandelstam), pointés sur la poésie comme autant de sommations à *utiliser* le langage (depuis Sartre, ça n'arrête pas avec, entre autres, Austin qui voyait dans la poésie un *usage parasitaire* du langage), empêchent la critique, ce travail difficile et risqué, comme écoute de ce que fait un poème quand il fait poème, ce qu'en pédagogie j'aime appeler bêtement « faire œuvre avec les œuvres ». Non seulement, il me semble que ces « tournants » réitèrent ce que Mandelstam appelait « la fausse poésie civique » même si, comme il le dit, « le courant civique et engagé est très beau en soi ». Oui, il y a, avec ces tournants dont le dernier tournant documentaire de la littérature-poésie, des désirs d'interdisciplinarité, de désontologisation, d'ouverture à des domaines inexplorés mais, mais, mais... se perd, comme disait Mandelstam, « l'incommensurable distance » ou ce que Bernard Vargaftig appelait l'intégrité, que je retrouve dans ce quatrain, au milieu d'un poème de *Ce n'est que l'enfance* :

Quand le commencement surprend
Et jamais l'intégrité ne s'interrompt
Avec l'écho qui suit les paysages
Éboulis chaque fois si réel

C'est à ce continu, d'abord éthique, ici puissamment engagé (la surprise du commencement, la spécificité doublement relancée, la résonance quasiment cosmique d'un fait relationnel ou plutôt d'une relation *vraie* – car c'est le mot, presque le nom propre, du *réel* chez Vargaftig) que j'aimerais faire appel pour repenser ce que tu appelles la « dimension politique » du poème. Car si tout est éthique, alors tout est politique comme tout est poétique au sens où la moindre parole, le moindre geste engage (ou désengage), solidarise ou dé-solidarise, écoute ou rend sourd, avec bien sûr des échelles qui permettent de dire que le poème fait alors le maximum d'engagement, de relation et d'attention... quand il fait poème ! Ce qui n'est jamais certain d'avance, ni par la forme, ni par le genre, ni par le procédé, ni par le « factuel²¹ ». Pier Paolo Pasolini

Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method, Chicago et Londres, The University of Chicago Press (1967). Ce départ est au fondement du discontinuisme qui va s'en suivre. Pour en apercevoir une récente suite concernant le « tournant documentaire » en littérature, voir : <https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02150297/document>.

²¹ Je fais référence au dernier tournant « documentaire » en littérature très lié à ce qu'on appelle « non-fiction » et aussi « représentations factuelles » : voir

écrivait dans son poème « Marilyn » dans *La Persécution* traduit par René de Ceccatty :

cette beauté tu la portais humblement,
avec ton âme de fille du petit peuple,
tu n'as jamais su que tu l'avais,
parce qu'autrement ça n'aurait pas été de la beauté.

La force politique du poème c'est donc sa force poétique et éthique (parole-geste) que j'ai souvent appelée voix-relation, rien d'autre ! C'est pourquoi j'aime dire que le plus politique des poèmes, encore une fois s'il fait poème, est le poème qui est le plus amoureux et inversement : ce qui ne veut pas dire qu'il parle forcément d'amour ! *Passionnement* de Luca est un poème puissamment politique, écrit en 1945 – il est inutile d'en rappeler les circonstances tragiques, parce que puissamment amoureux, d'autant qu'il effectue un retournement-soulèvement (dialectique de la dialectique) de *je t'aime pas* à *je t'aime passionnement*²² ! Oui, les « glissements » de Luca, comme peut-être ceux que tu aperçois dans *À Jour*, montrent ce que fait un poème pour défaire les catégories séparatrices construites par les pouvoirs qui divisent pour régner ! C'est en essayant de tenir ensemble les expériences, de forer des passages qui font vivre l'utopie au présent d'un dire, que le poème, combat au plus près du moindre souffle, de la moindre lettre, ouvre « Noël sur la terre ! », comme disait Rimbaud, non sans y laisser venir l'humour – ce serait le cas dans cette formule de Rimbaud – ou, pour le moins, le rire rabelaisien si ce n'est le rire homérique car si les Dieux rient de la démarche claudicante d'Héphaïstos, j'aime que le poème se moque de lui-même, de ses boitements comme Hugo fait dans *L'Homme qui rit* que tu évoquais en ouverture à cette rencontre. Il faut toujours rappeler toute la bouffonnerie du savoir, de la littérature, de la poésie et évidemment des institutions qui vont avec l'humanisme serein de nos habitudes et certitudes mêmes déjouées dans les avant-gardes ou autres mouvements contestataires ! Oui, il faut risquer la démesure tout en lui rabattant son caquet et invoquer, comme fait Michaux dans *L'Espace du dedans*, la force du clown :

Frédéric Pouillaude, « Représentations factuelles : Trace, témoignage, document », dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 39-52.

²² Je renvoie à *Ghérasim Luca, une voix inflammable*.

CLOWN, abattant dans la risée, dans le grotesque, dans
l'esclaffement, le sens que contre toute lumière je m'étais
fait de mon importance.
Je plongerai.
Sans bourse dans l'infini-esprit sous-jacent ouvert à tous
ouvert à moi-même
à une nouvelle et incroyable rosée
à force d'être nul
et ras...
et risible...

Alors, oui, rires et larmes, dérapages et accélérations compris, « ne maudissons pas la vie » pour « saluer la beauté » (Rimbaud). Car le poème, c'est tout le défi qui ne relève jamais d'une maîtrise voire d'une trahison, est en charge de « retrouver le nord » après « des siècles d'arrogance pour finir comme des porcs, avec des oreilles absolument modernes et sourdes absolument », comme l'écrit Gérard Macé en 1993 dans un livre dédié à Georges Lambrichs (*La Mémoire aime chasser dans le noir*) et qui a fort bien saisi la formule de Rimbaud.

Aussi, j'aimerais ajouter combien la vulnérabilité du poème est peut-être la condition de sa force politique : c'est parce qu'il épouse le plus concrètement, le plus corporellement, *l'humaine condition* (au sens de Montaigne : « Chaque homme porte la forme entière, de l'humaine condition » avec la virgule !) que le poème peut résonner longtemps jusqu'à ses possibles réénonciations, reprises infinies qui alors permettent concrètement, corporellement, de continuer le vivant de la vie. Cette politique du poème est contre toutes les politiques qui cherchent à enrégimenter les vies, à réduire les forces de vie ici et là si ce n'est à les instrumentaliser, à les brutaliser²³. La politique du poème est bien celle que Baudelaire suggérait, du cœur de la tragédie de 1848 – on l'oublie trop ! –, comme *imagination* radicale : écriture des possibles de l'impossible *par* corps. C'est là que le poème devient, pas seulement subversif, *vrai* au sens où il montre ce que peut un corps : et seul le poème le fait, pas la médecine, même pas la psychanalyse, encore moins la sociologie des corps, lesquelles instrumentalisent en dernier ressort le langage-relation. Je ne connais pas de meilleur exemple que la fin du poème de Baudelaire, *Le Joujou du pauvre* : « Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une égale

²³ Voir le livre de George Mosse (1990), *De la Grande Guerre aux totalitarismes. La brutalisation des sociétés* (1999, Hachette Littératures) et surtout *Le Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire publié en 1955 chez Présence africaine.

blancheur » où « l'un à l'autre », « fraternellement » et « égale blancheur » réitèrent un principe d'égalité des « deux enfants » par corps-langage, ici par l'alternance puissante des /an/ (enfants, dents et blancheur) et des /R/ (se riaient, l'autre, fraternellement, blancheur) qui organisent le mouvement de la parole sous le signe de l'égalité et de la liberté enfantines – ces deux forces qui font les révolutions, politiques et poétiques !

Je pourrais reprendre la fameuse formule d'Albert Camus : « Il y a la beauté et il y a les humiliés. Quelles que soient les difficultés de l'entreprise, je voudrais ne jamais être infidèle ni à l'une ni aux autres », qu'il écrivait dans l'*Été* en 1954. En précisant aussitôt que le ni...ni... de Camus, s'il pose un continu éthique, engage un continu poétique dans le même mouvement sous peine de rater le premier et d'osciller entre « l'une » et « les autres » au gré des circonstances voire des puissances ! Mais Camus avait certainement en mémoire le « il y a » du Calligrammes d'Apollinaire... et récemment lors d'un colloque à Arc-et-Senans, j'ai écrit quelques textes *avec* Camus dont celui-ci :

des garnements confus

mais j'ai grandi et tu as toujours
l'âge de me remuer
l'émerveillement sur des plages
sales nous nagions tous les cris
la neige pour ne plus voir
ta nudité et la mer pure
ont prodigieusement duré
un peu plus loin la vie
dure t'éloigne légère je ne respire
plus quand
l'enfance est impossible
alors je cours toute la république
heureux comme avec
ton enfance le doux voile
auquel je crois et me voilà
dans l'odeur d'un café du matin
chez toi réfugiée chez toi
interdite toute
l'humanité

Tes propositions me rendent par trop volubile et je m'en excuse, aussi vais-je m'arrêter à cette remarque de Roberto Bolaño : « [...] écrire bien, [...] n'importe qui peut le faire, mais écrire merveilleusement bien, et peut-être même pas ça, parce qu'écrire merveilleusement bien aussi

n'importe qui peut le faire. Alors, qu'est-ce qu'une écriture de qualité ? Eh bien ce que cela a toujours été : savoir mettre la tête dans l'obscur, savoir sauter dans le vide, savoir que la littérature, fondamentalement, est un métier dangereux²⁴ ». Marina Tsvetaeva parlait de sa « spécialité » : « la Vie ! » Alors, le poème comme le langage « sert à vivre²⁵ » !

Pas d'excuses à demander et recevoir pour ta volubilité : c'est ce qui fait justement, je crois, la force du poème-Ritman... et l'intérêt de cet entretien ! Rebondissons donc, si tu le veux bien, sur ce terme, « volubilité ». Son importance se mesure à la fréquence de ses emplois dans tes essais et tes poèmes (tu inventes même le mot « volubiligne »²⁶ !), mais aussi à la valeur singulière que tu lui donnes : chez toi, son sens ne s'oppose pas au « silence » ou à la « retenue » (« Tu es le silence de ma volubilité et je suis volubile avec tes silences », écris-tu dans Ton nom dans mon oui²⁷) ; surtout, il est toujours lié au « corps-langage » dont tu viens de parler – et à l'amour. Et c'est là que ton œuvre peut dérouter : l'amour n'y est ni un thème ni la source d'un registre, mais comme une force qui imprègne et traverse tous tes textes, les théoriques comme les poétiques (si tant est, une fois encore, qu'on puisse les séparer)²⁸. Aussi peut-on lire dans Ta résonance : « ce mouvement de la parole mais sans grandiloquence comme une parole de tous les jours l'amour n'est pas exceptionnel ou il l'est chaque jour²⁹ »... J'ajoute que ce qui peut dérouter également avec tes poèmes « d'amour » ou tes textes « sur l'amour » (tu corrigeras les formulations !), c'est qu'ils ont commencé à être publiés dans les années 90, décennie où régnaient encore deux grandes tendances (qui règnent encore peut-être ?), un certain lyrisme (ou néo-lyrisme) et un littéralisme, et qu'ils n'entrent dans aucune de ces catégorisations, voire les bousculent. Peux-tu nous éclairer sur ces mots-valeurs, ces notions (?), dans ton œuvre ? Le verbe employé ici, évidemment, n'est pas fortuit...

²⁴ *Discours de Caracas* repris dans *Entre Parenthèses*, trad. de Robert Amutio, Christian Bourgois, 2011, p. 45-46.

²⁵ Émile Benveniste écrivait dans ses *Problèmes de linguistique générale* (II, p. 217) : « Bien avant de communiquer, le langage sert à vivre ».

²⁶ *À l'heure de tes naissances*, repris dans *Ta Résonance, ma retenue*, p. 133.

²⁷ *Ton nom dans mon oui*, repris dans *Ta résonance, ma retenue*, p. 45.

²⁸ Il faut signaler la publication de la thèse de Serge Martin, qui porte – en grande partie – sur cette question de l'amour. Elle a été publiée dans *L'Amour en fragments, Poétique de la relation critique*, en 2004 ; *Langage et relation, Poétique de l'amour*, en 2006 ; *Rythmes amoureux, Corps, langage, poème* en 2020.

²⁹ *Ta résonance*, repris dans *Ta résonance, ma retenue*, p. 159.

Tu fais bien, cher Yann, de me lancer un « éclair d'œil » d'autant qu'un éclairage n'advient que dans et par le risque d'une parole-relation. Et puis un éclairage ne se résume jamais à une explication et pourrait engager de tout revoir autrement : reconfiguration, réélaboration, réénonciation seraient des opérations proches. Les *clartés* que j'aime ont bien peu à voir avec « la clarté française », notion plutôt obscure des « défenseurs de la langue³⁰ » mais aussi notion stylistique voire même littéraliste – lequel « mouvement » en France n'est pas sans réitérer le mythe d'une clarté de la langue française : Emmanuel Hocquard ne parle-t-il pas, certes avec un humour de dandy cynique, de « ligne claire » dans *Un Privé à Tanger*, p. 132 et même Christophe Tarkos n'écrivait-il pas que le texte « est lisible et la forme est claire³¹ », certes dans une écriture rythmique qui emporte l'énoncé vers tout autre chose, une rhétorique dévergondée pour le moins ! Il y aurait, chez les poètes français, un tropisme de bon élève qui ne cesse d'intégrer les directives scolaires en vue d'« affermir et accroître dans nos écoles la connaissance et le respect de la langue nationale³² ». Alors, dans ce dualisme qu'on nous joue depuis pas mal de temps et qui arrange bien ses faiseurs et ses ambiançeurs³³, les « nouveaux lyriques » s'opposeraient aux littéralistes. « Poète à son corps défendant » ou « poète malgré lui » (Jean-Michel Maulpoix), certes car on sait combien le vieux lyrisme a perdu de son aura. Ce dualisme réducteur jusque dans ses raffinements est d'une confusion redoutable car s'effacent les œuvres ou plutôt ce que j'aime appeler les points de voix puisqu'ils maintiennent tous les essentialismes (le lyrisme, la poésie, etc.). Il nous faut passer vraiment à l'écoute de ce

³⁰ Alain Borer, *De quel amour blessé, Réflexions sur la langue française*, Gallimard, 2014. La « prévenance » de la double négation est une belle construction élitare qui réifie une forme graphique très instable historiquement : James Sacré a d'autres prévenances car il ne confond pas dans ses poèmes en actes les règles de grammaire et les gestes du poème, lesquels *in fine* refont chaque fois une grammaire

³¹ Christophe Tarkos, « Ma langue est poétique », *Écrits poétiques*, Paris, POL, p. 24.

³² Directives de Villemain et Cousin (sous Louis-Philippe) citées par André Chervel, *Histoire de l'agrégation*, Paris, Kimé, 1993, p. 231. La connaissance de la langue par les textes classiques, première réduction, est ainsi instrumentalisée vers un moralisme qui est encore de vigueur...

³³ Voir Nicolas Vieillescazes, « Qu'est-ce qu'un intellectuel d'ambiance », *Lundi matin*, 29 avril 2019. En ligne : <https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02150297/document>. <https://lundi.am/Qu-est-ce-qu-un-intellectuel-d-ambiance-Nicolas-Vieillescazes>.

que font les discours comme positions-situations et nous engager à voir vraiment s'ils font poème, c'est-à-dire s'ils transforment nos formes de langage et de vie inéparablement.

Mes clartés viennent d'un prénom qui me met en vie. Il fait valeur intensément dans tout ce que j'écris depuis longtemps : « l'air ou chant, sous le texte » de Mallarmé dans « Variations sur un sujet » (*Quant au Livre*) m'a permis de le considérer comme un intensificateur qui emporte tout. Ces clartés engagent en effet autant d'obscur que de lumineux. Le rêve serait que de tels poèmes fassent comme chez Rembrandt, une sorte de prosodie que rapporte justement cette remarque de Valéry, « Rembrandt sait que la chair est de la boue dont la lumière fait de l'or », dont le machisme ne l'empêche pas de toucher juste avec ce que je souligne : « Même les quelques belles qu'il a peintes le sont par je ne sais quelle émanation de vie plus que de forme³⁴ ». Mes clartés recherchent plus la vie que la forme ou alors la forme tout orientée vers la vie : tels sont les « éclairs d'œil » que j'ai essayé d'écrire lisant Paul Celan (dans « Comme pierres sorties des yeux » qui est au centre du livre *Éclairs d'œil*), cherchant tout contre ce qu'on nous oblige à considérer chez Celan, une volubilité amoureuse que la citation de sortie de ce petit ensemble pointe clairement dans la traduction de Jean-Pierre Lefebvre de cet extrait de *Cristal de souffre* : « un œil / ressemblant au tien à chacun de mes doigts ». Écrire avec des yeux ressemblant à ceux de l'interlocutrice c'est un peu comme ici si Celan disait qu'il écrit avec ceux de Gisèle Lestrangé qui ont réalisé la gravure qui « héberge » le poème (voir la lettre de Celan dans leur *Correspondance* le 29 mars 1965) ! Écrire dans et par les yeux !

Alors oui, la volubilité dont la notion vient de Wilhelm von Humboldt (*Beredsamkeit*) constitue une force que la théorie du langage peut considérer comme décisive tant pour ce qui concerne la relation éthique et politique que pour ce qui engage tout art de dire et au-delà de vivre : un élan du présent et un présent de l'élan où l'enthousiasme du dire-penser-relier-se lier-aimer fait l'élan poétique et inversement. Mais c'est l'érotique d'une telle volubilité qui m'intéresse : cette force d'approche des corps-langage, cette ivresse relationnelle d'un langage qui « est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute », comme disait Montaigne bien avant toute la pragmatique et les arts contemporains de la performance orale. C'est alors que je me sens proche de traditions populaires si ce n'est enfantines (les comptines) où les jeux de renversement d'un je-tu généralisé montrent combien le plus personnel

³⁴ Paul Valéry, « Degas, danse, dessin », *Œuvres*, Paris, Le Livre de Poche, t. 2, 2016.

n'a pour enjeu poétique que de s'anonymiser contrairement à l'individualisme des auteurs ou au collectivisme des mouvements et écoles – par quoi les formes ne relèvent pas d'une rhétorique mais bien plus d'une éthique. En effet, une telle anonymisation est une dynamique de réénonciation comme passage de voix, et une politique de l'égalité des voix. C'est quand le rythme décolle que le poème se met à donner voix à ce qui ne peut parler : un indicible, un inexprimable, un impossible à dire qui justement demande (cherche, hurle) puissamment à dire. Voilà ce que j'appelle la retenue au cœur de la volubilité. Comme dans le *Psaume* d'Ingeborg Bachman (traduction de François-René Daillie, Actes Sud, 1989, p. 50-51) :

Taisez-vous avec moi, comme se tait toute cloche
 [...]
 Dans l'auge de mon mutisme
 dépose une parole
 et fais croître de part et d'autre les forêts
 pour que ma bouche
 soit toute à l'ombre.

Le silence est du poème, ni avant, ni après, ni à côté, mais également volubile au sens où il pose une énergie spécifique (Humboldt parlait d'« énergie unique qui sature l'ensemble »), un processus d'interpénétration des petites aux grandes unités du corps-langage, des affects et des concepts. Mais ne faut-il pas ajouter que ces deux notions conjointes ouvrent à un indéchirable féminin, comme si toute subjectivation lancée par le poème-relation était portée par la geste d'une voix pleine de voix : « Là où tu es passée, je me cherche », écrit Jacques Ancet dans *La Chambre vide*. Cette « passée », voilà ma retenue pleine de volubilité, mes petites épopées lyriques, d'autant qu'une plante dite volubile ne cesse de s'enrouler et donc de tourner, danser, s'emmêler – où je retrouve *la tourne* de Jacques Réda (1975) ! Je ne la sépare pas d'une utopie comme l'a pensée Ernst Bloch : « Même ici notre regard n'est point rétrospectif. Nous nous mêlons nous-mêmes au passé de façon vivante. Et, de la sorte, les autres aussi revivent, métamorphosés ; les morts ressuscitent ; avec nous leur geste va derechef s'accomplir³⁵ ». L'enjeu de l'amour, comme inaccompli de tout poème, c'est cette utopie politique et éthique d'une geste continuée de tous les sans-voix, de toutes les retenues, de toutes nos infortunes mêmes langagières : que leur volubilité nous atteigne et nous soulève comme un Jean Sénac même

³⁵ Ernst Bloch, *Thomas Münzer Théologien de la révolution* (1921), trad. de l'allemand par M. de Gandillac, Paris, UGE, « 10/18 », 1964, p. 17.

tragique y invite encore et encore : « Comme on l'empêchait de vivre / Il se fit poème et se tut » (*Œuvres poétiques*, Actes Sud, p. 116).

On pourrait ajouter – pour poursuivre le mouvement et continuer la « tourne », la « comptine », la danse que tu évoquais à l'instant – qu'il y a comme un devenir-enfant de tes poèmes. On pourrait pour cela parler des multiples références à l'enfance dans tes poèmes, citer les nombreuses occurrences de « nos enfants » dans Tu pars, je vacille, mais je préfère redonner ici seulement, pour le plaisir, ce fort passage de La réciprocité³⁶ (que tu pourras commenter, si tu veux) :

L'enfant chante en parlant. Il est tout langage. Non, tout est dans son langage. Les gestes de son corps parlent dans une écriture qui danse. L'air est sa page ; sa voix avale le monde. L'enfant lui parle en chantant. Il naît au monde de l'enfant en prenant tout de cet air, de cette voix. Un chant peut-être. Comme le vent dans les roseaux. Le vent dans les ailes jusqu'au Sinaï.

Et puisque la formule deleuzienne vient d'être conviée, on pourrait même aller jusqu'à dire qu'il y a un « devenir-animal » de tes poèmes, comme le laisse entendre, entre beaucoup d'autres allusions et convocations, le titre d'un ensemble à paraître : Nos silences animaux. Un devenir-enfant ou un devenir-animal qui ne sont pourtant pas synonymes d'une sortie du langage...

Oui, cher Yann, c'est un « signifiant errant » qu'engagent ces devenir-enfant-femme-juif-animal-etc., pour reprendre à Henri Meschonnic qui citait Deleuze en exergue au *Signe et le poème*. Ce « signifiant errant » correspond à l'activité d'un poème, à sa valeur d'inaccompli contre toutes les stases « molaires », comme disaient Deleuze et Guattari, pour que les minorités s'inventent en dehors des dualismes qu'impose le majoritaire-dominant (pas forcément quantitatif). Il y aurait à rapprocher, de manière critique et pas seulement éclectique, ces « devenir-minoritaires » (Deleuze-Guattari) de la guerre du poème contre le signe (Meschonnic). « Devenir minoritaire est une affaire politique » est-il écrit dans *Mille plateaux* (p. 357). Il faut aussitôt ajouter que c'est aussi une affaire poétique : une affaire de voix et de résonance sinon nous restons les imbéciles du présent parce que nous croyons que les intentions suffisent. On ne met pas à profit les inventions de Michaux ou d'Artaud car le poème demande l'impossible même dans les reprises ou rénonciations

³⁶ Repris dans *Ta résonance, ma retenue*, p. 81.

qui obligent à ouvrir des « lignes de fuite » ou plutôt à trouver des lignes et points de voix imprévisibles.

J'ai évoqué en regard de ton questionnement précédent le devenir-femme du poème : la « passée » et « ma retenue dans ta volubilité » et « ta volubilité dans ma retenue ». Si le poème est minoritaire en regard du signe molaire puisqu'il n'est pas assigné à un chant de l'absence du monde dans le langage comme le monde est dans le langage, son devenir-enfant est avec ce devenir-femme un front important des combats du poème à la fois contre les enfantillages de la poésie et contre ses tonalités professorales voire moralisatrices, les deux faces d'une même pièce. Il y aurait toujours un atavisme des poètes qui comptent à faire la leçon avec des formules qui s'imprimeraient dans le marbre (peut-être même que le littéralisme masque bien cette prétention qui rejoint une rhétorique atticiste, c'est-à-dire néoclassique – mais pas d'atticisme sans quelques asianistes perdus ou reconnus) un peu comme les philosophes qui idéalisent ou figur(alis)ent pendant que les poètes en herbe ou émérite content fleurette – poéthiquement pour sauver la mise (là encore la même scène côté cour et côté jardin).

Le tenir tête des enfants m'a engagé à formuler tout cela par un tenir voix et je ne serais pas loin d'affirmer qu'il y a plus d'affect dans des formes de différend, du moins de divergence, que dans les motions unanimes et doucereuses qui relèvent plus de la communication que de la relation ! Oui, le poème est têtu et entêté, insupportable comme ces enfants que Baudelaire observait démontant obstinément leur joujou : « *puzzling question* ». Il ouvre à la jubilation comme les enfants qui envahissent d'un cri de liberté la cour de récréation pour y inventer toutes sortes de reprises théâtralisant la société adulte, de facéties moqueuses et rieuses, de défis criards et ubuesques – nous avons logé, Clairémoi, longtemps aux abords d'une telle cour et nos longues années d'institutrice/teur n'y sont pas pour rien. J'aime que le poème rejoue ce souffle enfantin, ces cris de liberté des corps qui se jettent éperdus dans l'air vif de la cour après le confinement étouffant de la salle de classe : j'aimerais leur associer le chœur des prisonniers de Beethoven dans *Fidelio* et le *Mi Revalushanary Fren* de Linton Kwesi Johnson ! Mais il ne s'agit en aucun cas d'une nostalgie de l'enfance, il s'agit bien d'un devenir-enfant pour que l'enfance s'invente, dans et par le poème, en dehors des cadres autorisés (et au demeurant des seules cours de récréations) vers des terrains vagues, ces républiques sauvages, ces communes libres (ZAD et autres zones non seulement à défendre mais à étendre à toute la plaine avec l'étincelle du poème de vivre), qui refusent la République bourgeoise, avec sa majuscule qui tente de masquer son

usurpation, avec ses mensonges et félonies, ses rhétoriques communicantes et ses artistes managés.

Le poème *fait* l'enfant. Il *fait* aussi l'animal, tu as raison ! Mais là encore, attention ! Il y aurait un « tournant animal dans la fiction contemporaine³⁷ » qui nous ferait oublier Giono, Bosco, Colette, Desnos, *le cortège d'Orphée* et combien d'autres... Aussi je ne peux que me méfier de toute programmation telle celle que formule assez subtilement Jean-Christophe Bailly : « Écrire le scénario de ce film mobile et sans producteur, c'est ce à quoi devrait se résoudre, il me semble, la tâche des écrivains³⁸ ». D'autant que parler de « foyer de conscience animale » ou de « décentrement narratif » me semble bien faible en regard des puissances du poème depuis longtemps, même chez les meilleurs romanciers comme Faulkner ou Woolf sans compter ceux déjà cités, et puis je ne peux me contenter de la « nomination, cet "ineffacement" », comme dit Fabienne Raphoz³⁹ ou Bailly et son injonction qui, en passant, situe le langage dans la nomination : « C'est pour nous un effort que de nous figurer une existence comme celle des animaux, une assistance au monde qui vit sans nommer mais qui meurt en ayant vu. » L'enjeu n'est pas la nomination voire l'inscription mais, comme le disait Mallarmé, le *suggérer* ou, en d'autres termes, l'énonciation plus que l'énoncé, à condition de ne pas confondre *parler pour* et *pousser à dire*. C'est cette dernière force – ce qui *pousse à dire* – qui peut faire entendre, entre autres, un devenir-animal, sachant que seules les lectures diront si les lignes de voix de *Nos silences animaux*, ce livre en attente d'édition, répondent d'une écoute de « l'obscurité de nos animaux » au cœur de nos vies. Oui, ils sont en nous et il nous faut les écouter pour vivre : c'est comme les enfants qui nous tirent vers nos utopies, sans oublier dans ces devenirs, le Juif et le Noir ou plutôt le youpin et le nègre et combien d'autres sans-voix, sans-toit et sans-dent. Inutile d'insister car dès *Rosignols & rouges-gorges*, ça s'entend fort ne serait-ce qu'avec la référence aux *Tragiques* de d'Aubigné. Un peu rilkéen mais surtout benjaminien, j'ai toujours *cru* aux anges et aux démons ! à condition de prendre le participe de *croire* comme le contraire de *cuit*, voire de *tout cuit* et donc de considérer ces anges et démons de l'ordre de l'imagination, la « reine du vrai » au sens de Baudelaire et de Coleridge,

³⁷ Sophie Milcent-Lawson, « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques*, n° 181-182, 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/5835>.

³⁸ Jean-Christophe Bailly, *Le Propre du langage. Voyages au pays des noms communs*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 233. La citation qui suit est à la même page.

³⁹ Fabienne Raphoz, *Parce que l'oiseau*, Paris, José Corti, 2018, p. 19.

cette force du poème ! Et Reverdy déjà dans *La Liberté des mers* (1959) écrivait ceci : « Les hommes parlent. Les hommes se sont mis à parler et le bonheur s'épanouit à l'aisselle de chaque feuille, au creux de chaque main pleine de dons et d'espérance folle. Si ces hommes parlent d'amour, sur la face du ciel on doit apercevoir des mouvements de traits qui ressemblent à un sourire. » « Des mouvements de traits », voilà qui met en relation par la ligne de voix comme, par exemple, le *oui* d'*épanouit* qui résonne jusque dans le *ciel* du *sourire* – sans parler de *l'aisselle*. Un devenir-voix qui rime de partout...

Alors oui, ma « rage poétique », ce titre d'un passage central dans le livre, (maladie qui ne peut se soigner à l'aide de quelque vaccin que ce soit !) tient au terme « bondir » qui spécifie le rythme que Gérard Manley Hopkins observait, le *sprung rhythm*, quand « un temps fort en suit immédiatement un autre, sans syllabe intermédiaire » (lettre à Canon Dixon du 27 février 1879). Oui, que le poème bondisse comme le ballon d'un enfant qui finit sa course toujours de l'autre côté du mur, comme l'émeute des communards qui chante « La danse des bombes » de Louise Michel⁴⁰, comme le phrasé de Frankétienne qui va à la vitesse du cinéma dans une grande nuit haïtienne, comme le braiement d'un âne pyrénéen qui met tous les randonneurs en branle à l'aurore, comme la biche qui a volé par-dessus nos corps enlacés dans un fourré...

Et quand tes clartés rugissent :

tu ris alors pour
entendre bondir
l'hirondelle et nos enfants
toujours partant

Oui, tout est rebonds incessants avec Serge Martin/Ritman : du « ris » au « bondir » et à « l'hirondelle », qui eux-mêmes reprennent le « sourire » de Reverdy et l'ire face au monde tel qu'il va ou ne va pas, comme on a pu l'« entendre » tout au long de cet entretien ; des « enfants » qui courent dans ces réponses-répons et qui sont souvent en effet « des garnements confus » au participe présent de « partant » qui a valeur à la fois d'inchoatif et de « pour »-« toujours » ; du foisonnement des citations aux expériences renouvelées non seulement qu'elles convoquent mais surtout qu'elles inventent et relancent ; de la profondeur de champ d'un parcours de vie à l'actualité la plus brûlante – tout est « folie des reprises », c'est vrai, dans ces propos comme dans les

⁴⁰ Robert Brécy, *La Chanson de la Commune*, Paris, Éditions ouvrières, 1991.

essais et les poèmes de SM/SR – et « ouverture / qui toujours recommence⁴¹ » !

Et puisque, d'un bout à l'autre de ce poème-clausule, le « tu ris » et le « partant » se répondent et sont une manière de signer l'ensemble (« la signature est partout », dit Serge quelques pages plus haut, y compris dans ces [ri] et [tant] qui, même approximativement – mais l'approximation fait aussi la pensée – laissent entendre Ritman), gageons que les textes et images, les études et les témoignages qui suivent se feront non seulement rebonds, eux aussi, mais portrait kaléidoscopique du poète.

Plus encore, comme ce dernier ne cesse de le dire et de le faire par toutes ses œuvres, toute son œuvre, accueillons ces lectures-écritures comme autant de « résonance[s] » avec elle, c'est-à-dire « comme [des] relation[s] de voix⁴² ».

⁴¹ C'est le titre du dernier chapitre de *Rythmes amoureux* – un dernier chapitre pour clore un essai foisonnant... un chapitre qui est précisément un poème !

⁴² *L'Impératif de la voix*, p. 300.

Serge Ritman

Fatrasie mouvementée (patchwork in progress)

Ce conte que je met en rime.
[...]
Des or mais vous commencerai
Que ja de mot n'en mentirai,
Se n'est pour ma rime alongier,
Si droit comme je porrai lignier.

Philippe de Beaumanoir,
La Manekine, vers 1240

Il ne faut pas durer, il ne faut pas avoir part à quelque durée que ce soit. Cela fut entendu en ce jour exceptionnel : personne n'eut à donner un ordre de dispersion. On se sépara par la même nécessité qui avait rassemblé l'innombrable. On se sépara instantanément, sans qu'il y eût de reste, sans que se soient formées ces séquelles nostalgiques par lesquelles s'altère la manifestation véritable en prétendant persévérer en groupes de combat. Le peuple n'est pas ainsi. Il est là, il n'est plus là ; il ignore les structures qui pourraient le stabiliser.

Maurice Blanchot,
La Communauté inavouable, 1983

Jou leve, jou kouche, w'ann ale nan fon bwa.

Melissa Laveaux, *Radyo Siwèl*, 2018



Carte postale
réalisée pour le premier salon du livre de poésie
de La Rochelle les 8-9 mars 2003

Pourquoi et comment Martin signe aussi Ritman

Expérience de l'anagramme

Le problème que pose la recherche du nom dans le nom demande d'évoquer Ferdinand de Saussure ; mais voilà que notre éminent genevois met le mot au masculin (*un anagramme*) avec ses élèves et exégètes¹ alors que l'activité féminine anagrammatique (*une anagramme*) me conviendrait à merveille dans ce renversement de mon nom par trop masculin – en évitant de tomber dans la série célèbre des *Martine* illustrée par Marcel Marlier et commencée en 1954 (l'année de ma naissance que je préfère rattacher au déclenchement de l'insurrection algérienne et donc à *Nedjma* de Kateb Yacine). Un petit tableau encadré, aux mosaïques byzantines jouant d'une ancestralité indéboulonnable et d'une beauté justinienne, imposait dès l'enfance cette identification bien masculine au saint de Tours, soldat romain de Pannonie appartenant à l'ancienne Illyrie, certes généreux avec les pauvres mais enfin soldat d'un Empire plus que machiste : le droit romain n'est pas particulièrement attentif aux femmes si j'en crois le code civil de 1804 qui a su effacer les quelques avancées révolutionnaires de la Convention. Vous me direz que je m'éloigne de ma théorie de l'anagramme. Mais je vise une théorie pratique puisqu'il s'agit bien de faire du nom propre un *modus vivendi* ! Je suis né avec un nom qu'on m'a donné par transmission paternelle à l'état civil de la République (IV^e quand je suis né : c'était sous le ministère de Pierre Mendès France qui faisait boire du petit lait aux petit.e.s Français.es). Il me faut donc négocier chaque moment de ma vie avec ce nom qui est d'ailleurs un de ces noms propres à valeur anonymisante puisque le premier péquin venu a beaucoup de chance de s'appeler Martin, quand ce n'est pas un âne ou un ours. Or, une des possibilités de négociation consiste à obtenir qu'on me permette d'en avoir un autre tout en gardant les mêmes lettres pour qu'ainsi on puisse me reconnaître facilement le même – aucune trahison schizophrène ou abandon intempestif de mon nom de naissance comme si je pouvais prétendre m'extraire de ma condition roturière si ce n'est peuple – en me

¹ Voir, outre le livre de Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Paris, Gallimard, 1971), l'article de Michel Arrivé, « L'anagramme au sens saussurien », *Linx*, Revue des linguistes de l'Université Paris Ouest La Défense, n° 60 (« *Nonne scripta manent* »), 2009, p. 17-30

reconnaissant comme autre : singulièrement le même et un autre, comme tout Martin venu au monde auquel on a donné ce nom parce qu'on ne pouvait attester d'aucune généalogie. Belle liberté à vrai dire contrairement à ceux qui sont affublés d'un nom qui les rive à une généalogie, une histoire voire un terroir ! Qu'est-ce à dire ? Je ne me suis jamais caché derrière ce pseudonyme d'écrivain, Ritman, comme Gary a pu le faire merveilleusement, un certain temps avec Ajar, trompant tout le beau monde et surtout celui des Belles Lettres qui ne savait donc lire². Il s'est agi pour moi d'avoir deux noms, l'un qu'il me faut bien garder par civilité si ce n'est civisme, et l'autre que je peux avancer en inventant sa tenue par l'écriture seule, afin d'associer un nom anonyme et un nom singulier, un ordinaire et un extraordinaire, bref : une tension qui est en fait un signe de vie. Aussi, bien loin de tout ramener à ma personne, à l'histoire de ma vie, j'en tirerais une théorie de l'anagramme, et au-delà de tout le langage, assez proche de celle du poème, lequel tient sa spécificité discursive à tout miser sur « la voix sous le texte », comme disait Mallarmé avec « le chant ». Il y a au moins un Ritman sous le premier Martin venu !

Vérification dans les annuaires

Il faut dire que ce dédoublement anagrammatique du nom de naissance est apparu avec les premiers essais d'écriture non scolaire. Quand, en effet, je me suis rendu compte que l'écriture apprise plus ou moins scolairement, du moins le temps passé à écrire à l'école, pouvait devenir une activité libre, voire même de libération sociale et individuelle – j'ai en mémoire, parmi les premiers souvenirs, ce record établi en faisant semblant de dormir à l'école maternelle pour gagner de plus en plus de craies qui me permettraient de couvrir un maximum d'ardoise noire de ces fulgurances blanches comme si l'écriture ainsi gagnée avec son outil devenait la lumière d'un chemin à tracer dans l'obscurité de la vie. Rapidement donc l'activité graphique a pris ce caractère d'indépendance en regard des obligations scolaires et autres, comme si écrire inventait une lecture de ce qu'on ne savait pas qu'on aimait, qu'on voulait, qu'on devenait. Mais tout pendant que cette écriture restait soit scolaire, où il est inutile de signer autrement qu'à l'appel non discutable de son nom, soit personnelle voire intime et donc secrète, la signature se faisait partout – je veux dire, dans la graphie même. Puis à l'adolescence m'est apparue la nécessité d'adresser à des lecteurs ces écritures, plus

² Francesca Lorandini, (2011). « On est toujours piégé dans un je ». Le choix autobiographique de Gary-Ajar. *Tangence*, (97), 25-44. <https://doi.org/10.7202/1009127ar>

précisément à des inconnus qui deviendraient de véritables interlocuteurs, voire le plus souvent à une interlocutrice inconnue. Cette adresse demandait bien évidemment d'écrire le nom de l'expéditeur, sans le confondre avec celui dont l'état civil l'assignait à quelque place ou statut puisque la relation rêvée qu'inventaient ces écritures était celle d'une connaissance et, au-delà, l'invention d'une utopie généralisée où chacune et chacun n'aurait plus à répondre d'une assignation même nominale qu'on lui aurait imposée mais d'un engagement à la liberté d'un devenir sujet de sa vie par le devenir sujet de la vie de ses co-répondants. C'est que jusqu'alors Dieu, ou ce qu'on pourrait appeler une voix d'autorité, occupait toute la place sans que la résonance ne pût se faire réciproque. Il fallait donc s'inventer une patronymie qui soit avant tout une solidarité d'appels et de réponses : une résonance. C'est alors que l'inconscience anagrammatique a fait son travail allant jusqu'à vérifier *a posteriori* combien un nom se trouvait déjà là depuis toujours dans le nom de naissance et combien toute une autre famille pouvait advenir au croisement d'attestations et de rêves. Les attestations furent rapidement établies en cherchant dans un annuaire italien où je trouvai à la ville de Milan quelques Ritman. Puis, le choix fait dans l'inconnaissance et surtout l'innocence, je découvris combien ce nom existait et recouvrait une condition européenne décisive : un Joost Ritman à Amsterdam et combien d'autres en Pologne et au-delà vers l'est, comme Louis Ritman né en Ukraine en 1889, peintre américain mort en 1963 ayant résidé à Giverny alors que j'ai longtemps habité à Cergy. Condition européenne qui certainement me ramenait à une condition propre : si j'étais né chrétien, baptisé, éduqué, j'étais aussi dans ma rébellion un fidèle à l'autre que j'étais, juif, ou comme disait Ghérasim Luca, « étranjuif ». Mais rien de plus difficile à porter car il ne pouvait être question de s'approprier quelque condition terrible liée à l'extermination des Juifs d'Europe ou même d'usurper à qui que ce soit une identité chèrement payée par des histoires toujours singulières. Non, il s'agirait alors de trouver dans et par l'écriture, qui est une invention relationnelle, un devenir sujet par un autre sujet, quelques solidarités ou communs qu'on ne savait pas qu'on pouvait partager, du moins rêver. Le nom, ce nom, devenant comme la possibilité d'une vie *résonnée*. L'anagramme alors signant cette vie possible comme résonance active de voix nombreuses. Comme vies continuées ainsi que chaque petite vie engage, si on l'écoute au plus résonnant de sa force. Aussi, le biographique devient, plus que la recherche de l'unicité, celle d'une spécificité de reprises de vie : réénonciations continuées, vies qui n'en finissent pas de s'entendre.

La signature est partout

J'ai bien écrit *résonnée* et non *raisonnée*. Ce dédoublement de la signature, qui est d'abord un redoublement ou plutôt un renversement, a inauguré une recherche fort spécifique d'abord partie de l'écriture puis progressivement élargie à toute la vie par la notion de résonance, autrement dit de voix et de relation, ces deux notions qui sont devenues les motifs de ma quête en écriture comme en pensée de l'écriture-lecture. La résonance de *Martin* était donc *Ritman* ! Je m'explique un peu : le /r/, central dans mon nom et surtout fort de mon prénom, Serge, est devenu la consonne d'attaque. Car l'écriture est d'abord une manière de commencer à dire, de dire le commencement. Cette consonne qui vient juste avant le *je* et qui le fait errer : « je s'erre ». Voyager dans la voix pour réenoncer le titre de Henri Meschonnic, *Voyageurs de la voix*. Et comme j'ai commencé à lire ce dernier par son *Écrire Hugo*, et que, par ailleurs, Hugo est d'abord pour moi ce chef-d'œuvre, *L'Homme qui rit*. Alors : question de vie ou de mot mais aussi de *rire* pour et par *vivre*, sachant aussi qu'avec la série prosodique de ces deux mots l'*ire* (lire), une certaine combativité, voire ce que d'aucuns appelleraient « agressivité », peut s'enclencher si l'on considère l'ampleur de l'injustice, de l'inégalité des vies. Aussi, l'écrire et son lire (son ire) se soulèvent dès les premiers mots, dans et par tout ce qu'ils résonnent. Charles Péguy n'écrivait-il pas : « Dieu merci, quand même je le voudrais il m'est bien impossible d'écrire une ligne anonyme. Tout ce que j'écris est signé, quand même il n'y aurait point la signature de mon nom au bas de la dernière ligne. La signature est partout. Il n'est pas nécessaire qu'il y ait la signature au bas dans un coin. C'est signé partout dans le tissu même. Il n'y a pas un fil du texte qui ne soit signé » (*Un nouveau théologien*, M. Fernand Laudet, Pléiade, III, p. 529). Aussi, faudrait-il alors repenser tout ce que je viens d'écrire dans un mouvement inverse pour écouter au plus près combien *Ritman* a signé ce que j'ai pu écrire de plus intime, de plus innocent, de moins calculé, de plus vrai. Son premier titre, *Rossignols & rouges-gorges*, roucoule (et peut-être surtout *rage*, *râle*, *rugit*, *rumine*, *se rebelle*) assez par sa consonne d'attaque redoublée puis par un écho de la signature jusqu'à la finale du prénom /je-ge/ redoublée également et les *s* qui se voient bien à la finale reprenant l'initiale ; sans compter que la serge, ce tissu que ma ville natale, Cholet, a toujours teint en rouge – comme toute ma jeunesse l'a été – politiquement, s'entend ! – renversant ainsi l'attendu d'une région que d'aucuns voudraient enfermer dans un anti-républicanisme catholique alors qu'elle a aussi une grande tradition de révoltes sociales (1829, préfigurant les Trois Glorieuses, et 1936 avec un pâtissier offrant des brioches aux grévistes !). Jusqu'à *Ta Résonance*, *ma retenue* qui marie deux titres antérieurs, outre l'attaque consonantique

et sa résonance à la deuxième personne (ta-ré / re-te), j'aime entendre comme un chant sous le texte, l'air de l'inconnu de toute expérience dès que poème ou la lancée nue d'une parole à vif. Bref, signer de partout ce qui s'écrit, c'est resémantiser le nom propre mais aussi diffuser sa force inconnue jusqu'à devenir autre. Et alors s'entend la métamorphose du /R/ qui est devenu mon inconnue – au féminin : *Claire* (clé d'une errance comme on dit clé sur une portée musicale) parce que c'est dans la concomitance de l'amour qu'est venu ce nom dans le nom en même temps que ce prénom allait sans cesse relancer l'écriture de cet autre : *Claire la nuit*. Il faudrait alors tout recommencer et repartir de ce prénom qui me prénomme comme à neuf dans ses rythmes amoureux où j'erre sans fin pour des recommencements, des essais de dire, des *je/tu* infinis.

(23 septembre 2019-15 avril 2020)

été

si nous sommes allés au bout ?
(aller au bout d'une saison : été)
cette sensation du temps – séchée.
par moment : fanée – dans ses imparfaits.
ailleurs : vibrante – dans ses passés
composés – en une tige (elle ouvrirait
ô lecteur, l'odeur du livre
de ton passé, les effluves du papier
imprimé). dans les pages du livre :
des pétales (miroitement de lumières
minuscules comme on imagine le ciel
d'un cercueil, l'horizon d'une
lecture toujours en deuil d'un livre).
enfin : – car il faut bien mourir
et mieux vaut replier le temps
dans un conditionnel : celui de la
stèle – (le 24-08-1846, Flaubert :
« oui, j'ai le dégoût profond
du journal c'est-à-dire de
l'éphémère, du passager,
de ce qui est important aujourd'hui et
qui ne le sera pas demain. »)
cet été est déjà – a été –
daté et rien d'important
ne finira dépassé par le
temps. oui, nous avons été –
au bout. c'était l'été et ce serait
nous.

(29 novembre 1991)

poète vs instituteur

1.

Certains mots sont in(com)préhensibles.

Versus par exemple. Il semble opposer, séparer.

Pourtant l'étymologie demande que ça tourne, que ça change de côté.

Donc : plutôt qu'à « chacun sa version », celle du poète, celle de l'instituteur, à « chacun une traduction c'est-à-dire comme un passage de l'autre côté ».

2.

À l'école les enfants apprennent à écrire.

Déjà la langue s'en-mêle : l'apprenti doit faire deux choses à la fois.

Apprendre l'écriture comme l'ensemble des signes graphiques communs à tous *vs* comme trace d'une parole singulière faisant œuvre.

Dès le premier jet, la guerre du sujet contre/avec la langue.

3.

Les poètes écrivent les pieds sur la table – c'est en tout cas leur posture mentale.

Ce qui ne veut pas dire qu'ils n'apprennent pas leurs leçons.

4.

Les enfants apprennent à écrire avec la main. Déjà le corps est penché : gaucher *vs*. droitier. Puis on oublie qu'écrivant on penche.

Seuls les « beaux parleurs » ne bégayaient pas dans le parlé ; seuls les « scribouillards » ne claudiquaient pas dans l'écriture.

5.

L'instituteur est celui qui institue l'enfant.

Le poète institue le présent. Cette transitivité calmerait les poètes transis, les critiques frileux et les lecteurs enlisés dans la banquise des langues mortes.

Comme l'enseignement, la poésie se conjugue toujours au présent.

6.

La main de l'enfant.

Celle du poète.

Des bouches qui salivent de l'encre.

Les postillons de ces bouches sont les mots que les mains écrivent hors de toute maîtrise. Ils échappent aux scripteurs : voyez les postillons des acteurs et vous comprendrez les textes qui font entendre d'étranges voix.

7.

L'institution dans la langue n'est pas restitution :

la nostalgie est toujours un non-événement.

L'avènement c'est l'aujourd'hui de la parole dite, écoutée... à l'écoute (par exemple), dans le poème (par cœur).

Restauration il y a si l'on mange sa langue.

8.

L'encre sur le papier.

La première tache. La première faute, de grammaire, d'orthographe.

Le ciel s'y considère. Le monde. Le tout. Le rien.

Considérable, cette faute originelle.

9.

Le poète désapprend.

L'apprentissage oublie la main.

Le poème rappelle le corps à la langue.

10.

Et le poème coupe dans la langue.

L'apprentissage avait coupé la main.

11.

L'énoncé du poème renverse.

La main tire dans la danse de l'écriture le corps entier.

Le poète, en saltimbanque, marche sur la main et porte le monde qui rebondit sur la page, le ciel.

12.

Les premiers mots de la main sont vite, comme effacés, re/dé-considérés par l'exercice, la grammaire, l'orthographe.

Le poème vient montrer à l'enfant sa main : la bouche du corps dans la langue écrite.

13.

Le tableau vertical vs la page horizontale.

Le poète renverse sans cesse les postures : le poème dans la page.

L'enfant a écrit en cachette sur le tableau du maître : son premier poème.

14.

L'instituteur écrit au tableau ce qui s'effacera.

Le tableau de l'école est comme un palimpseste qui démange les poètes.

15.

L'instituteur a les mains pleines de craie.

Cette encre étale comme les ossements de nos origines géologiques que fouillent les poètes.

Tout instituteur offre ses mains blanches aux enfants qui un jour écriront les poèmes de ce jour : la poésie.

(3 avril 1994)

N. B. : Texte écrit, et non publié, pour le catalogue de l'exposition « Mon école – quinze poètes pour mon école dans le quatre-vingt-quinze », Bibliothèque départementale du Val-d'Oise, Centre d'initiatives poétiques du Val d'Oise et Centre national du livre, 1994.

Pour continuer à résonner avec ce petit texte, je joins ce texte de Marilyn Nelson :

How I Discovered Poetry

It was like soul-kissing, the way the Words filled my mouth as Mrs. Purdy read from her desk. All the other kids zoned an hour ahead to 3:15, but Mrs. Purdy and I wandered lonely as clouds borne by a breeze off Mount Parnassus. She must have seen the darkest eyes in the room brim: The next day she gave me a poem she'd chosen especially for me to read to the all except for me white class. She smiled when she told me to read it, smiled harder, said oh yes I could. She smiled harder and harder until I stood and opened my mouth to banjo playing darkies, pickaninnies, disses and dats. When I finished my classmates stared at the floor. We walked silent to the buses, awed by the power of words.

© *The Fields of Praise: New and Selected Poems*, 1997.

quand mes rougeurs te minimisent

L'imminimisable minime minimum

Samuel Beckett,
Cap au pire, trad. d'Édith Fournier, 1991

il n'y a pas à réduire mais
à chercher ce qui reste
ou ce qui tient encore
après tout je te tiens,
pas la barbichette les deux
mains tes yeux trouvent
mon regard perdu sous tes seins
et ce grain de ta beauté

voilà le plus petit commun
de notre communisme actif
c'est comme quand je suis
amoureux de la jeune,
fille qui quémande en haut
du métro ou dans le bus
la ligne 21 je compte toutes
celles qui sont perdues

depuis la bosnie ou cette
albanie qui pleure et rit
les cahiers de musine kokalari
qui balaie dans le silence,
d'une dictature du prolétariat
grâce à l'écriture qui fixe
le ciel au mur et nos faims
d'un minimum jeunesse

on lira bientôt ses carnets
au monde tout se mêle
il n'y a pas la politique

tout s'enroule ici même,
dans nos rougeurs d'amour
ou c'est le froid dans les os
qui monte aux joues quand
tu dances sur terre pas ferme

comme au ciel nos réductions
à presque rien c'est tout
ma minime action politique
c'est toi que je suis,
tu es l'imminimisable
de toute une vie portée
à l'incandescence de mes rougeurs
dans ton foulard je

te sens comme si la
peinture m'enroulait
à la vie de tes pas nous
dansons nos naissances,
et les mains du peintre
rougissent les rondeurs
de nos clartés nocturnes
en constellations vives

nous sommes, pleins d'à
venir

(9 novembre 2014)

sans titre – excepté le vase d'O

46x55

un morceau
convulsion originaire & allégorie
réelle dans une réduction diagonale
AVEC triangle secret bruissant – tu vois que j'entends
sans profondeur
insoupçonnable à deux doigts – je t'en garde trois
& tu sais compter TA MAIN sur mes doigts
se sentir pas pour s'en tenir
comme énigme à vif
& quelle mort vient – je te suis, à l'affut
d'une révolution érotique

1866

ce gros plan
– pour boire pas voir(e)
& tu m'envoies nu(e) dans ta nuit
pour mieux regarder
revoir de tout le corps d'après
photoGRAPHIE l'incarnat
méticuleux jusqu'au veineux
des roses ou épines – l'histoire commence dans ta voix
quand l'énergie préhistorique
des vulves – JE TE touche ton ignorance
fait retournement
& renversement syntaxique ou – c'est ton silence
comme chair, d'un corrége

1994

la réalité est si *le monde le monde*
peu qu'il en reste – tu sens la vie

un poème vrai sous les vagues
dans les mains
– c’est ta vie SANS NOM
tu me la fais
sous la terre érotique d’un passage
paysage dans un paysage
végétal et nuageux de rêves en
partie de campagne
avec les deux types qui vont voir
que par nos yeux, de citoyenne et citoyen
sans culotte

60’ 1982

toujours pour de
vrai la vérité impossible
le trou de la vierge
touche sans tout dire
tu déshabilles mon visage
& résonne sous le voile
ridé pour masquer LA VOIX – dans ta vie
absente ça résonne extrêmement
occupée assise – tu connais sans chaise
pas encore sauf
chez fragonard puis déjà allongée
je te TOURNE autour
de face tu es dédale
sans rien décrire tu
m’écris montrée & cachée
nos mains, vers quoi
courbées

laocoon (en pleine nuit)

cette nuit tu comprends LE PEUPLE
avec tes bras – ils me disent tu vas
mourir du manque d’air
 l’ami des lointains dit liberté
 je crains de te serrer si fort
même lorsque je t’aime à en fermer

les yeux comme serpents de tolède
& el greco savait renverser les nudités
pendant que le petit cheval
pas blanc – mais lui devant
galopait librement et nous
cloués au lit – la mort ENTRE NOUS
mais c'est le ciel maintenant
dans un bleu grimaçant je
comprends tous nos peuples qui veulent
des ailes vers un septième ciel
faudra-t-il que la révolution mange
nos enfants tu fais l'hypotypose
de tous mes ô fauve planète ÇA TOURNE
un tour et un tour nos nuits
ton infini, mon utopie

(1^{er} janvier 2018 – 1^{er} janvier 2020)

réenoncer

si proches l'un de l'autre par
ce qui est plus ancien que
nous plus proches par ce que nous
ne sommes pas encore qui nous
connaît mieux que nous-mêmes
jeunes dans le plus vieux sourire
les mains posées sur le temps
nous remplissons de silence
les mots jusqu'à joindre les
bouts du passé du présent
nous ne comprenons plus des
gestes des langues mais du
plus loin en nous ils célèbrent
ce jour

Henri Meschonnic,
Je n'ai pas tout entendu, 2000

*

[...] là où il n'y a eu que des rencontres.

Stéphane Mallarmé,
lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885

Dybeck (dit Blaise) Blampain

Ces débuts des années 90

N. B. : La vie est surprenante. Quand se préparait ce numéro, voici qu'un mail inattendu m'est arrivé. Celui d'un ancien élève d'une de mes classes quand j'étais instituteur à Cergy. Je ne peux m'empêcher de saisir ce signe de vie continuée à l'entrée d'une section de ce numéro qui n'oublie pas « l'inflexion des voix chères qui se sont tues », comme écrivait Verlaine à la fin de son « Rêve familial ». C'est que toutes les voix vivantes rencontrées continuent à engager des réénonciations dès que poème. Avec celle de Dybeck Blampain, j'entends bien toutes celles de mes anciens élèves qui viennent ici s'emmêler à celles des poètes et amis qui m'ont formé dans et par leur œuvre et leur amitié – faut-il ajouter combien tous mes élèves comme mes anciens camarades de la Poste m'ont aussi formé. Je tiens à l'en remercier vivement en lui donnant ici une place à égalité avec les plus grands parce que les réénonciations ouvrent à des passages qu'on ne sait jamais d'avance.

Ce mail n'a subi aucune modification orthographique ou typographique. Ayant répondu rapidement à son mail, Dybeck Blampain m'a confirmé son accord pour sa publication et a précisé certaines choses que je publie à la suite : une correspondance est née...

[S. M./R.]

De: blaise Blampain <blampain95800@hotmail.fr>
Objet: Retour sur les années Point du jour
Date: 1 juin 2020 à 04:14:38 UTC+2
À: "serge.martin@sorbonne-nouvelle.fr" <serge.martin@sorbonne-nouvelle.fr>

Bonjour Serge Martin,

C'est Dybeck Blampain,
Vous avez été mon professeur en Ce2/Cm1
À l'école du Point du jour de Cergy le haut.
Je me rappelle avoir appris pleins de choses
Avec vous des poésies des chants etc.,
Malgré mes difficultés scolaires,
Disons que ça fait référence à Monsieur
Bourdieu, avec la violence symbolique :
D'être dans une double culture, bien que
Ce soit enrichissant mais quand on a
Des parents issus de l'immigration,
C'est parfois difficile de rentrer vraiment en
Phase avec la culture d'accueil, pour être
En totale compréhension et réception.
Bref sinon, j'ai été aussi l'un des amis
D'Hamid Sambaké¹, sa bonne humeur et
Son sourire resteront dans nos mémoires.

J'espère que vous allez bien malgré
Cette période difficile de crise sanitaire,
C'est une triste période pour l'humanité.
Moi pour l'instant je vais bien,
Je travaille dans le domaine médico-social
Auprès d'adultes en situation de handicap.
Je garde toujours des bons souvenirs de
Vos enseignements et de ces débuts des années 90,

¹ Hamid Sambaké a été tué à l'âge de 20 ans, le 24 mars 2002, dans un contexte de « guerre des quartiers » à Cergy (Val-d'Oise). Il a été mon élève deux années durant, une dizaine d'années auparavant, et j'ai été présent auprès de sa famille après sa mort. Voir : <http://www.leparisien.fr/val-d-oise-95/cergy-acquittement-general-apres-l-assassinat-d-hamid-sambake-24-05-2017-6981387.php> [note de S. M.]

C'était l'insouciance et un environnement
Semi urbain agréable, découvertes
Des petites faunes et flores alentours qui
Ont désormais disparues de Cergy et aussi
De l'Île de France quasiment...
Il y aurait pleins de choses à constater,
Dans l'attente d'avoir de vos nouvelles,
Je vous remercie de votre attention,
Avec mes salutations, je vous souhaite
Les meilleures conditions sanitaires.

Cordialement,

Dybeck,
Blaise Blampain

*

[Ci-dessous, quelques extraits d'un mail reçu le lendemain, après ma réponse chaleureuse.]

Vous pouvez publier mon mail avec joie (désolé pour les fautes d'orthographe je fais pas vraiment attention quand j'écris dans un contexte amical).

Vous avez une carrière impressionnante, ça ne m'étonne pas, car pour moi et d'autres élèves de primaire, vous étiez déjà un excellent enseignant et représentatif de l'école élémentaire de Cergy le haut. D'ailleurs je pense que moi-même en tant que travailleur social je dois inconsciemment ou consciemment m'inspirer de ce que vous nous avez appris et dans la manière de le faire.

Ainsi j'ai aussi pu travailler avec et dans l'éducation nationale à Pierrelaye et Pontoise auprès d'enfants fragilisés et en difficultés.

Ce fut une riche expérience, je vous remercie pour la manière dont vous nous avez transmis des savoirs et d'autres choses informelles pour nous guider dans notre future vie scolaire.

Effectivement c'était presque un petit Paradis au Point du jour durant ces années où on a eu la chance d'être dans un cadre relativement boisé, de verdure, des champs, des plantes sauvages, des insectes pollinisateurs, des rongeurs en tous genres, d'autres furtifs mammifères et divers oiseaux.

Je me rappelle que vous nous conseilliez, pour mettre en lien avec vos cours, souvent d'observer et d'admirer cette nature, et une fois vous nous aviez proposé de regarder le vol des étourneaux qui se rassemblaient début septembre avant leur migration, c'était incroyable à voir ces nuées de vol avec ce ciel orangé...

Si on avait su à ce moment que la nature était fragile, en train de se réduire et de disparaître peut-être aurions-nous proposé d'autres politiques de société.

Car nous sommes actuellement bloqués dans un système de mondialisation cruel créant de graves conséquences.

J'ai tellement de souvenirs qui reviennent de ces Moments, les visites et cours de sports à l'extérieur, les poèmes de Raymond Queneau que j'ai découvert avec vous, les jeux qu'on faisait dans la récréation etc.

Les spectacles de fins d'années et les kermesses.

Malgré certaines difficultés des professeurs et des élèves c'était un cadre riche... ces débuts 90.

Ghérasim Luca

Je m'oralise

(deux pages tapuscrites avec annotations manuscrites)

avec deux cubomanies de 1983

Comme le funambule
pendu à son ombrelle

je m'accroche
à mon propre déséquilibre

Ghérasim Luca,
L'Inventeur de l'amour (1945)

N. B. : Le tapuscrit de « *Je m'oralise* », légèrement modifié de la main de Ghérasim Luca, que Micheline Catti m'a confié pour sa retranscription dans le dossier de la revue *Europe* (n° 1045, mai 2016, p. 91-92) fut écrit en 1960 pour une lecture de « Passionnément » qu'allait « dire » l'actrice Anne Zamire. Il a été retranscrit par André Velter dans sa préface à l'édition « Poésie »/Gallimard de 2001, dans une version légèrement différente.

[S. M.]

Les deux cubomanies qui suivent (collection particulière), *Les Apôtres* (d'après Dürer) et *Saint Sérapion* (d'après Zurbaran), datent de l'année 1983. Elles sont reproduites par nos soins. Les étiquettes au verso ont été réalisées par Ghérasim Luca ; elles indiquent respectivement en capitales ornées de petits cercles : « Les Apôtres / (d'après Dürer) / 1983 / Ghérasim Luca » et « Saint Sérapion / Ghérasim Luca / (d'après Zurbaran) / 1983 ».

Ce petit ensemble vient exprimer toute l'affection que nous portons à Micheline Catti.

[M.-C. et S. M.]

11^e Semaine 1960

Il m'est toujours difficile de m'exprimer en langage discursif, il y a dans l'idée même de création quelque chose qui échappe à la description passive, telle qu'elle découle nécessairement d'un langage conceptuel. Dans ce langage qui sert à désigner des objets, le mot n'a qu'un sens, celui de garde~~re~~ la sonorité prisonnière. Qu'on brise la forme où il s'est enlqué, et de relations nouvelles apparaissent. La sonorité s'exalte, des secrets endormis au fond des mots surgissent. Celui qui les écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique simultanée à l'adésion mentale. Libérer le souffle, et chaque mot devient un signal

Je me rattache vraisemblablement à la tradition poétique, tradition ^{essentielle} vague, et de toute façon illégitime. Mais le terme même de poésie me semble confus, je préfère celui d'ontophonie. Celui qui ouvre le mot ouvre la matière, et le mot n'est que le support matériel d'une quête qui a la transmutation du réel pour fin. Plus que de me situer par rapport à une tradition, je m'applique à dévoiler ma résonance d'être.

Le poème est un lieu d'opération, le mot y est soumis à une série de mutations sonores, chacune de ses facettes libère la multiplicité de sens dont elles sont chargées. Je parcours aujourd'hui une étendue où le vacarme et le silence s'entrechoquent, où le poème prend la forme de l'onde qu'il

a mis en marche. Mieux, le poème s'éclipse devant ses
conséquences. En d'autres termes, je m'oralise, M apostrophe. /
Le poème de départ sur cette voie - et ^{de mît vous} / je ~~la~~ vois ici
terminé par un e muet aussi bien que par un x - 'ce point
de départ pourrait bien être ce poème ^{Passionnément} que ~~va dire Anne Zamire~~
~~et~~ qui prolonge toutes les virtualités du mot Passionnément.
Je prends l'esprit à la lettre.





Henri Meschonnic

Où est la différence entre l'amitié... et la vie ? (deux recensions et une lettre)

N. B. : On peut lire tout d'abord une lettre de Henri Meschonnic qui accompagnait l'annonce d'une recension, publiée dans *Aujourd'hui poème* n° 47 (janvier 2004), concernant *Ta Résonance* (Lavis de Colette Deblé, Éditions Océanes, 2003) [ce livre repris dorénavant dans *Ta Résonance, ma retenue*, Tarabuste, 2018], laquelle fut pour moi un signe d'amitié qui s'associait à celle construite autour des essais dont témoigne la recension publiée dans *Esprit* n° 10 (octobre 2005, p. 184-185) concernant *L'Amour en fragments* paru chez Artois Presses Université en 2004, lettre et recensions reproduites ci-après.

[S. M./R.]

Ce petit ensemble, une lettre et deux recensions de Henri Meschonnic, vient exprimer notre affectueuse amitié à Régine Blais-Meschonnic.

[M.-C. et S. M.].

HENRI MESCHONNIC

26 février 2004

Cher Serge
mille pardons d'avoir tardé à faire
cette photocopie de l'âge d'Aujourd'hui
poème.

Et je vous de recevoir ceci d'Italie
(preste ! j'en ai reçu...) alors tant pis
pour toi - il y a quand même des
poèmes en l'cas à la fin ...

Oui, Autre Sud est, à l'air, un superbe
ensemble ... (dis-moi, où est la différence
entre l'amitié... et la vie ?) ici il n'y en
a pas. Affectueusement, de nos deux
à nos deux

Henri

Il y a une ivresse des mots chez Serge Ritman...

Il y a une ivresse des mots chez Serge Ritman, auteur de déjà une bonne huitaine de livres de poèmes. Poète de la relation amoureuse qui invente sa manière de se dire avec une sorte de jubilation communicative, qui semble précipiter le débit, dans une volubilité qui charge sa parole où se presse le désir : « dans toutes ces / résonances de ton corps qui s'infini / tes yeux et gestes / multiplient l'instant / qui a toujours été sera » (p. 11), ou : « une femme me traverse / comme ta voix » (p. 12). Séquences brèves qui se succèdent sous l'épigraphe heureuse et rare du poète russe Annenski : « L'impossible est tout ce que j'aime ». Puis un poème plus long tout mêlé de Chagall et du Cantique des Cantiques, le Chant des chants, et qui se découpe sur des lavis de Colette Deblé, reproduits dans le livre. J'aime ce qu'il y a de cosmique dans l'érotisme de ces poèmes : « Avant que les nuages se retirent la lumière est là pour être prise sur ta bouche. Dans la mer et avec la brise que les nuages font, elle monte la lumière dans tes yeux. Tu les fermes ? » (p. 63). Ils sont suivis de proses, au rythme entrecoupé, segments d'un dire sans commencement ni fin : « [...] je veux dire que c'est bien quelqu'un d'autre que ce moi qu'en tout cas c'est quelqu'un qui ne sait pas qui il est et qui ne peut que se découvrir à ses risques et périls te trouver non dans les mots mais dans des paroles qui engagent une aventure pas plus prévisible que celle de nos corps mais l'incluant celle-ci et emportant et nos corps et notre histoire et nos paroles ces paroles qui nous tiennent même si on ne les tient pas je t'aime peut-être alors à ce moment d'abandon le poème comme ces rimes je tu » (p. 67). Et il y a aussi du rire, et il sait jouir de la truculence, constamment dans l'imprévisible et les déraillements d'une voix qui travaille à se découvrir, à dire « l'infini de la relation » (p. 105), « l'inconnu de la relation » (p. 110). C'est à la fois extraordinairement défait, disjoint, et tenu : « les poèmes / – ne racontent pas / greffent en crise » (p. 121). Un tempérament. Ça ne s'oublie pas. Allez écouter un peu cette résonance.

Lire ce que fait un poème, quand il fait l'amour...

Serge Martin fonde la relation comme un concept critique et un concept éthique, inséparablement. En quoi il fait de la pensée du poème

une anthropologie, une invention du sujet qui implique une transformation de la pensée commune du langage.

C'est penser l'interaction contre le dualisme régnant : « il faut toujours recommencer à démythologiser la Raison » (p. 10). L'amour y joue le rôle majeur. À travers la critique et la crise de ses expressions, et du « sentiment amoureux » lui-même, selon la poésie de « ces cinquante dernières années » (p. 13). Ce qu'on appelle « l'époque », prise dans sa pensée du langage, « avec ce vieux couple, fond et forme, et avec ce vieux beau, le sujet » (p. 13). Ce ratage du continu.

Repenser l'amour en repensant le langage, et réciproquement. Se dégager du dualisme en série qui oppose individu et société comme il oppose identité et altérité. Et ainsi apprendre à lire, lire ce que fait un poème, quand il fait l'amour.

À commencer par la critique du « mythe de la mort de la poésie » (p. 18), accompagné du mallarméisme des années soixante. Allez y savourer le détail. C'est un jeu. Vous reconnaîtrez de qui il s'agit. Les nostalgies de la poésie.

Du côté des linguistes défilent les dualismes, « la vieille opposition entre concept et affect » (p. 29), langage et émotion. C'était le structuralisme. Serge Martin montre qu'on en sort en ne séparant plus les choses du langage et celles de la littérature. Ce qu'on appelait jadis l'écart. Repartir des poèmes pour penser le langage.

Ce livre contribue à mettre au passé, comme il apparaîtra inévitablement par la poétique, des « figures majeures » (p. 36) du présent comme Ricœur et Habermas. De critique en critique, Serge Martin situe sa critique. Le problème, faire « indistinctement un sujet et une relation » (p. 37). C'est le « pari » d'une « poétique de la relation » : faire « une théorie du sujet dans et par le poème du langage amoureux visant anthropologiquement tout le langage, le tout du langage puisque les opérateurs amoureux constitueraient les opérateurs les plus forts de la relation » (p. 37).

C'est ce qui s'appelle penser Humboldt aujourd'hui : penser « le rapport avant les termes » (p. 40). En travaillant à se dégager du structuralisme. Donc « vers de nouveaux rapports entre la théorie et la critique » (p. 49). Contre « l'éclectisme contemporain » (p. 49). C'est un livre de combat, parce que penser est un combat. Par exemple contre la compartimentation de ce qu'on appelle les disciplines universitaires (p. 51). Sur la relation entre théorie et enseignement. L'étude de quelques articles de dictionnaire, pour le mot *poétique*, est édifiante.

Démêler les confusions intéressées, c'est un exercice que Serge Martin pratique voluptueusement. Dans le champ de la littérature on cultive les régionalismes, où le scientisme masque l'absence de pensée.

Serge Martin cueille et décrit toutes ces déshistoricisations. La poétique lit les instrumentalismes. Mais aussi les philosophes, dans leur rapport à la poésie, une philosophie toute inscrite dans le dualisme du signe, où la phénoménologie s'exalte de son heideggérianisation.

L'origine y joue avec les mots, peu importe que l'étymologie soit vraie ou fausse : « émotion » ou « dans *émotion*, pour un poète, il y a *mot* » (cité p. 83). Ce que certains obstétriciens du langage appellent « l'approche génétique » (p. 84), selon des abstractions qui font « du langage ordinaire un bavardage et de la poésie une sortie du langage » (p. 89). Ce que montre la métaphore de l'horizon : elle « signe la sortie du langage » (p. 90), cette essentialisation qui fait de la langue le sujet et qui, sans le savoir, en croyant célébrer la poésie, en est la non-pensée.

C'est un travail de « vigilance » (p. 95). Sur « l'époque formaliste » (p. 104) en poésie. Serge Martin montre, dans l'œuvre de Jean-Claude Renard, l'entreprise inverse de « réaccorder » (p. 109). Puis chez Jean Tortel. Autant de rigueur sur les poètes que sur les linguistes, pour y lire comment ce qu'ils pensent du langage fait leur langage.

C'est son point de vue qui lui permet de reconnaître que « la lecture de Paul Eluard est un enjeu » (p. 116). C'est aussi ce qui lui fait privilégier trois livres de poèmes qui ont chacun été la résultante de la perte d'un être cher : le rapport du langage à la vie a eu besoin de la mort. Pour y chercher si le « thème récurrent dans la poésie de l'époque : la déploration » (p. 121) ouvre sur un langage-relation ou non. À travers *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud, *Pas revoir* de Valérie Rouzeau, *A ce qui n'en finit pas*, de Michel Deguy. De l'« énoncé rhétorique » à « l'énonciation transformatrice du poème » (p. 138).

Avec Édouard Glissant et sa *Poétique de la Relation*, c'est tout le problème du conflit entre une poétique et une « esthétique de la relation » (p. 145). Où l'oreille collée à « l'étant-au-monde » entend le langage Heidegger. Serge Martin a de l'oreille. On en apprend, à l'écouter. Ce qu'il donne à entendre, c'est que la mondialisation est celle du dualisme et de l'éclectisme. Du phrasage. De la rhétorique.

C'est pourquoi l'exercice de la rigueur repasse par l'histoire de la pensée du langage, à partir surtout des inédits de Saussure parus en 2002. Où se rencontrent linguistique et psychanalyse, l'une disant la vérité de l'autre. A l'époque où le structuralisme passait pour la continuité de Saussure. Où étaient pris Derrida, et Lacan, et Jean-Claude Milner avec *L'amour de la langue*. Serge Martin montre, par exemple chez Pascal Quignard, qu'on y retrouve le vieux dualisme. Sa mythologie. L'amour de la langue ne vaut pas mieux que l'amour de la poésie.

D'où la question : « l'esthétique relationnelle fait-elle le contraire de ce qu'elle dit ? » (p. 215). Et on retrouve la « maxime ressassée » (p. 216)

de l'habitation poétique : la lecture de Hölderlin par Heidegger. Il y a ceux qui s'y sont incrustés, et ceux qui ne se laissent plus faire. L'esthétique ? La beauté, l'intention – « la conception classique de l'art » (p. 228). Subjectivisme contre objectivisme, toujours du dualisme.

Contre cela, le poème. Contre sa réduction à des « petites technicités » (p.257), Serge Martin repart d'Apollinaire autant que de Benveniste, avec des poèmes de *Calligrammes*, un « récitatif de la relation » (p. 273), ce qu'Apollinaire appelait des « prosodies personnelles » (cité p. 277).

C'est ainsi qu'il peut faire l'analyse des « schémas » (p. 299) de Michel Houellebecq, qu'il oppose à la sémantique sérielle d'« une voix amoureuse » (p. 301) chez Bernard Vargaftig, pour « construire la notion de poème-relation » (p. 307). D'où il montre « les pièges du raisonnement de Genette » (p. 322), remonte à *la Relation critique* de Starobinski, en faisant une « critique de la relation » (p. 326), et finit sur un « contre Barthes ». Il s'agit de mettre en crise les dualismes de toujours. Sa poétique est tonique, et annonce deux livres à venir, sur la « poétique du corps-langage » (p. 358) et une *Anthropologie du sujet amoureux*. À suivre.

Bernard Vargaftig

Ce que j'attendais de vous

Je me répète, je me répète mais rien ne se répète. Se mettre au travail chaque matin, et le travail me poursuit aussi pendant la nuit, est du même ordre qu'aimer. Seul compte le présent.

Bernard Vargaftig,
« Entretien avec Serge Martin, 1996-1997 »,
Triages n° 24, juin 2012, p. 67-93

N. B. : Ci-après trois courriels, datant du début de l'année 2006, retrouvés parmi beaucoup d'autres pour écouter une voix qui continue, celle de Bernard Vargaftig. J'indique entre crochets quelques informations circonstanciées. Voir aussi le très long entretien publié dans la revue *Triages* n° 24, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, juin 2012, p. 67-93.

[S. M./R.]

Ce petit ensemble pour dire à Bruna Vargaftig notre affectueuse amitié dans le souvenir ému d'une semaine partagée à quatre sur l'île d'Oléron.

[M.-C. et S. M.]

Date : 24/02/2006 09:41:38 From : "bernard vargaftig" b.vargaftig@free.fr
To : "Serge MARTIN" sergemartin@cegetel.net "
mailto:sergemartin"@cegetel.net
Subject : Amitié...
Attachment : Amitié....txt;

Cher Serge, amitié à vous. Béatrice [Bonhomme] me dit de m'adresser à vous pour avoir le nom des personnes pressenties pour Cerisy 2008 [colloque « Avec les poèmes de Bernard Vargaftig, l'énigme du vivant »], afin que si je les rencontre, elles ou d'autres, je ne commette pas d'impair. Alors, si vous avez le pré-programme [du colloque], adressez-le-moi par le net. J'ai terminé mon ensemble « Ce n'est que l'enfance » [publié chez Arfuyen en 2008]. Voulez-vous le lire sur écran ? Bruna et moi vous adressons à tous deux [Claire et moi] nos plus amicales pensées surtout après les moments difficiles que l'un et l'autre avez dû traverser [décès de nos pères respectifs]. Bernard

*

Date : 25/02/2006 10:29:07
From : "bernard vargaftig" b.vargaftig@free.fr
To : sergemartin@cegetel.net
Subject : Re : Amitié...
Attachment : Ce n'est que l'enfance.doc;TABLE copie.doc;titre copie.doc;

Cher Serge, merci de tout : je viens d'imprimer votre « tu es claire, mes nuits »... donnez-moi le temps de lire et de rêver... mais, à première vue – c'est-à-dire en prenant vos pages une à une pour les garder dans l'ordre – je dois vous dire que c'est ce que j'attendais de vous depuis quelques temps : du théâtre. La plus haute forme de poésie lyrique, pour moi. Je vais vous lire. Voici mon livre. Ouvrez d'abord le titre, puis le texte, puis la table. J'aime beaucoup, beaucoup, la présentation liminaire qui a été écrite pour le « Colloque » [de Cerisy]. Je vais souscrire les actes à *Triages*. Peut-être verrai-je Djamel [Meskache] et Claudine [Martin] [éditions Tarabuste] parce que je vais lire le 11 à Buzançais, pour le documentaire de Cécile [Vargaftig] qui a pour titre « Dans les jardins de mon père ». Je vais vous téléphoner ce soir ou demain pour vous entendre et vous répéter notre affectueuse amitié et prendre des

nouvelles plus précises d'Henri [Meschonnic] (je n'ose pas lui écrire !) dont je lis en ce moment l'admirable *Et il appela...* [*Et il a appelé*, traduction du Lévitique, Desclée de Brouwer, 2005] Amitié à Marie-Claire et vous. Bernard

*

Date : 23/06/2006 09:22:31
From : "bernard vargaftig" b.vargaftig@free.fr
To : "Serge MARTIN " sergemartin@cegetel.net"
Subject : Je tiens à vous dire à nouveau...
Attachment : Cinq Poèmes de Mona Daher copie.doc;

Cher Serge, je tiens à vous dire à nouveau combien je suis heureux que votre situation professionnelle se stabilise [je venais de concourir à un poste universitaire à Caen et de l'obtenir] et vous permette de vous porter davantage encore – et avec tant de soucis en moins – vers votre œuvre ! Je vous envoie aussi, comme convenu, les cinq poèmes de Mona Daher qui vit à Nazareth et écrit en arabe [je venais de la rencontrer à Haïfa et B. V. l'avait rencontrée l'année précédente]. Bruna et moi vous embrassons Marie-Claire et vous avec beaucoup d'amitié. Bernard

Ben-Ami Koller

*Nous travaillons à nous découvrir
– dans tous les sens*

N.B. : Le tableau de Ben-Ami Koller (1948-2008), reproduit en accompagnement de l'entretien qui suit, appartient à Annick Dollo-Koller. Qu'elle soit remerciée pour le prêt de ce cliché. L'entretien autour de *Ma Retenue, petits contes en rêve* avec des acryliques de Ben-Ami Koller (éd. Comp'Act, 2005) a été publié dans la revue *Iciélà* n° 4, Maison de la poésie de Saint-Quentin-en-Yvelines, 2006.

[S. M.-R.]



Les grandes nues de *Ma Retenue*

In memoriam Henri Poncet, éditeur
puissant et rebelle

SR : Les petits contes en rêve de *Ma Retenue* en content des pas belles et des pas moches. Pas fleurettes même si l'on voit bien un château en Normandie et les vacheries que le conteur prend plaisir à « enchagaller » dans sa crèmerie en tous genres ; je ne veux plus savoir où passe l'opposition entre l'individu et la société, le public et le privé, les proses et les vers, la pensée et le poème, le lyrisme et l'épique, pour tenter de penser l'autre côté... de toutes ces dichotomies. Je cherche un corps tout entier « je-tu » par le poème pour écouter le langage qui sourit à tout ce qui fait « v'ivre » (Ghérasim Luca). C'est pourquoi je ne pouvais que te rencontrer, Ben-Ami.

BAK : Nous nous connaissons depuis plus de quinze ans et nous rimons ces rencontres hasardeuses et amicales dans le livre (*À Jour*, L'Amourier, 2000). Les dichotomies qui se renversent, je connais : je viens d'achever ma période abstraite pour retrouver la figurative de mes débuts mais ni retour, ni reniement, c'est une expérience qui n'en finit pas de vivre la peinture, le dessin comme la vraie vie.

SR : C'est ce qui m'a plu, quand rentrant dans ton atelier, j'ai vu tes grandes nues : c'était comme le ciel de mon livre. Elles devaient venir ouvrir des brèches verticales dans sa linéarité et coucher ses érections sauvages. Bref, tu m'as donné ta main, ta touche, ta vue pour faire résonner ma ligne de vie en écriture.

BAK : Le livre permet deux choses : un accompagnement qui ne vient pas illustrer mais rythmer la lecture et une liberté dans l'exposition des peintures qui sont comme un parcours inédit. Emmêlement des décadrages et des aventures que seul le lecteur peut alors rejouer au rythme d'une expérience qui le transforme autant qu'elle fait l'œuvre avec ses emportements, ses retenues.

SR : Tes corps peints ne sont pas pour moi des figures, ni des représentations, mais des inventions d'amour où les gestes du peintre viennent comme donner la vue aux contes en rêve : un peu comme des correspondances qui relient ce qui n'était que relaté.

BAK : Les contes en rêve trouvent dans les toiles du corps qui en fait le cœur, leur lumière, leur débord aussi et les toiles se racontent des histoires, des relations dans tes contes.

SR : Avant cette rencontre, rien n'était assuré, rien ne l'est encore : nous nous sommes perdus dans ce livre pour nous retrouver. Alors je ne sais plus ce que j'écris quand je lis avec tes toiles dans mes yeux parce que ce sont elles qui m'écrivent comme ma retenue m'écrit plus que je ne l'écris.

BAK : Nous travaillons à nous découvrir – dans tous les sens...

Antoine Emaz

Un livre d'embarquement

Identité vocale d'un poète, avant l'identité par une thématique. Parler d'un timbre d'écriture ? En tout cas, c'est assez étrange comme une page, un texte écrit, par nature silencieux, garde trace d'une voix qui continue de circuler dedans. Et il n'est pas besoin pour l'entendre d'avoir écouté le poète en lecture publique. Les yeux, lisant, identifient nettement la voix, exactement comme au téléphone, sur un « allo » on sait qu'untel ou untel est au bout de la ligne. Entendre cette signature interne demande un peu de temps, un peu de familiarité avec l'œuvre. Mais au fond ce n'est qu'un maniement individuel de la langue, il est peut-être seulement un peu plus sensible en poésie.

Antoine Emaz, « Notes »,
Résonance générale n° 6, automne 2012

N. B. : Cette recension de *Tu pars, je vacille*, est parue dans *N47* n° 28 en juin 2015. Antoine Émaz connaissait bien ce livre pour en avoir lu le manuscrit presque deux ans auparavant et m'avoir fait part de sa lecture précise et précieuse. On peut lire ici l'annonce d'un récent hommage polyphonique à sa mémoire : <https://remue.net/un-numero-special-de-la-revue-n47-en-hommage-a-antoine-emaz>.

[S. R.]

Livre océanique, longue déferlante d'un souffle et d'une voix qui ne cessent, sur presque deux cents pages à la typographie serrée, de varier les rythmes et les angles d'approche pour une proposition lyrique qui semble sans fin dans ses développements possibles et son désir de creuser l'horizon de la langue et d'aimer. On ne peut qu'être sensible, et admiratif, devant le risque pris en une époque frileuse et pourtant peu encline à la fièvre, devant ce flot vocal même lorsqu'il est, comme ici, parfaitement métré et d'une pneumatique hugolienne dans sa tenue et sa démesure à la fois. C'est vraiment un livre d'embarquement. Le lecteur doit faire son choix : rester sur sa rive, ou bien partir où « des oiseaux sont ivres ». Poser, imposer ce choix, voilà qui signe un livre important. Que l'on partage ou non la poétique mise en œuvre, on ne peut que reconnaître au poète une forme de grandeur : il ne cherche pas à séduire, il tranche dans le vif, suivant l'énergie interne qui lui est nécessité, évidence. Le geste lyrique de Ritman me semble d'abord celui-là : un emportement sans fin qui se nourrit de ce qu'il traverse et de ses propres rebonds. Il n'est pas neutre d'ouvrir le livre par un exergue de Mandelstam (« Homère et l'océan, tout est mu par amour. ») et finir sur une citation de Claire Diterzi : « je vais là où ça commence ». Poésie comme houle perpétuelle, et embarquement toujours immédiat. Ce livre ne fige rien : il pose un trajet entre les livres précédents et ceux qui suivront, il va. Est-ce à dire que la poésie est sans aboutissement ? Oui si l'on vise un ultime fermé (illusoire dans sa prétendue clôture), non si l'on considère la poésie comme sans fin dans son devenir, et que le rôle d'un poète est d'ouvrir la voix à d'autres voies pour l'énergie motrice et les formes qu'elle peut prendre. Pour Serge Ritman, la force est celle d'aimer ; quant aux formes, toujours essentiellement rythmiques et sonores, elles sont ici proliférantes dans leur diversité. Ce livre affirme avec bonheur le refus, pour la poésie, de chanter la fin de sa propre histoire. Cela implique de repasser par cette histoire, mais pour s'en nourrir et la dépasser : entrer en « résonances », aller vers un plus loin qu'on ne voit pas mais qui n'est pas la mort. C'est beaucoup pour un seul livre, mais on aura compris la force de ce va-tout lyrique : le lecteur ne peut y rester indifférent.

résonner

De même qu'aucun remplacement n'est admis, de même il n'a jamais été délivré de *duplicatum*. Il n'y a point là de chargés de cours et de suppléants. Il y a des airs qui n'ont pas été joués ; mais on n'a jamais joué le même air à l'humanité. Une voix qui donnerait une résonance, et que vous supposez ne pas exister, c'est-à-dire ne pas se faire entendre, ne sera éternellement pas suppléée par une autre voix, qui par définition de réalité donnerait une autre résonance.

Charles Péguy,
« De la situation faite à l'histoire
et à la sociologie » et
« De la situation faite au parti intellectuel
dans le monde moderne », 1907

Charles Pennequin

Lorsque je lis / Serge ses poèmes

Lorsque je lis
 Serge ses poèmes
 Je les vois
 Qui me filent
 Entre les doigts
 Sur la page comme
 Un trait dans l'espace
 ou poteau devient
 Ritman c'est le
 Rythme qui fait
 S'aligner les mots
 Sur une parole



Serge
 Ritman

De l'autre la
 Femme sûrement
 Qu'on sent dans
 l'amour qu'il a aux
 doigts l'écrit fixe
 ce qui reste



pas le temps
 la vie de l'instant
 amoureux le regard
 de l'autre et la
 pensée de l'amie
 la minute à noter
 notamment je sens
 sa de

Serge Ritman !

Ch. Pénigou

Jacques Ancet

La phrase arrêtée

*pour Serge, ces mots écrits en pensant à lui
qui sait bien qu'une phrase peut toujours en
cacher une autre*

il est entré dans la phrase / sans savoir qu'il est entré / il écoute les syllabes / qui l'emportent il ne sait où / sans comprendre qu'elles disent / et qu'elles ne disent pas / ce qui pourtant le prononce / et ne pas dire est-ce dire / tout de même est-ce avancer / dans l'obscur mais sans se perdre / demain ressemble à hier / et aujourd'hui à toujours / ou jamais celui qui marche / ne reconnaît pas son pas / pas plus que celui qui parle / ne reconnaît ses paroles / pas plus que celui qui voit / ne reconnaît les images / dans lesquelles il est entré / pas plus que celui qui pense / ne reconnaît sa pensée / le soir le matin le jour / la montagne ou la lumière / sont venus à sa rencontre / l'ont traversé oublié / il est resté au milieu / des voix mais que disaient-elles / ces voix et d'où parlaient-elles / quelque chose s'était mis / à remonter dans sa bouche / on aurait dit un silence / mais bruissant d'appels de cris / revenus de quel passé / arrivés de quel futur / ou juste de quel lointain / il voyait des paysages / qu'il ne savait pas décrire / et que pouvait-il en dire / sauf qu'il entendait les cris / il devinait des visages / qu'il aurait pu reconnaître / sans leurs bouches ni leurs yeux / la phrase continuait / mais avait-elle commencé / les mots ne se taisaient pas / que disaient-ils chacun d'eux / était comme une lueur / qui s'éteignant miroitait / la phrase n'arrêtait pas

*

la phrase il en remontait / des ombres des gestes levés / il ne savait pas vers quoi / des signes qu'il aurait pu / comprendre qu'il déchiffrait / et c'était toujours l'effroi / toujours l'émerveillement / il ne voyait plus venir / que ce qu'il entendait / mais qu'entendait-il la voix / l'inconnue qui est parole / en même temps que silence / la mère de la lumière / et des visions cette voix / qui n'en est pas une mais / comment dire ce murmure / privé de corps et de bouche / et comment nommer cela / bruissement ou glissement / chuchotement ou voyage / de syllabes prononcées / par personne qui se dispersent / se perdent mais malgré tout / quelque chose recommence / il voit oui une fumée / la naissance des couleurs / il aimerait bien savoir / pourquoi pourquoi tant d'images / revenues de quels lointains / c'était le feu le froid / tout un enchevêtrement / de mots tombés dans l'oubli / et qui sont là qu'il écoute / se presser au bord des lèvres / comme un petit air perdu / qu'il se

serait mis soudain / à siffler avec au loin / l'ombre serrée des grands
arbres / et au soir le cri des paons / comme l'appel d'une voix / humaine
presque la même / qu'il ne sait pas reconnaître / elle insiste il l'entend / si
près que parfois il dit / c'est moi mais moi ça n'est rien / qu'un petit bruit
de salive / emporté dans le courant / de la phrase et ses visages /
tournoyants qui se dispersent

*

ils sont revenus pourtant / mais étaient-ils partis / à chaque mot dans la
phrase / c'était comme un tremblement / à peine un miroitement / une
absence ou quoi encore / il y avait un regard / presque des lèvres peut-être
/ quelque chose qui s'approche / recule se multiplie / avec des rires des
mouches / et tout ça obstinément / revient toujours et c'est là / les larmes
noires le sang / qui coulent sur les joues le cri / planté dans la bouche
ouverte / il n'entend pas mais il voit / la vibration si violente / avec la
lampe et les sangles / qu'il voudrait fermer les yeux / mais même fermés
c'est là / dans chaque voyelle dans / chaque consonne dans chaque /
syllabe dans chaque image / ou mot dans l'élan de voix / la pupille
dilatée / la mèche collée au front / et comment la reconnaître / et ne pas la
reconnaître / il n'a pourtant jamais su / son nom il entend hurler / un bruit
des pas qui s'approchent / il voit les portes de fer / la nuit des couloirs il
touche / les murs froids la peur visqueuse / et son odeur sur les doigts / et
quoi d'autre le silence / coule entre les visages / il les brouille les
confond / certains sont reconnaissables / il peut presque les nommer /
mais très vite ils disparaissent / il chuchote répétant / la même syllabe il
dit / reste encore mais le soir / tombe et il ne reste plus / que le
mouvement des ombres / une bouche qui s'entrouvre / dans le souffle de
la phrase

*

longtemps il l'a écoutée / elle ne se taisait pas / c'était la même voix /
qui n'aurait jamais cessé / il voyait entre les mots / passer toutes les
images / sans en reconnaître aucune / mais soudain plus rien à voir / ni
entendre les rues vides / et leur silence brutal / une silhouette s'éloigne /
entre les arbres en fleurs / la phrase s'est arrêtée / au milieu des syllabes /
et des mots éparpillés / elle bourdonne sans bruit / elle ne sait plus parler /
pourtant il ne comprend pas / pourquoi il la sent si près / pourquoi il est à
l'arrêt / avec toutes les images / suspendues la cheminée / les trois sapins
la montagne / pourquoi il n'a plus de nom / plus de visage les jours /
ressemblent aux jours qui encore / voit les couleurs qui entendent / battre la

rumeur des villes / avec aux vitres des yeux / qui regardent le printemps /
recommencer ses bouquets / pour personne qui encore / se souvient d'hier
la phrase / même muette qui s'est / remise à parler la voix / qui ne trouve
plus ses mots / qui avance sur le rien / et tombe dans le silence / et qui
voit venir encore / immobile grouillement / la matière quel demain /
méconnaissable à présent / tous sont figés dans leurs gestes / les heures
répètent les heures / matin midi crépuscule / se succèdent sans bouger / le
jour est comme la nuit / prisonnier de l'invisible.

Philippe Pâini

Départs et vacillements,
de quelques gestes-relation
dans un poème de Serge Ritman

ivresse belle

Le sujet du langage n'est pas – et cherchant la suite de ma phrase, je me dis que je pourrais aussi bien l'arrêter là. Le sujet du langage n'est pas. Pas avant le dire, l'écrire, le lire et le relire qui le font, et sans cesse le refont. Pas avant, donc, la relation qui nous ouvre la bouche. Et comme nous ne sommes que des êtres de relation, le sujet du langage ne peut jamais être saisi qu'en mouvement, dans ces gestes – ceux de son dire. Le sujet du poème n'est autre que le sujet du langage qu'ouvrir la bouche et prendre la parole oblige à considérer que, tout autant, il est pris par la parole au moment que la relation l'agit. Le titre du livre-poème de Serge Ritman, *Tu pars, je vacille*¹, pourrait s'entendre comme le dire d'un « je-tu », plutôt que d'un « je » tout seul car tout de suite est affirmé que « je réponds // dans ton phrasé » (*TPJV*, 8). Ce je-tu, dès le début et toujours relation de voix amoureuses, ne pose ni une antériorité ni une supériorité du je sur le tu, mais leur échange incessant car « *tu* est ta voix, ici tremble *je* » (*TPJV*, 7). « Ici », au moment de prendre la parole puisque ce sont, une page plus tôt, les premiers mots de Ritman dans *Tu pars, je vacille*. Ils sont mis en exergue, comme une dédicace (mais tout le livre est une suite dédicatoire), entre une citation de Mandelstam et une autre de Tsetaïeva – entre deux voix qui se sont aimées, elles aussi, et ont résonné depuis de leurs départs et vacillements. « Homère et l'océan, tout est mû par l'amour » dit Mandelstam. Et dans le tangage du langage, le sujet répète et est fait par ce que le polysémique « Salut » de Mallarmé formule de l'expérience du poème : « Une ivresse belle m'engage ». Départs et vacillements : « et c'est toujours le geste avec la main du bras il accueille ou repousse » (*TPJV*, 7), le poème s'écrit entre adieu et bienvenue, signes de vie, et espoir encore mal assuré de sauver en son dire quelque chose de l'énigme d'une rencontre.

parole rencontre

Toute rencontre commence par une parole². C'est la banalité même du langage et de la vie, et de leur inséparabilité. Le poème n'y fait pas

¹ *Tu pars, je vacille*. Par la suite, *TPJV* suivi du numéro de page.

² Je reprends ici le titre du livre de poèmes d'Henri Meschonnic : *Parole rencontre*, L'Atelier du grand Tétrast, Mont-de-Laval, 2008. On l'entend aussi dans *Paroles rencontres, ouvrir les archives « Henri Meschonnic »*, actes du

exception. Seulement, il invite à une écoute aiguisée du langage au point que l'on sent que se vérifie aussi l'inverse de la proposition : qu'il n'y a pas de parole sans rencontre, c'est-à-dire sans qu'une expérience singulière de la vie ne soit tout autant une expérience singulière du langage, ici et maintenant, partagée jusqu'en ce qu'elle a, et justement par tout ce qu'elle a de dépaysant et qui le reste. Emblématiquement, tous les premiers regards silencieux de la rencontre amoureuse, de la vie et de la littérature, sont pleins de paroles qui font du langage et de qui parle ce qu'on n'aurait pas pu prédire.

Qu'il s'inscrive ou non en pronom dans son dit, un poème fait toujours un « je » de celui qui y prend la parole. Mais dès lors que la rencontre a lieu, c'est-à-dire dès qu'elle fait langage, et dans le langage singulièrement la parole qu'elle seule peut susciter, elle se fait aussi, parce qu'elle n'est que langage, ouverture. Une aventure continuée, qui reste aventure. Une rencontre qui reste rencontre. Car par elle et l'un par l'autre les « je » les « tu » se remettent en jeu sans savoir d'avance quoi être :

tout ça vient ça va c'est présent futur
immédiat ou passé inaccompli trouver
un poème de nous où l'amour peut vivre
connaître à travers son mouvement la plus
grande attention ce qui survient nous prend
et s'annonce avec nos rêves dans le monde (TPJV, 9)

« Est sujet celui par qui un autre est sujet³ » dit Henri Meschonnic. Si bien que le je-tu de la relation n'est autre que la vie passant de sujet à sujet : en un va-et-vient qui est une éthique exigeant « la plus grande attention » à « ce qui survient », et où « ce qui survient » est une fabrique de l'anthropologique. Mouvement, donc, que le sujet, et continu vivre-penser-écrire : « sujet-relation », plutôt que « sujet de la relation⁴. » Et gestes le poème, dans la surprise de ce mouvement.

colloque à l'Abbaye d'Ardenne, 28-29 mars 2012 dirigés par Serge Martin et publiés par L'Atelier du grand Tétras en 2013, dans la collection « Résonance générale, essais pour la poétique ».

³ Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 8.

⁴ *Rythmes amoureux – corps, langage, poème*. La question se pose, c'est un intertitre, p. 28 : « Sujet de la relation ou sujet-relation ? » Plus loin, page 48, c'est à propos de James Sacré et de ses « Poèmes-relation » qu'il dira qu'« il y a l'invention d'un sujet qui est un trans-sujet » et que « l'œuvre produit toujours les concepts opératoires de sa poétique comme c'est l'acte de langage qui fait sa grammaire et non l'inverse ». Dans *Tu pars, je vacille*, le poème s'en

de l'air !

Les métriques sociales produisent des schémas. Pour s'éviter les tracasseries de la surprise. Ceux de la communication sont des tue-l'amour à l'efficacité redoutable. Parce que l'esprit de schéma est retors, de descriptifs, ils en deviennent prescriptifs. Et ne peuvent produire que des humains schématiques, qui s'aiment schématiquement. Avec les poèmes, c'est au plus près que se cherche l'inconnu de chaque instant. Ce qui, d'eux, n'entre pas dans les schémas, on lui fait une place à l'écart, dans l'esthétique – façon de les désamorcer, tout en sauvant l'opposition forme / sens et en renforçant finalement la centralité du pouvoir schématisateur. Car la représentation du poème comme parole des confins fait la poésie confinée, et les poètes confits.

Mais à celui qui demande « De l'air⁵ », il le lui faut ici-même, et maintenant. Si « contre l'époque le poème vit en guerre⁶ », ce n'est ni dans la fuite, ni dans le retrait, ni dans la retraite, fût-elle dorée, qu'il trouvera à se dire. Il ne s'agit pas d'une lutte pour le pouvoir, mais de la joie de vivre selon sa force (Spinoza) : un poème met en son centre la combativité inhérente au langage dès qu'il y a une prise de parole, parce qu'il provoque la naissance d'une voix au moment même que dans cette voix s'écrit la geste de la rencontre, et de l'affrontement à l'époque. Un poème, c'est une prise de parole pour l'ici-maintenant qui l'invente quand il le dit, contre les stases qui font les mers gelées⁷ – définitions prescriptives du poème, de l'amour, du social, du politique... toutes choses qu'on voudrait faire tenir dans des schémas : tout le règne du Signe. Les paradoxes du poème ne sont que sursauts de vie dans l'asphyxiante doxa et coups de hache dans le schéma. Ainsi,

dire tu n'est pas tutoyer
si dire c'est tout dire compris le silence et tout ce qui ne se dit sans
savoir rien du dit

fait l'écho : « mais tu sais le poème fait la grammaire et non l'inverse » (*TPJV*, 102). Le théoricien et le poète parlent d'une même voix, si bien qu'on ne saurait pas dire lequel est l'anagramme de l'autre, ni lequel, de l'essai ou du poème, est premier : avec Serge Martin-Ritman, vivre-penser-dire est tout un.

⁵ *De l'air*, repris dans *Ta résonance, ma retenue*, p. 263 et sq.

⁶ *Illyriques*, repris dans *Ta résonance, ma retenue*, p. 231.

⁷ Je fais référence ici à cette phrase célèbre de Franz Kafka, extraite d'une lettre de 1904 à son ami Oskar Pollak : « Un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous ».

si dire c'est l'abandon passage de ce qu'on ne sait pas nous arrive
notre impossible

C'est que la communication ne peut rien saisir de la « physique du dire » qui ne soit l'abandon d'une écoute – une sortie qui dévoile son sens du langage et de l'anthropologique plus qu'elle ne croit. Où, dans le langage, le Signe craque, le signiste lâche le langage et se raccroche aux branches du paralinguistique. Tandis qu'en langage le poème continue :

dire tu ouvre les vannes l'abandon à la traversée de te parler
devient parler dans ta voix notre entre
dire tu physique du dire force traversante marée montante poème
relation (TPJV, 42)

Alors, comme résonance, toute lecture est critique, quand la force du poème en rend caduque le formalisme. Tout formalisme appliqué à la critique du poème fait de sa lecture une simple formalité. Par « formalisme », je n'entends pas ici une école particulière dans l'histoire des études littéraires, mais tout effet d'une théorie qui tend à faire de la lecture une conformation à des attendus, et une confirmation de ces attendus, l'empêchant d'avance d'être l'invention de sa pensée telle que le poème lu la rend imprévisible, suivant ce qu'il découvre lui-même, en s'écrivant, d'imprévisible dans le langage et les représentations du langage, dans la littérature et les représentations de la littérature, dans la vie et les représentations de la vie. S'y ajoutent les effets sur l'écrire lui-même quand l'époque intègre tellement son propre formalisme en ses représentations qu'elles en deviennent programmatiques, parce qu'alors les représentations historiques qu'il porte sont prises pour la vraie nature enfin trouvée du langage, de la littérature, de la vie. Si bien qu'on pourrait n'appeler poème qu'un écrire qui impose à son auteur, autant qu'à son lecteur, une liberté dont l'exercice porterait une transformation des représentations par laquelle il serait impossible de figer une théorie en son formalisme, mais qui nécessiterait une reprise constante : « abandon », « traversée », recherche de l'« entre »... Alors, lire un poème obligerait toute lecture à se relire elle-même : relire, pour revoir son sens de la lecture et en faire inmanquablement une activité critique.

d'air en voix

Du face-à-face en mouvement, rencontre amoureuse continuée, et affrontement à l'irrespirable de l'époque, tout le long poème *Tu pars, je vacille* est la définition prise dans son propre rythme : le vacillement répond le départ, non pour en être la solution, mais la résonance. C'était

dit dès la première page, avec la citation de Marina Tsvetaïeva : « *il n'y a pas de réponse, / il y a des apostrophes – des résonances* ». Mais c'est pour mieux faire durer le temps de la rencontre jusque dans ce qui semblerait la terminer. Le poème poursuit le sémantisme du titre. Il tourne parfois aphorisme : « que // la rencontre // c'est // quand // on n'arrête // pas » (TPJV, 30). Il a, toujours, son phrasé : ici, les blancs et la symétrie font entendre le paradoxe en soulignant les deux lignes de trois syllabes dans le jeu rythmique des monosyllabes. Il ramasse les je-tu/tu-je, dont l'alternance est la force motrice omniprésente dans le livre, en une troisième personne, pour mieux y revenir ensuite : « je fais la vie dans ta voix » (TPJV, 36) ; et relancer encore le geste de la relation : « et c'est ton état rythmique / sans cesse de l'un / à l'autre / ce mouvement / d'air en voix » (TPJV, 36 et sq). Il poursuit ce battement, d'un « état » au « mouvement », « de l'un / à l'autre », « d'air en voix » : « si oui / oui / tu ris / elle / en il une / syntaxe de vie » (TPJV, 38). « Mouvement d'air en voix », le poème est au plus proche de la vie non quand il la raconte, ni quand il en est l'expression – ce qui répèterait encore l'opposition entre la vie et le poème comme après-coup par lequel la vie ne saurait être qu'au passé dès qu'elle devient matière à écriture –, mais quand il en est le vivre même en langage, ensemble rythme et syntaxe, l'une prise par l'autre. C'est-à-dire quand il est autant l'écoute que le dire de sa subjectivation – et le poème est à la fois l'invitation à l'écoute maximale du langage et la subjectivation maximale du langage par son sujet, et la subjectivation maximale du sujet par son langage. Pas pour justifier d'un écart, voire d'une opposition entre notre tous-les-jours et le poème, encore moins pour y introduire des hiérarchies, mais pour trouver dans tous les jours ce maximum.

nous en je-tu

La relation entre sujets (elle est dans chaque parole, mais encore faut-il y prêter attention) fait les sujets. Certes, il n'y a pas de sujet sans relation (pas de je sans tu) mais s'arrêter là ne ferait que remplacer la formalisation par le signe par la formalisation par le discours – changement d'échelle où il faut un changement de paradigme. Au-delà du truisme, il faut entendre que la relation en son historicité (et elle n'est qu'historique) fait l'historicité des sujets et donc engage le primat de l'anthropologique sur l'ontologique et même rend secondaire la notion d'individu. L'être n'a, de la relation, rien à dire, sinon l'idée d'une vague communion (comme-union ?) par laquelle, précisément, se dit un désengagement qui se voudrait dégagement : et cherchant à s'en désengager, l'être n'a plus à dire que l'Être et, quand on a dit l'Être, on a

tout dit. C'est-à-dire rien : sinon l'envoi d'un signe fort au parti du Signe. L'individu, quant à lui, n'a à dire de la relation qu'un ensemble de rapports de force – du triomphe égotiste toujours menacé par la peur de perdre du territoire devant la poussée de l'Autre, à la justification de toutes les stratégies de domination jusque dans la révolte. Cela garantit la persistance du monde tel qu'il est : une galerie où s'exposent et confondent vivre ensemble et se pousser du coude les quant-à-soi identitaires. Le poème-Ritman y trouve à redire :

seule défaite de liberté ce n'est pas
moi mais je-tu
ce n'est pas
toi que je veux
c'est nous
en je-tu (TPJV, 170)

La « défaite » est un défaire, des deux « ce n'est pas » qui refusent au « c'est nous » du désir qui transforme et refait tout autre, en passant par *des fêtes de liberté* pour le « nous » *ange tu*, qu'on entend dès qu'on tend l'oreille au poème.

en théâtre de voix nues

Le faire-sujet de la relation par et dans le langage n'est pas l'institution du Sujet comme nouvelle stase où s'arrêter de penser. C'est une activité qui n'a pas de fin. Et dont il serait vain de rechercher le commencement, sinon à considérer qu'il a lieu partout dans le poème, au présent du dire tout autant qu'au présent de se souvenir. À la fin de *Tu pars, je vacille*, une citation de Claire Diterzi ménage un passage entre le livre et son après, c'est-à-dire son (re)commencement en lectures résonantes : « *je vais là où ça commence* » (TPJV, 173 – la citation est en italiques). À chaque lecture, le poème se poursuit en étant sa propre reprise, au sens de Kierkegaard : « Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en sens opposé ; car ce dont on se ressouvient, a été ; c'est une reprise en arrière ; la reprise proprement dite, au contraire, est un ressouvenir en avant⁸. » C'est pourquoi, évoquant la fin du poème, il faut encore en relire le début. La reprise, en écriture, invite aussi à reprendre incessamment la lecture :

⁸ Søren Kierkegaard, « La Reprise », dans *Ou bien... ou bien. La Reprise. Stades sur le chemin de la vie. La maladie à la mort*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 694. Cité par Serge Martin, dans *Rythmes amoureux*, p. 57

je ne cesse de nous
répéter en théâtre de
voix nues tu as mes
mains pleines de ta
beauté tu es l'air avec
les étés de toujours (TPJV, 9)

Le passé se fait présent qui dure : début et fin, de « je ne cesse », à « de toujours », tracent le cercle scénique d'un « théâtre de / voix nues », où les répétitions sont des jeux de « mains » et d'« air », où résonne l'érotisme sous-entendu dans le je-tu du titre. « Tu pars, je vacille » : chaque sujet-verbe est intimement lié à l'autre, syntaxiquement par la parataxe, mais pour rien d'autre que le tout sémantique d'une disjonction qui conjoint, séparation ou orgasme, à chaque fois « la moitié du geste⁹ ». Le présent du titre fait le présent du poème, de sa grammaire à toute son activité, pour une anthropologie amoureuse dont les intensités sont à écouter beaucoup plus du côté du continu que dans les intermittences de la relation. C'est rien d'autre que vivre-poème que le poème-Ritman fait résonner dans nos vies : gestes sans barrière, puisque départs et vacillements, toujours, continuent de commencer...

⁹ Je pense au poème de Bernard Noël, *La Moitié du geste*, Montpellier, Fata Morgana, 1982. Je pense aussi à la citation, en exergue, du Dr Georges Roy : « ... il faut envisager l'univers organique sous l'angle de la complémentarité ; ainsi, l'érection même est la moitié du geste... ».

Marlena Braester

Au plus près du continu

La poésie de Serge Ritman¹ – une fenêtre qui s’ouvre d’elle-même et nous conduit et s’efface, se retire en elle-même et laisse ouvert – quoi ? Quelque chose donne sur le poème, qui donne sur quelque chose d’inconnu comme une fenêtre qui donne sur –. Mais la fenêtre s’efface et reste l’ouvert. Et le regard va. Ferment de regard qui s’invente avec sa trajectoire, le poème s’invente, avance en lui-même et au-dehors, en s’éloignant jusqu’à l’horizon. Qui disparaît lui aussi. Le regard creuse, découvre, se découvre, pousse tout ce qui ne se voit pas encore – ce qui se verra : des « visions comme mèches d’un infini / de nous », dit Serge Ritman. Une question est posée par le poète dans toute son œuvre : « Est-ce que tu entends ce que je vois ? », mais on entend son inverse aussi : *est-ce que tu vois ce que j’entends ?*

Le poème vous égare avec précision – la précision de l’éclat. On aura compris que le poème est irréductible, radical dans sa rigueur : un rythme. En R majeur.

Un cheminement dans la poésie de Serge Ritman n’est pas une lecture de ses poèmes, mais un *lire* que les mots n’arrêtent pas, qui ne fixe pas *l’écrire* dans la lettre écrite et lue, mais saisit son mouvement ininterrompu, ce « galop plein soleil », la vitesse à laquelle le poème *court*, afin d’accorder « nos vitesses ». Nous lisons toujours *à partir* du poème : le poème ne fait que repartir sans cesse et nous repartons avec lui.

Une voix résonne dans cet espace. Résonne ? Multiple !

Ce n’est pas seulement la « poésie dans l’espace » artaudienne mais aussi tout l’espace rentré dans le corps du poème. On glisse imperceptiblement dans cet espace de langage suivant une syntaxe inattendue, une « syntaxe de vie » ; ses lignes sont les lignes d’un mouvement, des pas de danse : c’est le corps-langage du poème fait de pas, de syllabes, de pas de syllabes, d’« atomes de vie » ; un pas, encore un pas, et le *lire* avec *l’écrire* se retrouvent au-dessus de la page et font exploser la langue et la *dé-lire*. C’est à contre-syntaxe que « durant la nuit **je, t’écris** » : une virgule taillade le visage du poème, et soudain un *dé-visage* vient vers nous.

¹ Les citations sont tirées du recueil *Tu pars, je vacille*.

Ce poème-corps est fait de bonds, de sang qui coule, de coups de fouet : « de nouveaux poèmes ont jailli soudain comme un flot de sang », écrivait Nelly Sachs dans une lettre à Paul Celan. Oui, un flot qui ne s'arrête pas, le mystère de tout « écrire dans vivre » avec un « sang d'encre ». Mais ce serait aussi ouvrir les veines du silence : « à moins que dans ta voix / j'ouvre mes silences tu finis en écho rêvée / commence notre écoute ». Alors soudain « je pousse un terrible cri dans la nuit de ta lettre ». Et puis – silence. Des mots-silences, autant de « voyelles de nos silences » qui s'appellent incessamment, se trouvent, se perdent, s'appellent à nouveau, se retrouvent. Pousse le silence, tempête de silences, « silences rouges », et une tempête de rouges : « murmures rouges », « caresses rouges », « âmes rouges », « tu ris aux éclats rouges », « tout rouge ». Et une robe rouge traverse sans arrêt les poèmes, comme en un fil rouge dansant sur une scène cosmique : la scène du corps du poème.

Poème-corps – puisque « dans mon ventre le / livre a pleuré tourné toutes les pages et ta voix a coulé ». Poème-corps encore – puisque : « ai dans ta bouche corps de lettres toutes lèvres [...] ai respiré tes syllabes en verbes clignent tes cils / un poème chaque / battement de toi ». Et sans cesse « courent les pages » ; et « tu tournes le jour » et c'est alors que « ma page déborde » ... « de corps en pages/ de pages en corps ».

On écrit avec l'autre, on écrit avec –

Ce redoublement de « nos voix emmêlées » se déroule dans le temps du poème : « tout réécrire **depuis** toi » nous fait remonter à un moment dans l'espace qui résonne à l'infini : « dire tu c'est / l'infini appel / ta résonance ». Des miroirs en miroir, des échos en miroir, car : « ton écrire mes voix tu es ». Modulation qui se retire en elle-même. Jusqu'à l'effacement.

Qui prononce *je-tu* durant cette danse continue sous « un ciel de voyelles » – avec *il-elle* – où la lumière est pareille à l'obscurité, où le lointain est dans l'immédiat, et le maintenant-toujours un continuum ? On *lit-écrit* sans personne. On ne fait que longer ce continuum où, de consonnes en consonnances, un courant passe non pas dans un sens précis, mais *Ab-sens*.

Alors comme une marée « de poète à poète » *je pars, tu vacilles*.

Laurent Mourey

L'amour rythmant
– l'essai-poème de Ritman à Martin

L'œuvre de Serge Martin-Ritman, la spécificité de son travail théorique et de son poème, impose de s'interroger sur le rapport entre écrire un poème et écrire un essai, rapport de voix et de pensée, tant la pensée s'y construit par la voix, tant le poème s'y invente dans un élan qui porte sa propre théorisation.

La pensée théorique qui s'y écrit semble en effet être agie par une pratique du poème. On pourrait dire alors qu'elle tend à rejoindre le mouvement d'une écoute du langage qui est toujours en avant, après lequel elle court. Un certain travail de la distance et de sa réduction y est à l'œuvre. Ce travail se caractériserait par un « passage de voix », se tenant dans l'écoute du poème à faire. Une modulation particulière y est audible, qui relèverait d'une écoute de soi à travers la lecture (l'écoute) des autres. Et ces autres sont nombreux : on se référera à la bibliographie, conséquente, de chacun des essais. Écrire la théorie rejaillit aussi sur l'écriture du poème. C'est peut-être ce que Ritman désigne par « ma retenue », quand Martin fait de l'écrit théorique un *essai* au sens fort : la tentative continuée de se maintenir à « hauteur de poème », ainsi à « hauteur de voix ». D'une certaine façon, cette pratique s'universalise : nous vivons toujours au milieu du langage et, retenus dans une même expérience, un même fil tendu du poème et de la pensée du poème, nous nous situons dans le monde. Écrire est sans cesse débordé par un tout pour le tout : « ta résonance inonde mes rythmes / possibles dans les airs de tes soirs¹ ».

Mais ce qui se joue aussi dans ces rapports, c'est le lien amoureux, puisque « ma retenue » est le répons de « ta résonance ». Je partirai alors de l'idée, tramée et développée dans l'œuvre, d'un continu du poème et de la recherche (critique, théorie, essai) qui se joue dans une certaine situation de l'amour et par une redécouverte de l'énonciation et de la voix. *Ta Résonance, ma retenue*, que je tiendrai pour un titre de l'œuvre théorique-poétique dans son ensemble, porte en acte cette redécouverte, poursuivie de livre en livre, dans une recherche qui écrit son sujet autant qu'elle est écrite par lui.

¹ Serge Ritman, *Ma Retenue*, dans *Ta Résonance, ma retenue*, p. 190. Fusionnant deux titres, *Ta Résonance, ma retenue* reprend des livres de poèmes publiés entre 2000 et 2017.

Le poème, dans l'essai : situation de la voix, situation de l'énonciation

On trouve dans *Rythmes amoureux*, le dernier essai paru de Serge Martin, une constante mise en question de l'énoncé par l'énonciation, qui a pour « problème sous-jacent », non seulement celui de « la voix », et l'auteur d'insister par les guillemets, mais aussi celui des « conflits entre le travail du continu du corps-langage amoureux que les poèmes qui sont des poèmes font, et toutes les tentatives d'imposer un discontinu des moyens de la relation, une maîtrise de ces moyens que justement la relation en train de se faire ne peut accepter sous peine de perdre sa force, son continu même². » Ce que le sous-titre du livre « *corps, langage, poème* » donne déjà à penser est un continu : pour rompre avec une épistémologie du discontinu qui donne à lire le poème comme une inscription, que ce soit celle de l'amour, du rapport au langage, du corps, de la relation, du sujet. Et l'on peut dire que toute la poétique de S. Martin tient dans la contestation que l'on puisse « inscrire la vie », ou que la vie soit l'objet d'une inscription, bref que vivre et écrire soient séparés, discontinués, par une perspective qui tendrait à faire de l'écriture une inscription, de la vie la somme ou la totalité d'un vécu, un *prêt-à-écrire*. Ce qui intéresse cette poétique, cette recherche, de ce qui a lieu « dès que poème », comme il l'écrit souvent³, ou encore de ce qui fait qu'il y a poème, c'est justement quand vivre et écrire sont une interaction, que l'un ne va pas sans l'autre et que l'un comme l'autre est – on se met alors à savoir qu'on le savait – ce qui nous fait vivre, c'est-à-dire, ainsi qu'il l'écrit en référence à un livre de Henri Meschonnic, ce qui nous fait « vivre poème ».

Ce lien fort entre vivre et écrire implique une critique et une mise en tension, en crise, de l'énonciation et de l'énoncé. Dans le travail plutôt de théorisation que théorique de S. Martin *énonciation* recoupe bien d'autres choses, parmi lesquelles « soulèvement », « mouvement ». C'est que l'énonciation a d'emblée partie liée au vivant et à ce qui en invente et en forme à chaque poème, à chaque œuvre la spécificité. Pour tenter de penser l'enjeu de l'énonciation, et de ce qui circule entre les deux mots avancés, je mentionnerai un impératif formulé au début de l'essai

² Serge Martin, *Rythmes amoureux Corps, langage, poème*, p. 307. Les citations dont la page est indiquée entre parenthèses sont tirées de ce livre.

³ On lira l'article de Serge Martin, « Relire *Critique du rythme* en 2012 », revue *Triages*, n° 24, 2012, Saint-Benoît-du-Sault, Éditions Tarabuste, p. 123-128, où la tournure « dès que poème » affleure plusieurs fois, notamment dans : « les œuvres comme subjectivation relationnelle dès que poème » (p. 126).

consacré à Bernard Vargaftig, *La Poésie dans les soulèvements* : l'impératif de « la spécificité de tout acte de langage dans tout ce qui le constitue, le réalise, à savoir l'unicité d'un vivre-écrire⁴ ». Ainsi l'énonciation n'est-elle pas occupée, dans le travail critique de S. Martin, par une technicisation ; elle se lie à une éthique : la même page arrime toute la démarche à « la spécificité de l'œuvre de langage qui constitue l'intégrité de son auteur et de son lecteur. » Et s'il est question de forme, c'est bien dans le sens qu'a ouvert Émile Benveniste, dans son article de 1970 « L'Appareil formel de l'énonciation », sens qui ouvre le langage au sujet et le sujet par le langage, et donne à penser un continu entre acte, langue, parole, énonciation :

L'acte individuel d'appropriation de la langue introduit celui qui parle dans sa parole. C'est là une donnée constitutive de l'énonciation. La présence du locuteur à son énonciation fait que chaque instance de discours constitue un centre de référence interne⁵.

Ces citations pour montrer que la démarche critique de S. Martin se situe dans une filiation de penseurs du langage qui posent l'acte comme point de départ. Cette démarche tend encore à déjouer les pièges épistémologiques qui font du langage non une activité mais un instrument, pour une vérité exprimée, un *dit* que l'on paraphraserait afin de le rendre clair et intelligible, de le révéler comme lieu du sens et ainsi d'en statuer le sens. Cette opération a ses techniques, herméneutiques, traitant le poème en énoncé, en objet. Elle a ses outils d'analyse, procédures et méthodes, visant à ramener l'inconnu, dès lors un inconnu posé dans le cadre d'une sacralisation du poétique, au connu, à l'appréhendable ou encore à la diction d'un sens, laissant le reste dans l'ineffable ou l'indicible. Voilà dénoncés le « discontinu des moyens de la relation », la « maîtrise de ces moyens ». Or, aller au poème se trouve être défini fortement comme se diriger vers l'acte, peut-être au plus intérieur de cet acte, c'est-à-dire vers ce qui fait la force vive de cet inconnu. C'est aussi entrer dans « le travail du continu du corps-langage amoureux », dans sa « sa force, son continu même ». Partant le problème ne va pas à l'indicible, ni à l'ineffable, mais à une suggestion généralisée au cœur de l'acte d'énonciation, à un inconnu au cœur même du *dire*. Le problème est situé par une écoute.

⁴ Serge Martin, *La Poésie dans les soulèvements. Avec Bernard Vargaftig*, p. 22.

⁵ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, Paris, Tel-Galimard, 1974, p. 82.

Un tel point de départ peut trouver à se dire dans la notion d'*energeia* empruntée à Wilhelm von Humboldt, dont on rappellera les phrases sur la langue de l'*Introduction à l'œuvre sur le kavi* :

Assumée dans sa réalité essentielle, la langue est une instance continuellement et à chaque instant en cours de transition anticipatrice. L'écriture elle-même ne lui assure qu'une conservation incomplète et momifiée, qui sollicite de toute urgence l'effort nécessaire pour retrouver le texte vivant. En elle-même, la langue est non pas un ouvrage fait [*Ergon*], mais une activité en train de se faire [*Energeia*]. Aussi sa véritable définition ne peut-elle être que génétique.

Et, un peu plus tôt dans son *Introduction*, en précisant la voie selon laquelle il entend construire et unifier sa recherche de la nature des langues, Humboldt écrit :

Il s'agit de voir dans la langue, moins le produit mort que l'action productive elle-même ; il faut prendre du recul à l'égard de ses opérations techniques – dénotation des objets et intercommunication –, pour concentrer l'attention sur ce noyau originaire où la langue et l'activité spirituelle s'enroulent l'une sur l'autre et s'influencent mutuellement⁶.

Le propos de Humboldt, définissant la langue à travers les actes de discours et non comme ce qui les surdétermine, la fait entendre transitoire. Ce point de vue, en se centrant sur le « noyau originaire », le « génétique » n'a rien d'un mythe des origines. En revanche, il a tout d'une approche historique qui évalue la langue par les actes et les activités. Pour le dire autrement le fait de parler, le langage sont cette mise en action qui, produisant la langue, l'agissent et la transforment.

La force de l'entreprise critique de S. Martin s'est nourrie de la lecture et du travail avec des linguistes qui sont à considérer à la fois comme anthropologues et théoriciens du langage. Anthropologues parce que c'est à partir des activités qu'est pensé le langage, et pas seulement à partir de corpus qui isoleraient des énoncés. La théorie du langage est parcourue, infléchie par l'écoute de pratiques du langage. Cela est primordial quand il s'agit de lire non tant la poésie – même souvent de lire contre elle – que les poèmes. Dans l'introduction de *Rythmes amoureux* est cité le début de « L'art philosophique » de Charles Baudelaire : « Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et

⁶ Wilhelm von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, trad. Pierre Caussat, Paris, Le Seuil, p. 183 et 181-182.

l'artiste lui-même⁷ ». Une telle phrase est décisive, on peut en retrouver des implications dans la théorie de la connaissance en *co-naissance* de Paul Claudel, plus sûrement dans celle du sujet du poème de Meschonnic. Pour S. Martin, elle est l'un des éléments qui ont nourri la construction d'une théorie du « poème-relation », « réalisation maximale de l'interaction de l'affect et du concept », « corps même de l'amour dans et par le langage », poème-relation qui « fait une pensée de la relation en acte » (p. 69). Voici une autre implication de l'énonciation et de son primat sur l'énoncé : elle est ce qui permet une prise ou une saisie de ce qui est « en acte » ; elle est aussi bien une compréhension, si l'on désigne par ce mot un acte également, non une interprétation, une herméneutique qui a l'inconvénient de travailler des énoncés, mais un acte consistant à prendre avec soi, si on lit le nom pour y retrouver le verbe. En définitive, la lecture de la poésie, qui est une visée de l'essai (pas la seule), est contenue, ou maintenue, dans l'acte. Et la pensée qui la met en mouvement est elle-même pensée en acte. Elle parcourt ce qu'elle lit aussi bien que ce qu'elle lit la parcourt et la travaille. On peut dès lors parler, à côté, ou plutôt avec et aux côtés du « poème-relation », de l'essai-relation.

La relation et la voix dans l'essai

Exposer ne serait-ce que les lignes de force de la théorisation de la relation et du travail sur les « théories relationnelles » de S. Martin déborderait les dimensions d'un article⁸. Disons que c'est la relation en poème qui intéresse une telle recherche, ce qui demande une poétique de la relation, pour ne plus la considérer hors-langage, dans ce cas ce serait en faire un absolu dont le poème serait le manque ou l'échec. C'est bien plutôt de la relation au cœur du poème qu'il est d'abord question, relation instaurée, non restaurée ou restituée. Ce qui rejoint la critique de l'inscription. *Rythmes amoureux* le précise au début : « Avec un peu d'humour, on ne parlera donc plus de "poèmes d'amour" mais de *poèmes qui font l'amour*, plus qu'ils ne le disent puisqu'ils l'inventent. » (p. 8) Cette perspective intègre la tradition des poèmes d'amour, mais pour en faire justement autre chose qu'une tradition, c'est-à-dire la reprise d'une

⁷ Charles Baudelaire, « L'Art philosophique », *Œuvres complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec révisée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1099.

⁸ Je renvoie aux livres *L'Amour en fragments. De la relation critique ; Langage et relation, Poétique de l'amour*, jusqu'à *Rythmes amoureux*.

thématique ou d'un topos littéraire⁹. On différenciera alors, du *dit*, le *dire* amoureux, qui engage d'aller à des *rythmes*. Dans ce dire, et l'essai s'attache à lire – et à lier selon sa perspective – plusieurs dits – plusieurs œuvres, des trois dernières décennies du XX^e siècle – qui sont explorés dans la mesure où ils attrapent l'oreille. Significativement, la première étude pour introduire se donne à *Amen et Récitatif* de Jacques Réda ; on y lit que « l'incessant appel à l'écoute se renverse dans l'attaque de la troisième section : “On m'appelle. On me tire.” [...] Il [le récitatif] est aussi une recherche de la confusion de la voix et du cœur ». Puis : « La relation est ce récitatif en acte. » (p. 25) Si « l'appel » est « incessant », c'est bien parce qu'il est toujours « attaque ». Une observation cruciale touche à la « confusion » qui y est à l'œuvre : le « cœur » n'allant pas sans la « voix », accéder aux rythmes amoureux n'est pas autre chose que se mettre à l'écoute, ni que tenir cette écoute de la voix.

Voix et relation : comme le démontre le livre qui porte ce titre, les deux ne cessent de « s'interpénétrer¹⁰ ». La voix est un peu le double de la relation ; disons que la relation est instaurée par la voix quand la voix est l'écoute de la relation. Une phrase de *Critique du rythme* de Meschonnic semble être un commencement, mais sans doute S. Martin y aura-t-il été conduit par ce qu'il cherche et en est-il à son tour l'auteur – ce qui montre d'ailleurs que lire est aussi prêter voix et qu'on lit aussi ce dont on devient l'énonciateur : « La voix est relation¹¹. » D'abord, relation de lecture et d'écriture, ce qui fait des deux une réciprocité, ou une « interpénétration » de l'ordre du continu. Ensuite, elle est

⁹ Critique au sujet de laquelle on peut lire dans les dernières pages du livre le développement consacré au livre (un classique de la critique) de Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La Scène de première vue dans le roman* (José Corti, 1989), *Rythmes amoureux*, p. 343-349.

¹⁰ « Voix et relation même “synthématisée” (voix-relation) ne font ni un ni deux et pas plus un troisième terme issu d'une quelconque dialectique : leur interpénétration même n'est possible que dans et par leur historicité à l'œuvre, en œuvres de langage, en poèmes dans l'infini de leur réénonciation, de leurs voix et relations, d'un inconnu toujours à venir dans cette interpénétration même. » Serge Martin, *Voix et relation, une poétique de l'art littéraire* où tout se rattache, p. 36.

¹¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 294. « Rien n'est définitivement trouvé mais de la notion de résonance développée à partir de la “sonorité générale” chez Péguy ou du “consonantisme” et de l’“échange” chez Claudel, poursuivie avec Meschonnic où je trouve cette formulation très simple : “La voix est relation” que depuis lors je ne cesse de déplier, de relancer, autant avec la littérature enfantine qu'avec la poésie la plus contemporaine, avec toute la littérature. » Serge Martin, *Tenir voix, album d'un vivre-écrire*, inédit, p. 13.

l'intériorité, mais d'une intériorité toute extérieure, une extimité, qui fait le sujet dans le langage. Dans cette page de *Critique du rythme*, Meschonnic parle d'un « portrait oral » en la voix. Aussi est-on sensible à une voix pour ce qu'elle nous parle, dans les deux sens d'un appel et d'une invention dans l'écriture et la lecture. Alors il y a quelque chose de l'attraction qui fait retrouver la « magie suggestive » de Baudelaire, et avec elle la voix comme force. De sorte que S. Martin rencontre une autre phrase décisive de Meschonnic, qu'il cite en exergue de *Rythmes amoureux* : « Mais la poésie est le plus fort système de liens¹² », phrase ayant la portée d'une contradiction, d'une mise à l'épreuve du discontinu qui mettrait l'amour hors poème, en ferait un thème ou un motif : « C'est pourquoi la dimension active des discours amoureux qu'engagent les poèmes doit être privilégiée afin justement de ne pas dissocier ce qui est indissociable : manières de dire et de faire l'amour. » (p. 11)

Avec la voix on a affaire réellement à un continu. *Rythmes amoureux* tire de la « sensualisation » du discours par le rythme et la prosodie avancée par Meschonnic dans *Spinoza poème de la pensée*, de leur « mouvement », « activité » et « énergie – l'*energeia* de Humboldt¹³ », « l'hypothèse suivante : le poème-relation tel que nous avons commencé à le suggérer est le corps même de l'amour dans et par le langage. » (p. 69) Il apparaît qu'un lien puissant est envisagé entre affect et pensée, corps et poème. Pour le dire autrement, le poème nous fait un corps dans la mesure où il est la rencontre et l'adéquation la plus ouverte de la pensée avec sa propre énergie. On parlera alors d'une pensée qui a du corps, d'un « corpoème », pour emprunter le mot à Jean Sénac, ce qui conteste évidemment l'incarnation en poésie qui, elle, renvoie à un fond de déploration de la séparation du corps et du langage et fait de l'incarnation un vœu, et une impuissance, du poème.

Essai-relation, poème-relation

« Une pensée de la relation en acte » (*Id.*) : ce que dit cette phrase du poème-relation, l'essai le fait. En outre, une telle phrase peut permettre d'envisager le passage de l'énoncé à l'énonciation : de ce qui est dit et à comprendre à une pensée de la relation qui trouve sa réalisation dans le poème, lequel est dès lors à penser comme un acte de langage, agissant sur la lecture, un événement de langage, arrivant au langage et à la langue, produisant du discours, avec lui une manière de voir, de penser,

¹² Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1972, p. 401.

¹³ Henri Meschonnic, *Spinoza poème de la pensée*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, p. 187. Cité par Serge Martin, *Rythmes amoureux*, p. 69.

de sentir, bref de dire. Parce que l'essai, avec S. Martin, énonce évidemment beaucoup de choses ; il est en cela inépuisable, des thèses discutées aux penseurs lus, prolongés, voire continués (j'ai abordé Humboldt, Benveniste, Meschonnic ; d'autres pourraient l'être, y compris ceux qui ne sont pas directement cités, mais bien présents¹⁴), des œuvres lues, examinées, discutées aux reprises qui en sont faites pour ouvrager une théorisation, comme les « poèmes-relation » de James Sacré et « leur dialogisme constitutif » (p. 48) faisant que le « tu » devient un « je », un « je » devenant plus lui-même par ce « tu » et par la voix qu'il devient dans la relation : « C'est à un "je" qui ne fait que passer "comme un vent venu d'ailleurs", que nous avons affaire. » (p. 52) Un « je » qui n'est fait que de ses passages, ou qui ne se fait que de passer : passer par toi, avec toi, « tu » parlant à travers « je ». Ce dernier exemple pour montrer en fait ce qui a lieu avec l'énonciation : une actualisation et un événement de parole, de pensée, plus largement de voix. Or, cette *événementialité* (on m'excusera ce mot avancé faute de mieux) a bien lieu dans l'essai de S. Martin. Chaque partie qui le constitue (elles sont nombreuses !) correspond à un événement de la pensée du poème : une pensée en lectures, rencontres et il est toujours intéressant d'observer avec quelles œuvres cette pensée chemine, se découvre, s'invente, à tel point que s'y dessine une cartographie du poème qui défie la seule dimension de la carte pour devenir une résonance par l'écriture.

Une pensée avec et par les œuvres et « une recherche du continu » : voilà ce qui est remis sur le métier d'un livre à l'autre et conduit l'essai-relation. En même temps, il s'agit aussi d'opérer et de faire opérer des rencontres, ce qui n'est pas une moindre tâche pour le lecteur (comme l'écrivain : prolifique) qu'est S. Martin. Aussi y a-t-il un peu du livre ou du carnet de lectures, de la bibliothèque en mouvement dans chacun de ses livres. Chacun de ses livres : parce qu'un travail commun des essais et des livres de poèmes, de Martin-Ritman, est dans la reprise des lectures, qui n'est pas un travail sur les œuvres, mais plutôt le travail d'une traversée de ces œuvres. Évidemment, « travailler sur » fait partie de ce que propose de faire l'essayiste, mais aussi cette part du travail, renvoyant plutôt à une « recherche dans », débouche-t-elle sur une subjectivation généralisée. C'est l'enjeu du rythme, *des* rythmes, comme il n'y a pas *la* mais *les* proses : « rythmes relationnels du poème qui fait

¹⁴ Je pense à John Dewey, non cité dans *Rythmes amoureux*, mais dont l'idée d'« art comme expérience » et, en particulier de l'œuvre comme « organisation des énergies », non produit mais activité et « actualisation », est si présente. Cf. John Dewey, *L'Art comme expérience* (1934), chap. « L'organisation des énergies », Paris, Gallimard, « Folio-Essais », p. 273-310.

l'amour, du sujet en activité amoureuse dans et par le langage. » (p. 75) Martin-Ritman lit avec amour, et écrit ce qu'il lit. Justement, le relationnel est poussé au plus loin, car le sujet, c'est aussi bien celui qui s'actualise et se trouve à l'état naissant (ce serait une implication du « génétique » de Humboldt) dans le poème, mais celui qui advient par la lecture et l'essai. Et Ritman n'est jamais bien loin de Martin, dans la mesure où l'essai participe aussi du poème qui s'écrit, du poème à écrire encore, mais aussi où l'essai est traversé par les poèmes lus et écrits.

Martin-Ritman : faire le continu

Il est temps alors de poser quelques paradigmes du continu qui nous semble s'instaurer de Martin à Ritman, à moins que ce ne soit l'inverse. La citation d'un passage de *Tu pars, je vacille* en dit beaucoup sur cette question :

dénudation en plein je-tu livres tout mélangés dans la lecture
ce non-savoir s'entend au plus haut point dans nos silences
les accents de la lecture et c'est reconnaissance tu murmures
et je t'accentue et tu me phrases et je te période le poème
nous rythme nos airs nos ailes nos fleurs nos ciels et peurs
et c'est résonance générale dit la muse de l'histoire en pleurs

et c'est écho de corps à corps les voix portées
s'emmêlent s'entendent pas ou s'entendent
les voix se connaissent et se versent l'une
dans l'autre un répons intérieur d'une lecture
tout ouïe de partout les voix se démultiplient
et le poème agrandit nos intimes extérieurs¹⁵

On retrouve-là certains échos des essais. Pourtant, la lecture ou l'approche en est différente. Une certaine systématité est bien propre au poème, qui a à voir avec une organisation des énergies spécifique. La critique du sujet comme inscription dans *Rythmes amoureux*, l'inscription étant « le meilleur moyen de se détourner d'une pensée du sujet dans et par le langage » (p. 317), rend plus opérante la subjectivation : devenir sujet par le langage et non un sujet qui lui préexisterait. Pour le dire autrement, le sujet a son phrasé et si le poème est énonciation, énoncer ne va pas sans s'énoncer. Et c'est en parcourant le phrasé du poème que la lecture découvre du sujet en train de se faire. Le « mouvement double » d'un sujet qui se fait dans le poème et se surprend en train de se faire,

¹⁵ *Tu pars, je vacille*, p. 43-44.

mouvement d'abandon et de maîtrise par une écoute resserrée de soi et du langage qui passe, Martin le distingue dans *Rythmes amoureux* ainsi : « abandon à l'altérité même du mouvement de la parole et apparition de cette altérité au cœur même de la voix la plus subjective » (p. 120), en lisant *La Langue d'Anna* de Bernard Noël. Quelque chose se noue fortement, entre ce qui est dit là et ce que le poème déploie de « répons intérieur d'une lecture ». À tel point que la différence entre le poème qu'on lit et d'autres poèmes évoqués, le lire et l'écrire, est indécidable, dans *Tu pars, je vacille* : « et le poème agrandit nos intimes extérieurs ». De même que la relation d'altérité envisagée par l'essai, le poème l'actualise dans « et je t'accroche et tu me phrases ». Qui souffle à l'autre ? De Ritman à Martin, de Martin à Ritman ? C'est indécidable encore, parce que *Tu pars, je vacille* fait état de ces « livres tout mélangés dans la lecture » que l'essayiste dispose sur sa table et qui sont autant de « fines attaches¹⁶ » du poème à écrire.

Si la différence est nette – et Martin ne cède pas à un confusionnisme qui poétiserait l'essai quand Ritman ne suit pas des hypothèses comme le fait l'essayiste, mais compose une voix bien spécifique à son poème, sans « applicationnisme » théorique – il y a bien relation ! D'abord, l'écriture de recherche, de théorisation, prend des passages qui la montrent comme agie et traversée par le poème, ce qui renvoie au mouvement de son énonciation. Semblable tour pris par l'écriture théorique situe son risque et lui confère une volubilité qui contient des échappées vers le poème, une sorte de travail intérieur où la mise en mouvement d'une pensée en acte se lit dans ces lignes, toujours à propos de B. Noël, qui relèvent de cette sensualisation du discours dont il a été question : « La jouissance revendiquée (“mon corps, sous lui, agonise de plaisir”) d'une telle copulation fait de la voix, non un au-delà du langage ou un en deçà de la parole, mais le témoin même du passage de la voix dans la voix, de la relation dans l'énonciation, du corps dans le langage et du langage dans le corps » (*Id.*). Sensualisation, non tant par les mots qui signalent l'acte amoureux, mais par cette dynamique du « dans » amenant l'intégration réciproque de « corps » et « langage ». Démonstration est faite que l'acte amoureux est bien *de langage* et *en langage*, par et dans la voix.

On a ainsi affaire à une voix de l'essai, qui se laisse déborder, loin de l'assurance et de la maîtrise des moyens qui imposent le discontinu de la

¹⁶ Cf. Georges Lambrichs, *Les Fines Attaches*, Paris, Gallimard « L'Imaginaire », 1957 et les pages intitulées « *Les Fines Attaches* : « vers l'inconnu de ce que j'écris », qui concluent l'essai *Les Cahiers du chemin* (1967-1977) de Georges Lambrichs, *Poétique d'une revue littéraire*, p. 179-182.

détermination d'un objet d'étude. De la même façon, le risque confronte à la formulation de ce que la recherche comporte d'inconnu, ce qui peut faire considérer un tel travail hors norme, quand c'est une aventure : « parce que son parcours est non conforme, parce que son énonciation n'est pas adaptée aux manières de dire, lesquelles ne permettent justement pas de penser bien des situations, des expériences, sachant qu'il n'y a pas de pensée nouvelle sans nouvelle manière de dire...¹⁷ » Les hypothèses lancées, sorties droit des lectures qui font penser et écrire (le poème, la théorie), sont des questions de vie, les questions d'un « vivre-écrire ». Et toute l'entreprise critique est non plus maintenant de se situer, mais de se hisser à hauteur de cet « impératif de la voix ». C'est autour de ces « correspondances », me semble-t-il, que se pose la question des passages de l'essai au poème, du poème à l'essai, avec cette observation conductrice : « Mais l'énonciation n'est pas seulement le soulignement de la deixis, configurant un je/tu-ici-maintenant, c'est aussi la transformation de tout le langage en un corps relationnel. » (p. 132)

L'« ici-maintenant » est ce par quoi est abordée une « physique de l'amour » (à partir du livre de Jacqueline Risset), non dans une configuration ontologique et phénoménologique du corps amoureux, mais dans un présent et une histoire du poème, de son écriture et de sa lecture. Dans l'essai, la « physique amoureuse » conduit vers une « physique du langage » (p. 170), ce qui est une façon de se mettre à l'écoute de la relation amoureuse dans les poèmes et les œuvres de langage. Mais ce que découvre *Rythmes amoureux* a une histoire : le chercheur, celui qui fait de la recherche une profession, mais aussi le *chercheur*, qui cherche-trouve, c'est-à-dire aussi rencontre, à partir de son expérience du « vivre-écrire », construit sa pensée du poème dans sa pratique. Les essais donnent l'impression d'une recherche menée de l'intérieur, où l'extérieur – l'extériorité, la distance – prend toute sa valeur. Un jeu des distances s'organise dans ce mouvement d'écrire son poème, d'écrire la recherche.

Une recherche en poème : lecture de *Rossignols & rouges-gorges* et *Illyriques*

On lit maintenant deux livres, *Rossignols & rouges-gorges* de 1999 et *Illyriques* de 2000¹⁸, volontairement, deux parmi les premiers écrits dans l'œuvre, parce que les commencements montrent qu'on en est toujours au

¹⁷ *Tenir voix, album d'un vivre-écrire*, p. 13.

¹⁸ *Rossignols & rouges-gorges*, qui sera noté *R.* ; *Illyriques*, première parution chez Voix éditions, Montigny, 2001, repris dans *Ta Résonance, ma retenue*, p. 215-261 (édition utilisée), sera noté *I.*

début. De manière plus décisive, ces livres sont un peu les témoins de la relation par le poème, du « je-tu » qui caractérise l'œuvre dans son mouvement. Aussi élargissent-ils ce dire de la relation, ou ce faire-relation, au politique, au collectif, parce que le « tu » dont le « je » est l'écoute est du collectif, si bien qu'il y a une situation de l'amour, du singulier au collectif.

Les discours vont droit au corps. On ne les reçoit pas seulement de manière intellectuelle, sans cela la pensée ne ferait pas partie de soi et l'intellect ne serait pas compris dans une intelligence plus vaste. Stéphane Mallarmé l'avait bien perçu, par sa manière de travailler le mot « âme » avec le rythme, dans *La Musique et les lettres*, « toute âme est un nœud rythmique », à propos du vers libre qui met à nu le fait en définitive banal – un « poncif », dirait Baudelaire ; mais le relever confine au « génie » – d'une « modulation (dis-je, souvent) individuelle¹⁹ ». De sorte que, comme le pense John Dewey, l'idéal, en art, se distingue des valeurs de l'idéalisme, pour se définir du côté de l'expérience et d'une rythmique des énergies, dans une coalescence de la forme et de la force : « Les forces euphorisantes, celles qui ne sont pas ordonnées à telle ou telle fin spécifique mais aux formes de jouissance de l'expérience même, ces forces sont désenchaînées par l'art. C'est cette libération qui leur confère un caractère idéal²⁰. »

Chant des Rossignols & rouges-gorges – la voix au « présent d'un "je/tu" »

Le titre implique déjà le chant du langage, partant la voix. Or, ce chant se signale dans les deux parties qui encadrent le livre, « L'inconnu n'a pas le temps » I et II, comme une écoute du collectif et un passage autant qu'une critique des discours qui circulent : chaque strophe entre guillemets, et par les italiques à l'intérieur, est reprise des discours qui traversent la société et dont le poème, par sa « modulation individuelle », se fait l'interprétant critique : « “la sociabilité est à deux vitesses un / crachat contre un mépris les croisements s'évitent / longtemps déjà que collectif est devenu sélectif” » (R., p. 14). Et même, il dresse une critique du linguistiquement correct et de la consommation comme moyen coercitif, à l'école, dans la société, en intégrant la guerre interne à la langue, une langue saisie dans son pluriel intérieur, en contestation de

¹⁹ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les lettres*, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 64.

²⁰ John Dewey, « L'Organisation des énergies », *L'Art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti et alii, p. 309.

l'identitarisme d'un génie de la langue et génie national : « “on n'arrête pas une souffrance / dans le grand huit de Disneyland / les Mickey niquent ta mère Rivarol / la langue française est universelle / dans les injures d'Ismaël l'allégorie / du génie français est sa diction / *gage d'air* qui ouvre l'avenir du pays / à ceux qui font solidaire l'histoire” » (R., p. 17) Dans *Rythmes amoureux*, l'écho repris à Victor Hugo des mots « solitaire-solidaire » est plusieurs fois convoqué. Dans ce livre, il est à l'œuvre, car « [faire] solidaire l'histoire » pose le problème du rapport au social du sujet amoureux et du sujet du « poème qui fait l'amour ». « L'inconnu n'a pas le temps II » commence par « “Tu es mon histoire” » (R. p. 51). Mais qui parle, avec les guillemets ? Un sujet se découvrant à la fois individuel-collectif dans et par le langage (pour reprendre la formulation de Benveniste) et amoureux dans son poème, comme on peut le percevoir dans cette rencontre du signifiant social (la radio) et du signifiant amoureux (« ton pas », « tu viens »), par « mon écoute » et le rythme amoureux qui est une écoute de l'autre tout à fait intime et hors de soi, dès lors que « tu » est intérieur à « je » : « “La radio marche et ton pas rythme / mon écoute demain *raconte* / *ton histoire* je / ne t'attends pas tu viens” » (R., p. 55).

Cette dernière citation montre qu'une théorie remonte le poème, ce qui déjoue les modes d'énonciation convenus, les postures prises pour écrire de la poésie, écrire un essai. La voix et son écoute, l'expérience sont en « jouissance » et « libération », pour reprendre les mots de Dewey. Mais ce passage pourrait être commenté par ce décasyllabe « que tes enjambements font mon lyrisme » (R., p. 28) : outre la radicalité du rejet, permettant le rapport de « je » à « tu » dans « *ton histoire* je », rapport dont la lecture de *Physique de l'amour* de Jacqueline Risset, dans *Rythmes amoureux*, montre qu'il est « mouvement d'une relation qui se fait ici-maintenant » et « présent d'un “je/tu” » (p. 130), on peut appréhender une orientation du sujet du poème avec « mon lyrisme » : il ne s'agit pas d'une antériorité ou d'un sujet inscrit, devenu étranger à soi dans le poème, d'un sujet dépossédé et exilé, comme le veut la tradition du retour au sujet lyrique, mais il s'agit d'un lyrisme en rythme, ou plus précisément d'une lyrique, qui invente et écoute sa voix, sans la déploration d'une dérélition. Aussi, pour cette question du chant d'un « je » à l'écoute de sa voix parmi les autres, ou des autres voix dans sa voix, la référence aux oiseaux est-elle particulièrement forte : « rouges-gorges », la voix y ouvrant ces gorges intérieures, est aussi la couleur sociale et amoureuse ensemble, montrant que résolument l'amour est politique, qu'il est l'acteur de l'utopie par le poème : « Tu m'apparais toujours en robe rouge », au début de « Sardanapale en v.o. », puis « ta ceinture rouge est au chômage // Le poème a perdu les élections / les voix

demandent une délivrance / une couronne de coquelicots / à tes pieds ma coqueluche » (*R.* p. 28). Plus tard dans l'œuvre – *Tu pars, je vacille* en 2015 –, on lit : « tu arrêtes mon souffle / court / entre deux voix / féconder un coquelicot²¹ ». Le rouge, couleur de la relation, circule entre « je » et « tu », et l'entre-deux renvoie à l'existence par la relation, au souffle retenu – « mon souffle / court » – et volubile – « [il] court / entre deux voix ».

Une voix illyrique – lier « l'ailleurs l'ici dans un rythme »

On trouve dans *Illyriques* un peu la suite de *Rossignols & rouges-gorges* : « et ton histoire / refait mon poème / et ton poème / refait mon histoire / je suis perdu tu m'as trouvé / sur le chemin de l'Illyrie / passons » (*I.*, p. 226). Écrit pendant la guerre au Kosovo, l'« Illyrique » ne désigne pas tant un territoire qu'une géographie refaite dans la voix : « l'Illyrie / est notre paysage / pas le monde » (*I.*, p. 225). L'utopie continue, dans une situation du poème par rapport à la guerre dont on fait une « actualité » : elle n'a rien d'un monde idéal, elle est plutôt une politique du poème, qui est une écoute du monde, et l'épopée d'une voix qui s'invente au travers de cette écoute. Si les discours sur la guerre pleuvent sur la voix, « des guerres et des guerres à écouter / d'ici je n'entends rien que la guerre », l'illyrique joue, « contre le lyrisme du tube cathodique » (*I.*, p. 221), une autre écoute du présent, contre les images de la guerre, pour ne pas chercher à la voir, mais à faire entendre ce qui s'y trame depuis le problème de la vie en temps de guerre : « il n'y a plus de rue / dans les villes et les enfants / ne jouent plus / [...] / un enfant court de l'autre côté / il ne l'atteindra pas / son ballon a franchi la frontière / plein d'air l'enfant lui a donné / son dernier souffle / et les images tuent » (*I.*, p. 228). Dans la suite de poèmes *Illyriques*, il y va d'un lien avec ce qui a lieu, avec les enfants, les femmes, les hommes, ce qui implique une « critique de la poésie », un peu comme Éluard le faisait dans *Au rendez-vous allemand*, dont on retiendra ces trois vers : « Et des lèvres unies pour vivre / Un tout petit enfant sans larmes / Dans ses prunelles d'eau perdue²² ». On en vient à la valeur plurielle du mot éponyme d'*Illyriques*, entre ce qui arrive à une région du monde en période de guerre et suscite une révolte – « contre l'époque le poème vit en guerre » (*I.*, p. 231) – et une lyrique, une subjectivation par la voix et une découverte de sa voix et de ce qui, par l'écriture, ses rejets et sa prosodie en particulier, en fait le chant et la rythmique : « tu écris

²¹ *Tu pars, je vacille*, op. cit., p. 12.

²² Paul Éluard, « Critique de la poésie », *Au rendez-vous allemand*, Paris, Minuit, 1945, p. 19.

l'histoire d'une Illyrie présente / dans une diction amoureuse tes / gestes
t'inventent dans cette geste » (*I.*, p. 236).

La voix est alors la caisse de résonance des voix d'ailleurs, d'un ailleurs qui devient proche dans « la question de ce qui fait la guerre » : « les oreilles et les gestes de ce jour / qui font mal qui se taisent qui hurlent / toute forme sensible est l'effet d'un principe d'intelligibilité » (*I.*, p. 237). Ce principe tend à faire entendre autre chose que la plainte du poète ; la question se retourne en critique du moi en poésie : « l'ire des poètes s'arrête-t-elle à leur nombril » (*I.*, p. 231) ; et cette critique met dos à dos le lyrisme des poètes et celui du tube cathodique, les postures journalistiques et poétiques. Reste que l'amour en poésie, traditionnellement situé dans le lyrisme, est le point de vue du poème sur le monde et la vie, partant sur leurs états. On peut parler aussi d'un « point de voix », tant le regard est porté par la parole et son mouvement²³. Si le rythme du poème chez Ritman est amoureux, la reprise et la note du « je-tu » en étant une constante, il situe toute l'ouverture de l'écoute et construit sa politique, ce qui est relevé ainsi : « et la politique affective gagne les foules en moi » (*I.*, p. 233). Une situation de l'amour, le double de la poésie en quelque sorte, est précisée dès le début du livre, qui fait de son propre titre l'entrée dans un rêve, dans un moi-foule qui n'est pas sans évoquer Baudelaire, mais aussi Henri Michaux. La voix qui en est le lieu et la résonance est le lien de « l'ailleurs l'ici dans un rythme », d'abord par « ce titre / donné dans un rêve après avoir fait / l'amour et les nouvelles de la guerre » (*I.*, p. 218). On l'entend, dans ce dernier décasyllabe, que l'amour est placé face à la guerre, parce que c'est bien de la situation d'une parole résolument amoureuse qu'il est question. Et le rêve est ce par quoi est dite une certaine clarté de l'écoute, un défilé ou un complexe de voix qui se retrouvera dans tout le livre, et que la comparaison au cinéma allégorise dans ses deux premières lignes : « tu sais la vie passe dans les jours / comme au cinéma la lumière » (*I.*, p. 217). S'il s'agit d'un rêve, d'une lumière traversant le noir, c'est d'un état second du langage qui fait suivre son mouvement qu'il s'agira encore : « la tierce rime fait venir le discours » (*I.*, p. 218).

*

On interrompra cette lecture des poèmes de Ritman, pour conclure sur la libération et la « retenue » de la voix : « Ta résonance, ma retenue ».

²³ Précisons que « point de voix » est une formule avancée par Serge Martin-Ritman, opérante, puisqu'il s'agit, non de produire une image ou une analyse argumentée, encore moins d'orienter une représentation, mais bien de faire voir par la voix, ce qui revient à faire entendre.

Vers la fin d'*Illyriques*, est présente « une petite voix », qui caractérise un certain empan de la vocalité, la tenue d'un ton spécifique, parce qu'en définitive le poème est fait de toutes les inflexions et tend à déployer et à faire entendre les voix qui le travaillent, une pluralité intérieure : une voix de voix, dont l'unique et le spécifique tiennent à la « modulation individuelle » de toutes celles qui ont été rencontrées. C'est bien une voix-relation, et une voix jamais arrêtée, surtout pas à elle-même : « seule une petite voix tu l'entends / celle de chaque homme celle de chaque voix / qui pleure et mendie le bonheur » (*I.*, p. 251) – les voix des autres sont aussi ma voix, avec tous les affects qu'elles comportent. On s'offusque souvent de ce qu'on fait de la langue, mais il y a davantage à s'intéresser à ce que l'on fait de la voix, quand on veut l'utiliser, comme avec « les grandes orgues de Clinton » (*Id.*), à ce que l'on fait des voix. Il est bien question d'une politique orale : l'amour que fait le poème est une écoute de tous les ailleurs dans le « je/tu-ici-maintenant » d'un rythme.

Une autre force du poème chez Ritman est dans la voix en devenir, puisqu'elle est constamment en lien et en altérité. Les poèmes montrent ainsi un dialogue permanent, qui fait entendre nombre d'inflexions amoureuses : une parole tendue vers l'autre d'abord, une écriture avec les autres écritures, les lectures, ce qui lui confère cette allure de « poème critique²⁴ », tant cette voix de l'écrit est inséparable de l'essai. Il faudrait aussi parler de l'art, de la musique et de la peinture, de la chanson, qui travaillent et habitent cette voix. On peut lire, par exemple, *Tu pars, je vacille* dans ce sens.

Ces traits de la poésie de Ritman ou, dirait-il, du « poème Ritman », montrent non seulement une écriture commune du poème signé Ritman et de l'essai signé Martin, mais une réciprocité. D'ailleurs, force est de constater que les deux noms se donnent la réciproque ! L'anagramme Martin/Ritman est une façon de déjouer les assises : d'un côté le poème, de l'autre la théorie, quand tout est dans la circulation et l'échange. Aussi les *Rythmes amoureux* sont-ils des lectures des autres, de soi à travers eux, puisque les poèmes cherchent au plus près la rythmique amoureuse. Une ligne court à travers les essais et les poèmes, une nécessité intérieure : se tenir dans sa propre histoire et retenir les événements par lesquels cette histoire s'est faite. C'est ce qui fait le continu de l'essai-poème, qui parcourt incessamment son amour, ses lectures.

²⁴ Stéphane Mallarmé : « montrer, en l'aspect de morceaux compréhensifs et brefs, par la suite, avec expérience, tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie. » *Divagations, Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 277.

Dès lors, la situation de l'amour est celle de l'essai-poème : pas dans le thème ni dans la posture énonciative, mais dans l'énergie d'une voix, avec laquelle rien n'est objet mais tout est sujet. C'est ce qui apprend à ses lecteurs que la fidélité à soi est fidélité de la voix à ce qui la déborde.

Sylvie Durbec

Abécédaire nuage

Pour SM/SR

« Tu ne finis jamais les livres parce qu'ils ne finissent jamais quand tu les fermes ».

S.R.

À la première phrase de SM/SR lue il y a :
Babar vaut deux biches embusquées au bois du babil
Babar zélé fan de bébé b(l)a b(l)a emballé en Asie !

Caserner en compagnie de Walter Benjamin à Caserte =
Dérailson d'être et désorientation préalable, avant de dominer la mer.

Éléphant de l'enfant ba(r)bare de l'alphabet
Fratrasie de folie française *te trouver partout fée*
Ghérasim, nom appelé de l'autre côté, bégayé, répété, *ritmé*, rédimé.

Horizon hissé sur la pointe de l'hétéronyme
Île tu unis
James Sacré à Paris dans le jardin du poème à entretenir avec une
serfouette lors du Grand Jeu auquel on ne joue qu'une fois ici.

Kesako Kafka à Koktebel : obscurité/obscénité ?
Lèvres liées *tes lettres des ailes*

Mandelstam *mourut avant la date de sa mort*
Nom appelé de l'autre *si nous existe*

Odeur d'orage Ogre le poète *ange elle nage*
Poésie est un mode de déplacement et le poème, un pharmakon efficace

Que sont devenus Jaune et Vert ?
R 1^e ou 3^e lettre, c'est selon, entre récit et récif, l'aventure se fraie un
chemin.
Serguei prénom d'Essenine
Tyrol et tyrannie sans oublier de tarabuster le texte pour lui faire rendre
gorge.

Une *tête à rien tu as* tenir voix comme d'autres tête !
Voix qui vacille cri qui se hisse voile vent vif verba volant scripta manent

W X Y Z :

R
A
C

C
O
U

R
C
I

James Sacré

Vivre-lire
dans le vivre-écrire de Serge Martin
(ou l'inverse : vivre-écrire
dans son vivre-lire)

Parmi les poètes qui non seulement lisent les œuvres des autres mais qui s'en nourrissent vraiment et les étudient pour réfléchir à ce qu'est l'écriture d'un poème, Serge Martin est certainement l'un des plus actifs, l'un des plus généreusement attentif également (même quand il lui arrive de mesurer ce qui sépare sa propre activité d'écriture de telle ou telle œuvre). Il suffit de lire les index de ses livres de théorie-lecture pour le vérifier, ou L'anthologie rassemblée dans *Les poèmes à l'école* (1997, Marie-Claire et Serge Martin chez Bertrand Lacoste), ou encore *La poésie à plusieurs voix, rencontres avec 30 poètes d'aujourd'hui* (*Le français aujourd'hui*, février 2010).

Mais Serge Martin tire sans doute aussi ses essais théoriques de sa propre pratique d'écriture. Lui-même le dit d'ailleurs en parlant de son dernier essai critique, *Rythmes amoureux* : « le livre s'écrit avec l'aventure des poèmes de *Ta résonnance* à *Ma retenue* » ; mais à mon sens aussi bien avec les premiers livres de poèmes publiés.

Il y a, me semble-t-il, dans les premiers livres de Serge Ritman tout ce qui vient, en flux plus nourri, encore plus fortement « volubile », peut-être moins « retenu » (mais est-ce que je comprends bien le sens du mot ?) dans les plus récents. Ces premiers livres de poèmes paraissent entre 1996 et disons 2007, date de publication de *Éclairs d'œil* :

Une écriture livrée à l'amour et à la politique, à l'autre (*Rosignols & rouges gorges* en 1999), un érotisme désirant/méfiant de tout (on le lit aussi dans la distribution en chiasme des longueur de vers) (*Lavis, l'infini(e)* en 1996) des jeux avec un motif, plaisir et auto-dérision, et de l'inquiétude quant à la langue et au poème (*En herbe*, 1997), érotisme encore et dérapages souvent sur les mots qui emportent le sens on ne sait où (*Scènes de boucherie*, 2001), poèmes de quatorze vers, où s'emmêlent vie quotidienne, amour et questionnement sur le livre ou le poème, le sonnet, qui s'écrit, sur un fond d'érotisme, à l'occasion moqué (*À jour*, en 2000), la guerre, la guerre au rêve, à la poésie, l'ire du poème (elle aussi moquée ?) (*Illyrique* en 2001) l'humour dérapant, sur les mots, sur une lettre, qui redonne force au poème (*Non mais !*, en 2004)

Mais Serge Martin tire aussi cette matière d'analyse, nous le disions, des nombreuses lectures qu'il fait. On le constate dans presque chaque chapitre de n'importe lequel de ses essais critiques/théoriques : ils prennent tous appui sur l'œuvre d'un auteur particulier. On peut comme en raccourci vérifier cela dans les notices qu'il consacre à trente des

nombreux poètes qu'il a chroniqués dans la revue *Le français aujourd'hui*. Ainsi pour :

- Jacques Ancet : « Autant de livres qui nous permettent d'observer le continu d'une activité apparemment éclatée.... Pour mieux entendre la voix d'un poème toujours commençant. »
- Daniel Biga : « Autant de flèches, de chemins, de poèmes de marches, de haïkus, de matins que de vies. »
- Béatrice Bonhomme : « Cette recherche n'est-elle pas, au fond, celle de nos vies, celle de la relation dans le langage chaque jour comme toujours et comme jamais ? »
- Gérard Cartier : « N'avons-nous pas soif de ces voix qui inventent un passé au présent, un passé à venir ? »
- Benoît Conort : « ce poète de la rupture comme relation recoud les trous de l'impensé d'aujourd'hui »
- Ludovic Degroote : « Il cherche au cœur de la relation le passage d'une voix silencieuse qui emporterait toutes les voix qui nous inventent »
- Ariane Dreyfus : « la poésie est transformée, ses lecteurs avec elle, après qu'on a lu un livre d'Ariane Dreyfus »
- Jean-Pascal Dubost : « c'est ce théâtre de voix dans la voix que j'aime chez ce poète »
- André du Bouchet : « c'est à une tension sans cesse rejouée qu'André du Bouchet cherche à soumettre le régime de la lecture et de l'écriture »

Et ainsi jusqu'aux derniers poètes recensés selon l'ordre alphabétique dans *La Poésie à plusieurs voix Rencontres avec trente poètes d'aujourd'hui* chez Armand Colin en 2010 :

- Bernard Vargaftig : « ses poèmes... recommencent chaque fois le mouvement de la vie, de l'amour, le mouvement du sens. Comme une "phrase ouverte" »
- Et Jean-Pierre Verheggen : « plus une manière de vivre et d'écrire plus qu'une maîtrise ou une ambition poétique....Ce que j'aime infiniment chez Verheggen c'est sa volubilité qui est non seulement généreuse mais tellement emprunteuse »

Évidemment, il me faut remercier Serge d'avoir si souvent lu et dit sa lecture de mes propres livres, et me reste en tête en particulier, et probablement au bout des doigts sans que je sache trop comment, d'une tentative de dictionnaire de mots plus ou moins concepts, présents dans mes poèmes, qu'il a établi, tirant bien sûr les résultats de sa lecture vers les notions qui l'intéressent, mais me tendant ainsi un miroir où je lis, relis autrement mes poèmes. Ce qui pose une autre essentielle question, celle du rapport entre mon écriture du poème et l'écriture critique de l'autre. Car faudrait-il à l'avenir tenir compte de ces résultats de lecture pour écrire de nouveaux poèmes ? Ce qui semble éclairer les poèmes, ne tend-il pas aussi à les voiler d'un tissu conceptuel réducteur et satisfait d'une prétendue (illusoire peut-être) maîtrise de saisie du poème ? Quand la même personne est l'auteur des deux sortes d'ouvrages, Serge explique parfaitement que les deux écritures se nourrissent et se transforment mutuellement, vivent l'une avec l'autre. Mais quand ce n'est pas le cas ? Pour le prochain poème je tiendrai compte, oui, de ce qui m'aura été dit, mais ce sera aussi pour en douter, et m'interroger sur ces arrivées de mon écriture au cœur de notions que Serge lui-même pose comme ouvertes à d'autres lectures qui pourraient les bousculer et les rendre à l'énigmatique vivance du poème. Mon prochain livre qui aura écouté les siens mais pour éventuellement y résister aussi, parlera-t-il, dans un échange en écriture-lecture-vivre, à ses prochains essais ?

J'aime justement que les écrits théoriques de Serge sortent d'abord d'une lecture active de poèmes (et de tout ce qui peut entourer ces poèmes) qui leur préexistent, ou coexistent avec eux, et que finalement ils nous invitent à retourner lire ces poèmes (et à repenser-vivre ainsi et les poèmes et ces écrits) et non pas à en fournir d'autres à partir des éléments de critique construits en théorie.

Et ne voit-on pas cela dans les plus récents livres de Serge Ritman, qui bien sûr utilisent tout cet environnement théorique construit par Serge Martin, mais qui s'en vont aussi, de façon presque sauvage dans tous les sens, formes, motifs, maîtrises et dérapages, échappant en somme aux écrits du théoricien pour justement l'obliger à se relire (ce qu'il ne fait peut-être pas si facilement, comme tout théoricien, mais il s'y trouvera bien obligé, et sans doute sait-il déjà que ses écrits théoriques resteront vivants grâce à des doutes et au continuel travail de remettre en mouvement des lectures, grâce, pour la théorie autant que pour l'écriture du poème, à une continuelle reprise de la lecture/écriture en mots et en vie, le maniement des mots étant aussi des gestes de vie).

Alain Helissen

Pour Serge
à nos battues communes

Pour écrire le poème tu t'es appelé Ritman, anagramme de ton nom de naissance que tu as réservé au versant théorique et critique de ton travail d'écrivain. Et, puisque c'est à Serge Ritman que la revue *Nu(e)* consacre cette livraison, c'est par le poème que j'ai voulu participer au présent dossier. Un poème traversé par les titres (*en italiques*) de tes différents recueils. Comme une envie de marquer aussi, à ma manière, cette « relation amoureuse » qui fonde ton écriture poétique, rythmée par un « je-tu » décliné à l'infini. Quelque chose de tenace, jamais abandonné, au risque de quitter les tracés répertoriés de la poésie contemporaine. Au risque de mêler la vie, de près, à tes poussées de vers. Au risque du partage. Voici.

Tes mots *en herbe*
sitôt levés tout contre
toi tu cherches l'autre
venu s'adosser à tes pages

Qui par ses *lavis l'infini(e)*
de la vie
Qui par ses dessins
Qui par ses peintures
Qui par ses gravures
vient faire corps
aux *illyriques* ?

Jamais seuls tes mots
ta résonance
aux signes que diffusent
les témoins capitaux
comme Ghérasim Luca
tout emmêlé dans ses patois

Tes mots jamais *à jour*
avancent sans relâche
vers celui celle ou celui
qui avec toi engage le poème
dans la relation amoureuse

Chantent en chœur *rossignols & rouges-gorges*
pour un envol bientôt brassant
de l'air régénérateur
à l'heure de tes naissances

Tes mots assemblent
éthique/poétique/politique
dans un *non mais* agitateur

Tu n'es que par le je
qui n'est que par le tu
le même langage
qui nous fonde nous

Tu pars je vacille
Je n'écris pas sans toi
le poème se viderait
de sa substance

Tu sais *des visages dans ta voix*
aux *éclairs d'œil* complice
Tu jettes le trouble
dans tes visions *ta manière noire*
n'a de cesse de repousser
les lisières où les hommes s'arrêtent
avec des yeux de bêtes énormes
qui les observent en silence

Tes mots ne font que s'approcher
de moi et de *ma retenue*

Ton nom dans mon oui
pour quel mariage
et en quel langage ?

Tes mots mes mots
mes mots tôt
mes mots tards
Mes mots d'Artaud
le mômo
Mes amis mots amis
des tiens

Alexis Pelletier

Quelques notes sur Babar et sur Plume

ou

Non mais des fois Ritman !

La découverte de *Non mais !* fut une vraie surprise.

En 2004, je crois que je ne connaissais que *Rossignols & rouges-gorges* de Serge Ritman. Livre qui bascule sur toutes les possibilités du désenchantement : avec le chant, le déchant, l'enchantement qui veillent entre des mots dont je me suis toujours senti voisin parce qu'ils se heurtent sans cesse au fait que « Souvent il n'y a rien à dire¹ ». Et que ce constat est aussi bien un art d'aimer qu'un art poétique.

Avec *Non mais !* c'est un ensemble de proximités autres que je trouvais. Celle de Babar et de Michaux comme une vraie circulation de l'enfance à la poésie : *Un Jeu d'enfant* en somme, c'est-à-dire l'évidence d'une concentration dans l'action qui s'impose dans les mots, avec des phrases qui convoquent, dans la légèreté, une sorte d'éthique du poème : « C'est un bête qui me l'a appris : l'origine est dans la ligne qu'on se trace au moment voulu². »

Dès lors, la rencontre du barbare en Asie avec l'image de l'éléphant dans son costume « d'une agréable couleur verte³ » m'apportait une incroyable énergie. Vers la fin du livre de Ritman, le poème qui répond au nom « Un Babar en Asie » est un bel exemple de cette leçon d'énergie.

Ce poème commence par une injonction et une question, placées sous le titre du poème : « Écrivez du bout du monde et ajoutez un mot : Quand allons-nous nous voir enfin⁴ ? » On sait que cette question est la fin de « Je vous écris d'un pays lointain⁵ ». C'est toute l'écriture de Michaux qui se concentre dans cette rencontre « du bout du monde ». Et c'est une prise de conscience de la valeur de l'acte d'écrire qui repose et repousse toujours la même question du pays lointain. Pour cette valeur, d'ailleurs, Serge Ritman a écrit, à la fin d'*Éclairs d'œil*, un « Essai de raison poétique » dont un extrait me vient en écho : « Parler du monde ce n'est pas lui donner la parole comme si le langage était l'instrument d'une expression, ou le poème la radio des émotions ; Non ! L'activité poétique

¹ *Rossignols & rouges-gorges*, p. 37.

² « B prend la première place » dans *Non mais !*, p. 12.

³ Jean de Brunhoff, *Histoire de Babar le petit éléphant*, Paris, Hachette, 1939, p. 14.

⁴ « Un Babar en Asie », dans *Non mais !*, p. 32.

⁵ Henri Michaux, « Je vous écris d'un pays lointain », dans *Plume précédé de Lointain intérieur, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 590-595.

chercherait des rapports inédits entre l'individuation et l'association⁶. » L'énergie du poème, c'est le mouvement qu'il offre au sens. Et la question du pays lointain est bien celle du monde.

Du : depuis, au sujet de.

Quelque chose tremble dans la rencontre entre Babar et Plume.

Serge Ritman montre aisément que « Babar en Asie », est à notre image, raciste en Europe et parfois aussi antiraciste⁷. Et le poète de dire, en somme, qu'il ne faut pas oublier les éléphants dans le magasin de la poésie, après avoir eu soin de mettre en exergue, outre une citation de Michaux, un vers de Prévert : « Laissez les éléphants ne pas apprendre à lire⁸. »

Individuation et association nous tiennent dans une sorte de double injonction contradictoire ! Il y a donc bien dans *Non mais !* quelque chose qui – comme tout le reste de l'œuvre de Ritman – interroge la langue que nous utilisons et fait rentrer (ou plutôt dit la volonté de faire rentrer) tout le réel dans la page, pour « agir avant de savoir⁹... »

Le réel – quoi ?

Les mots d'abord :

L'ouvrage commence par une sorte de concentration des noms autour de « Babar » comme une figure dérivative : Babar, Bébert, Bibir, Bobor, Bubur, Boubour, Bouibour, Beubeur, Boiboir. C'est « La litanie des bébés¹⁰ » qui construit l'espace dans lequel se déploie le texte.

Le Dictionnaire étymologique de Jacqueline Picoche, qui suit la fiction pataphysique de remonter à l'étymon européen supposé, rappelle à l'entrée « bobine » que « bébé » fait partie d'un « Ensemble de formations expressives de structure consonantique b.b., encadrant diverses voyelles nasalisées ou non, suggérant les notions d'objet arrondi, de mouvement des lèvres, de sottise, d'inutilité¹¹. » (p. 68)

⁶ « Essai de raison poétique » dans *Éclairs d'œil*, p. 105.

⁷ « Babar en djellaba » dans *Non mais !*, p. 22.

⁸ Jacques Prévert, « Les Animaux ont des ennuis », dans *Histoires et d'autres histoires, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1992, p. 855. La phrase est en exergue de *Non mais !*, p. 7.

⁹ Henri Michaux, « Le Portrait de A. », dans *Difficultés, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1998, p. 607. Cet extrait fait partie de la citation de Michaux mise en exergue de *Non mais !*

¹⁰ « Babar en djellaba » dans *Non mais !*, p. 22.

¹¹ Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, « Les usuels du Robert », 1983, p. 68.

Évidemment, Babar n'est peut-être pas là pour dire l'inutilité des bébés. Il permet, plutôt, de prendre au sérieux tout ce qui entre dans la langue, surtout l'inutile (ou ce qui est apparemment tel). Aussi bien « Bébert qu'aime pas la carne d'Ambert » que l'onomatopée « areu, areu » (orthographe du Petit Robert) que le texte note « a ... re ! a ... re !¹² » pour y faire entendre quelque chose de l'être ou de l'art, quelque chose des lettres, en somme.

Et Ritman de dire peut-être : Babar you are ! Ou encore : Bab'art.

Ce que désigne Babar, au fil des pages de *Non mais !*, c'est donc, avec subtilité, une vraie concentration du sens.

Ainsi, après « La litanie des bébés », la grande majorité des titres des poèmes commence par l'initiale B. Celle-ci appelle l'éléphant avec elle. Mais pas seulement. Elle est une manière de concentrer le texte de la litanie dans les poèmes qui suivent. B, c'est Babar comme Bébert comme Bibir comme Boubour, etc. Figures de l'association...

Et voilà qu'après avoir placé cette « litanie » sous l'injonction « Apprenez par cœur pour commencer » le poème affirme que « B commence par la fin », sans vraiment dire la fin de quoi. Et tout se passe comme si cette fin était aussitôt rendue inaccessible puisque le récit affirme : « Je ne suis jamais allé plus loin que la deuxième lettre du bout de mon nez¹³. »

La deuxième lettre du bout de mon nez, c'est la lettre e. Celle de *La Disparition*, la cinquième lettre de l'alphabet, Babar contient cinq lettres. Babar, Bubur, Bibir disent, en somme que ma fin est mon commencement, comme une petite musique « unique au bon moment / pluriel à tout instant¹⁴ »...

Mais je viens de changer de livre et suis passé dans le poème « Outro », placé dans « De l'air », onzième partie de *Ta résonance, ma retenue*. Autrement dit, une nouvelle fois, *Non mais !* et *Ta résonance, ma retenue* participent strictement du même regard poétique.

Celui-ci amène à soi, concentre et restitue à l'autre l'expérience des livres comme l'épreuve ou la preuve de la vie. J'en veux pour confirmation la concentration des images de contes (avec racisme et antiracisme à la clé) dans le dernier paragraphe du poème « À la lettre N » : « Les nez et les mains feraient-ils bon ménage ? Un éléphant est-il un nain quand il

¹² « La litanie des bébés » dans *Non mais !*, p. 9.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ « Outro », onzième poème de « De l'air », *Ta résonance, ma retenue*, p. 282.

respire l'odeur d'un nègre ? Un enfant nègre peut-il rire devant des nains de jardin ? Tous les enfants ont-ils un nez pour le gratter ? Mademoiselle N a-t-elle un grain de beauté près du nez¹⁵ ? »

Serge Ritman montre également qu'il y a une « Géographie babaresque » : « Le Sahara qui n'est pas désert, le jardin des Tuileries avec vue sur la mer en plein Paris¹⁶ ». Le lecteur de Babar sait que cette géographie passe notamment par le volume *Le Roi Babar*¹⁷ et la construction de Célesteville. Quant au « village de montagne entre Tyrol et tyrannie¹⁸ », c'est plutôt dans *Babar et le Père Noël* qu'on le retrouve¹⁹.

Derrière tout cela, c'est une position dans la langue qui fait lien et qui dit la mesure même des livres. Ils sont écrits pour qu'on apprenne à lire, à écrire, à élargir son univers. Les titres de chaque poème de *Non mais !* prennent alors une autre signification : « La litanie des bébés », « B commence par la fin », « B prend la première place », « Géographie babaresque », « B s'endort et fait un rêve », « B fait un cauchemar aussi » etc. Le parcours des titres crée une sorte d'art poétique.

Une fois qu'on a compris cela, on n'est pas surpris par exemple de trouver au cœur de *Ma retenue*, une section qui s'appelle « Vies de château » (celui du barbare Babar ?) et qui contient notamment les vers suivants :

je lis ce que j'écris qui lit jusque dans les yeux
les yeux écoutent le poème qui passe trop vite
je n'écris qu'en défaisant des installations en ratant toujours
ce qu'on croit la visée didactique alors prise pour confuse
quand l'hésitation est un refus de l'installé et la tentative de
tenir la force de ce qui ne peut bien se tenir²⁰

Isolé du contexte, ces vers résonnent ou raisonnent comme un écho de *Non mais !* à moins que ce ne soit *Non mais !* dans son intégralité qui soit l'art poétique de ces vers.

¹⁵ « À la lettre N », dans *Non mais !*, op. cit., p. 18.

¹⁶ « Géographie babaresque », dans *Non mais !*, op. cit., p. 14.

¹⁷ Jean de Brunhoff, *Le Roi Babar*, Paris, Hachette, 1939.

¹⁸ « Géographie babaresque », p. 14.

¹⁹ Jean de Brunhoff, *Babar et le Père Noël*, Paris, Hachette, 1940.

²⁰ « Ma retenue » dans *Ta Résonance, ma retenue*, p. 185.

Il s'agit bien, avec Babar et Plume, de défaire une installation, qui échappe au fur de la lecture. Cette échappée, d'ailleurs, c'est ce que Serge Ritman désigne avec modestie par le verbe rater, placé au gérondif dans la citation ci-dessus.

Et Babar (ou B comme toutes les lectrices et toutes les lecteurs) d'être « hébété de tout ce qu'il a dit ».

On se souvient que Babar et Céleste, son épouse, dans le volume *Le Voyage de Babar* se retrouvent abandonnés « sur un récif²¹ » par une baleine étourdie. Angoisse pour Babar et Céleste que cette dernière formule ainsi : « Qu'allons-nous devenir²² ? »

Serge Ritman, de son côté, donne à Babar (ou à B) une sorte de monologue intérieur qui est celui de tout être humain : « Et si j'allais mourir bientôt ? C'est ce que je me suis dit un jour en m'arrêtant au bord de l'Océan²³ ».

Et Michaux de surgir avec, par exemple, « Le portrait de A » dans « Difficulté » qui s'achève sur cette phrase : « Mais il va bientôt mourir...²⁴ »

L'angoisse de Céleste, c'est l'angoisse de A. et celle Plume, et celle de Babar, et celle de B, et celles des lectrices et lecteurs.

B – celui qui vient après A. de Michaux – peut bien dire à la fin de son texte hébété, alors qu'il va bientôt mourir peut-être : « le jour où ma bouée sera dégonflée, ma question n'aura pas le dernier mot : je lui répondrai qu'elle a assez duré elle aussi ma question. On sera tous les deux complètement hébétés²⁵. »

En fait, Babar et A. ou Plume se rencontrent dans le même univers et le lien entre Michaux et Brunhoff par Ritman, c'est peut-être de dire qu'une grande angoisse vaut une petite angoisse. Elle est aussi un mode de perception.

Par l'écriture (de Michaux et de Ritman), cela devient surtout une manière de faire face à la vie en convoquant avec les mots tout ce qui fait relation de soi à l'autre, au-delà des violences et des angoisses qui menacent.

²¹ Jean de Brunhoff, *Le Voyage de Babar*, Paris, Hachette, 1938, p. 17.

²² *Ibid.*

²³ « Babar hébété de tout ce qu'il a dit » dans *Non mais !*, p. 30.

²⁴ Henri Michaux, « Le portrait de A. », dans *Difficultés, Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 613.

²⁵ « Babar hébété de tout ce qu'il a dit » dans *Non mais !*, p. 30.

Contre elles, il reste à écrire des livres, dans un lyrisme qui s'affirme au-delà du je. Et Michaux de conclure *Plume* par une postface dont quelques mots, juste avant la fin du texte, valent peut-être aussi pour *Non mais !* : « Lecteur, tu tiens donc ici, comme il arrive souvent, un livre que n'a pas fait l'auteur, quoi qu'un monde y ait participé. Et qu'importe²⁶ ? »

Le livre de Ritman, pour sa part, s'achève par : « Si je suis aberrant, vous êtes de drôles d'oiseaux, non mais²⁷ ! » Ma fin est bien mon commencement.

Il était une fois un éléphant dans le magasin de poésie.

Serge, lui as-tu appris à lire ?

²⁶ Henri Michaux, *Postface*, dans *Plume précédé de lointain intérieur*, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 665.

²⁷ « B ne sait plus quoi dire » dans *Non mais !*, p. 33.

Andrew Eastman & Serge Ritman

In your two hands full of paint
Dans tes deux mains pleines de peinture



N.B. : Le poème ici traduit en anglais par Andrew Eastman a été publié par les éditions Bourdarc à Vallon Pont d'Arc en 2013 dans la collection « D'un jardin l'autre », il était accompagné par sa traduction en chinois par Yingxue Huang et en anglais par Andrew Eastman. La photographie (© S. M.), ci-dessus, d'une toile de Li Baoxun, « Les scientifiques » ou « Réflexions », permet d'apercevoir sa retranscription en chinois : pied-de-nez au scientisme ?! Li Baoxun a accompagné les 30 exemplaires de l'édition par des peintures originales différentes de ce grand format en collection privée.

[S. M/R]

it's hard to make out
to see clear you mean to tell me
this zebra-striped rug and these odd
zebras in black bands or
crowds in pants these suit-wearing
bands with their black
shoes well shined
all these no faces
cannot face themselves as a mass
of hands wedged in their white
or necktied collars so as not to
breathe marching
in step in step pacing off
to the metronome then you
branch off into my vanishing lines

it's hard to make out
to see clear if he sells off everything
that really counts soon
la grande jatte and its sky-scrapers
we'll be bathing in chaos
in well-ordered crowds
it's urban design draws out
the line and vacant-faced
men walk the tightrope
over plowed-under debris
while I drink tea
in your two hands
full of paint
you tattoo me with the invisible sign
we recognize each other by

it's hard to make out
to see clear under the plans
and cross-sections which erase
the conclave of a reserve
with account books spread out
in bureaucratic grisaille
what glasses would you need so as
not
to see erasures and
chalkdust on a forehead
laundered with finance
capital and a non-guaranteed
loan and you throw
all the paint in my

eyes they cry blue tears
your unsilvered sky alive

it's hard to make out
to see clear and then quickly
catch sight of one's smashed-up
face
in the emptiness of the toilets
or a shower to recover one's
but what for health with
restraint in a three-piece suit
held in the line of sight
black under the lacquered walls
and endless grey bars
our communicational
prison opens at last
to the sight of your eyes
in the unseen which cries out
when our gazes meet

it's hard to make out
to see clear since
the depression of a bank manager
follows the course of beggared
life as his necktie
keeps fingers crossed on a bench
where the fade in fade out
of computer screens
delivers us slices
of death without maximizing profit
on employees' free time
then you cover up each pixel
with a kiss of paint
until I find
the strength to kiss you here

on n'y voit pas
pas clair tu veux me dire
ce tapis zébré et ces drôles
de zèbres sous bandes noires ou
foules en pantalons ces bandes
costumées avec les chaussures
noires bien cirées
tous ces sans visages
ne s'envisagent pas en masse
de mains coincées au col
blanc ou cravatés pour pas
respirer ça marche
au pas au pas ça file
au métronome alors tu
bifurques dans mes lignes de fuite

on n'y voit pas
pas clair s'il liquide tout
ce qui compte bientôt
la grande jatte et ses gratte-ciels
on va se baigner dans le chaos
en foule très ordonnée
c'est l'urbanisme qui soutire
le cordeau et les hommes
absents funambulent
des enfouissements de déblais
pendant que je bois le thé
dans tes deux mains
pleines de peinture
tu me tatoues le signe invisible
de nos reconnaissances

on n'y voit pas
pas clair sous des plans et
des coupes qui effacent
le cénacle d'une réserve
avec papiers comptables étalés
dans les grisailles bureaucratiques
quelles lunettes pour ne pas
voir l'effacement et la poussière
de craie sur un front
blanchi au capital
financier avec emprunt sans
garantie et tu lances
toute la peinture dans mes
yeux ils pleurent le bleu

ton ciel désargenté en vie

on n'y voit pas
pas clair pour vite
apercevoir sa gueule cassée
dans le vide des toilettes
ou c'est la douche pour se refaire
à quoi bon la santé avec
une retenue dans le trois pièces
pris en ligne de mire
noire sous les murs laqués
et des barreaux gris
sans limite notre prison
communicationnelle ouvre enfin
la vue de tes yeux
dans l'invisible qui crie
dans nos regards croisés

on n'y voit pas
pas clair puisque
l'abattement d'un cadre bancaire
suit le cours de la vie
désargentée comme sa cravate
croise les doigts sur un banc
où le fondu enchaîné
des écrans d'ordinateurs
nous livrent des tranches
de mort sans rentabiliser
le temps libre des salariés
alors tu couvres chaque pixel
d'un baiser de peinture
jusqu'à ce que je trouve
la force de t'embrasser ici

rythmer

[...] dans un rythme ou mouvement de pensée,
[...]

Stéphane Mallarmé,
« Planches et feuillets », 1893

*

Comme nous avons compté le temps ! « Le temps que l'on mesure n'est point mesure de nos jours. » Là-bas, si. C'était un poème que tu récitais. Je m'en souviens toujours. Combien de jours jusqu'à ce qu'on me compte, moi ? Qui restera pour me compter ?

[...]

L'inconnu qui venait vers moi
était
après tant d'années
le premier homme que j'avais envie d'embrasser

Charlotte Delbo,
Mesures de nos jours, 1971

Gérard Dessons

« Le rythme écoute¹ »

¹ *Éclairs d'œil*, p. 95.

Il a bien essayé de lui montrer une phrase
qui avance par élimination. Elle lui a tout
de suite dit qu'il oubliait que les silences
l'augmentaient.

Ta résonance, ma retenue, p. 14.

Qu'est-ce qu'un poème ?

« Qu'est-ce qu'un poème ? » Cette question est centrale dans l'œuvre de Serge Martin, au point qu'on peut se demander si la question du poème ne consiste pas dans la nécessité que cette question soit posée. La chose s'explique très bien par le fait que, touchant au langage, l'idée de poème s'impose nécessairement – ou finit par s'imposer –, au sens où sans elle quelque chose de la vie échappe, fondamentale : la pensée de la valeur. Le point de vue est lisible dans ce propos de *Tenir voix* dénonçant « le pessimisme qui s'abat sur les hommes quand règne la poésie réactionnaire : ses soi-disant *poèmes* : ses soi-disant *poètes* : ses soi-disant films et *tutti quanti* poétiques¹ ».

Finalement, plutôt qu'un sens, la question du poème n'aurait-elle pas ce que Serge Martin appelle une résonance ? Ne ferait-on rien d'autre, en écrivant, qu'écrire *en* résonance, et plus exactement en résonance de résonance ? et cela infiniment, à la manière de cette séquence de *Tu pars, je vacille* : « ma résonance double ta résonance double ma résonance² ».

On rencontre dans les textes de Serge Martin l'expression d'un souci à propos de ce qu'est un « vrai poème », ou un « poème véritable ». C'est l'idée qu'il y a des faux poèmes en face de poèmes authentiques : « C'est le poème, s'il est poème, qui vous met en situation de vivre tel affect [...] »³. » L'idée existe aussi dans d'autres formules (je les souligne) : « si poème il y a, c'est à chaque fois du neuf où le langage transforme tout⁴ » ; « Encore une larme sèche si vous voulez vraiment un poème⁵ » ;

¹ « La poésie est réactionnaire certes : alors : comme la brise d'une aube qui point : je te suis dans tes soulèvements » (revue *Secousse* n° 23, novembre 2017), repris dans *Tenir voix*.

² *Tu pars, je vacille*, p. 67.

³ *Tenir voix*, p. 59.

⁴ *Éclairs d'œil*, p. 106.

⁵ *Éclairs d'œil*, p. 24.

« pas de main qui ne tienne dans sa forme toute une vie [...]. Exactement comme un poème – ou alors ce n'est pas un poème⁶ ! »

Il est important d'éclaircir cette tournure, dans la mesure où elle pourrait apparaître comme une tautologie essentialisante. En fait, il s'agit de rapporter le poème à la définition théorique qui le sous-tend implicitement. Pour Henri Meschonnic, familier de la formule, celle-ci ne fonctionne pas dans la verticalité des essences, mais dans un rapport nécessaire à la théorie – historique – du langage qui la sous-tend.

Les mots sous les mots

Le lecteur de Serge Martin est confronté au travail incessant des signifiants – leur exhibition – entraînant les énoncés dans le maillage d'une résonance continue, qui donne à entendre, de cette façon, ce qui est informulable dans les termes de la raison raisonnante, avec cette impression, jadis bien décrite par Jean Starobinski à propos des recherches de Saussure sur les anagrammes, que des mots se trouvent sous l'empilement d'autres mots. Ainsi, un rouge gorge « sous » un rossignol : « au coin de la rue un rossignol / te verra rougir / alors dégorge⁷ ». Le travail du lecteur consiste alors dans la décomposition et la recomposition *simultanées* de l'oiseau. Des figures prosodiques se forment au cours de cette résonance continue, à la manière de rimes homonymiques ou paronymiques : « chercher les lunes dans le sable dans les dunes⁸ », « je rage ma nage vers toi⁹ », « un secret livre entre nos lèvres¹⁰ », « ma ligne de salive salve¹¹ », « les yeux / voient ta voix¹² », « Fra Angelico c'est nos fresques pas frasques¹³ ». Le jeu est parfois clairement maîtrisé : « des tics sensibles ça court les vers et les proses : pour des poses / pauses et pas de retours¹⁴ ». L'écriture rejoint la technique du calembour : « tu ne verras tes uniques / mais l'opinion sur rue / tous les visages chacun¹⁵ », parfois le texte déplie le calembour,

⁶ « rdire et drire », dossier « Impubliable » (revue *Triages* n° 29, éd. Tarabuste, juin 2017) repris dans *Tenir voix*.

⁷ *Éclairs d'œil*, Prélude, p. 15.

⁸ *Éclairs d'œil*, p. 49.

⁹ *Tu pars, je vacille*, p. 50.

¹⁰ *Tu pars, je vacille*, p. 8.

¹¹ *Tu pars, je vacille*, p. 8.

¹² *Tu pars, je vacille*, p. 54.

¹³ *Tu pars, je vacille*, p. 21.

¹⁴ « La poésie est réactionnaire certes », revue *Secousse* n° 23, art. cité.

¹⁵ *Éclairs d'œil*, p. 77.

l'explicitant dans une sorte de pédagogie de la lecture : « rien de perdu d'éperdu d'oublié d'abandonné à tous à nous à toi sans retour¹⁶ ».

« J'ai toujours confondu la *main* et le *chemin*¹⁷ », confie Serge Martin. On connaît ce travail du signifiant dans la réactivation étymologique comme chez Apollinaire (« gagner de l'argent en Argentine¹⁸ ») ou dans la construction de « pseudo-étymologies » comme chez Saint-John Perse (« l'antiphonaire des typhons¹⁹ »). C'est un mode de dire différent. Il ne repose pas sur des rapports logiques, mais sur des relations spécifiques, singulières, fonctionnant par résonance prosodique. « Confondre » la *main* et le *chemin*, c'est affirmer, dans le même temps, que dans *chemin* il y a *main* et que dans *main* il y a *chemin*. En fait, il y a surtout une relation de réciprocité qui implique chacun des deux termes dans le jeu d'un petit drame, comme le formulait Jules Laforgue, où chacun des termes est dans l'autre. Les échos prosodiques ont une valeur rythmique et syntaxique, comme dans cet enchaînement : « dans ce tas de gravats vanités²⁰ ».

Ce jeu sur les mots, avec les mots, relève du principe de *résonance* qui sous-tend la poétique de Serge Martin. Ce principe, dans son appellation même, est un dispositif théorique où le jeu entre *résonne* et *raison* exprime qu'un principe signifiant existe en dehors de la raison : « je résonne sans raison²¹ ». Ce jeu est aussi une traque du discours qui sous-tend le discours, comme une auto-auscultation, à l'écoute de cette résonance.

C'est, enfin, le signal fait au lecteur qu'il y a toujours des mots possibles sous les mots. Plus exactement, qu'il y a toujours à lire dans l'écrire.

Le lisible

La mise en question de l'adéquation nécessaire entre le lisible et le sensible remonte au XIX^e siècle. On pense évidemment à Mallarmé et à l'incertitude de sa syntaxe (« à la nue accablante tu... »). Or, pour lire, il faut identifier une syntaxe, savoir comment elle fonctionne, sur quelles

¹⁶ *Éclairs d'œil*, p. 102. On retrouvera ce même couple prosodique au travail p. 306 dans *Rythmes amoureux* : « Une voix perdue fait bien souvent une relation éperdue. »

¹⁷ « Un devenir autodidacte », communication au colloque « De l'autodidaxie à l'ère numérique : approche interdisciplinaire des apprentissages autonomes au 21^e siècle » (Sorbonne nouvelle, 21 octobre 2015), repris dans *Tenir voix*. Je souligne.

¹⁸ Apollinaire, « Zone », *Alcools*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1920, p. 12.

¹⁹ Saint-John Perse, *Vents*, I, 6, Paris, Gallimard, « Poésie », 1968.

²⁰ *Éclairs d'œil*, p. 59.

²¹ *Tu pars, je vacille*, p. 8.

bases, sur quels critères. Le dire classique était logicien et grammairien. Il reposait sur la fonctionnalité logique des catégories du discours. Mais dès le XIX^e siècle, les écrivains travaillent avec des syntaxes incertaines et des morphèmes à la catégorie floue.

Le poème met en question l'activité de la lecture, au sens où il n'a d'autre engagement qu'inventer un mode de dire qui soit en même temps un mode de lire. En face d'un poème, la seule question qui importe est celle-ci : « comment lire ? » Comment rencontrer le dire de ce sujet qui parle et fait parler dans la lecture qu'il provoque. Il y a toujours un diseur dans un dire. Un sujet du dire.

Le flou est par défaut (manque de mots, de fonctions) ou par excès (pléthore de mots, de fonctions). Il repose sur des conflits – organisés ou rencontrés – entre des syntaxes et des ponctuations. C'est l'état du poème chez Serge Martin : « Moi traversez sans restes passez sans traces je tout entier relation²² ». Ici, la question du lisible commence dès l'attaque : « Moi traversez ». En cela le rôle de la syntaxe et de la ponctuation est capital. Il est nécessaire de repérer la structure – nécessairement spécifique – de la phrase et son inscription dans le mouvement des autres phrases. Plus le propos est personnel, plus le lecteur se trouve confronté à la question « comment lire ? ». La ponctuation aide à s'orienter, mais elle le fait de moins en moins, depuis la syntaxe de Mallarmé et son travail typographique, et depuis la dé-ponctuation d'Apollinaire. Les hésitations, les reprises, les « erreurs » de lecture sont partie intégrante du poème, comme dans « Palais », poème d'*Alcools*, qui organise un conflit entre la construction et la typographie : « On entra dans une salle à manger les narines / Reniflaient une odeur de graisse et de graillon²³ ».

Le poème confronte un mode de dire et un mode de signifier. Ce qui le conduit à générer sa propre ponctuation. Plus exactement, à générer le conflit entre sa ponctuation propre et la ponctuation académique. Dans la séquence qui suit, ponctuée des seuls blancs de fin de ligne, la lecture bute sur le conflit entre la logique « grammaticale » et une autre logique, « phrastique », qui propose à la lecture des « pièges » qui sont en réalité des propositions pour lire autrement, les syntagmes ne cessant de se décatégoriser et se recatégoriser, à l'image de la suite « nos murmures si nous existe », qui implique – ou non – une accentuation du pronom *nous* dans une séquence qui pose clairement la question de sa lecture :

nos murmures si nous existe c'est pour qu'enfants
soyons pas rêve d'enfants pas nostalgie de jouets

²² *Éclairs d'œil*, p. 103.

²³ Apollinaire, « Palais », *op. cit.*, p. 35.

pas passés nous devenus enfants nous serrer tout²⁴

Une ponctuation existe donc, personnelle, qui est finalement ce par quoi le texte « tient debout ». Dans la séquence suivante, la cohérence logique éclate pour faire place à une parole qu'on pourrait dire lacunaire parce qu'elle se dit faite de « bouts phrasés ». Ceux-ci, comme les *bouts rimés*, qui leur servent de modèles, s'inscrivent dans la lignée des écritures fragmentées²⁵, avec cette différence d'approche que, se constituant précisément dans le cadre d'un phrasé, le « bout phrasé » échappe à l'opposition continu-discontinu qui règle « en sous-main » l'organisation des énoncés (et qui inclut, évidemment, leur éventuelle désorganisation) :

tu peux lire te joindre avec ces bouts phrasés comme je peux pas
un roman déversé de tout nous semble
depuis toujours pas que je tiens avec tout ce que correspondance
une telle les lignes et je te suis larmes
tu en as toutes ne supporteront c'est ma fibre ne compte pas
qu'aimer tu deviens les indices terrestres²⁶

Lire est clairement, dans cette circonstance, percevoir le ton, le rythme du chant, au-delà – ou en-deçà – du sens et de sa logique : « je t'aime peut-être alors à ce moment d'abandon le poème comme ces rimes je tu²⁷ ».

Évoquant l'importance qu'a eue pour lui le texte de Walter Benjamin *Le Conteur* ou *Le Raconteur* (*Der Erzähler*), Serge Martin dit avoir tiré de sa lecture la confirmation que « la logique ne faisait pas le sel d'un essai mais que c'était bien plutôt son travail visant une constellation d'hétérogénéités » qui le produisait, ajoutant : « au plus près de la vie d'ailleurs²⁸. » Il s'agit clairement ici de trouver dans le multiple l'impérieuse interrelation des textes en jeu : aussi bien ceux qui continuent à « parler » au sein de l'œuvre, que ceux qui le font en dehors, dans d'autres œuvres, et qui, précisément à cause de cela, sont aussi l'œuvre en cours, dans un *en-dehors-dedans* de la parole. « Mon histoire

²⁴ *Tu pars, je vacille*, p. 68.

²⁵ Roland Barthes cite, à propos du fragment, érigé par lui en « genre littéraire », le « bout de journal » (*Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Le Seuil, 1995, p. 167).

²⁶ *Tu pars, je vacille*, p. 70.

²⁷ *Ta résonance, ma retenue*, p. 158.

²⁸ « Un devenir autodidacte », art. cité.

littéraire, explique Serge Martin, c'est celle de voix qui se répondent, s'interpellent²⁹ ».

²⁹ *Ibid.*

Jean-Luc Parant

*Main gauche, main droite
les yeux ouverts, les yeux fermés*

NB : Professeur à la Sorbonne nouvelle, je commençais tous les ans mon séminaire théorique sur la didactique des langues et des littératures par une expérience empruntée à ce dessin de Jean-Luc Parant avant de lire, avec les étudiant.e.s, des morceaux pris aux quatre volumes intitulés *Les Yeux* (José Corti, 2002 à 2006). Je me souviens aussi que Jean-Luc Parant a été mon premier invité à la Sorbonne nouvelle pour une séance mémorable avec mes étudiants de master venant du monde entier.

[S. M./R.]



Guy Perrocheau

« Comme un air qui se dégage »

Seize répons dans le mouvement
des livres-poèmes de Serge Ritman

...pas poète pour la poésie mais pour par
la vie pas soluble en vécu du vivre que le dit vécu
ne prend pas c'est l'inconnu le ciel la terre renversés
(*Tu pars, je vacille*, p. 104)

...depuis tant et tant de mondes dépêchés jusqu'à leur moment de bascule, les souvenirs longtemps couvés sous le bâti des blancs ne se mêlent plus de douceurs, ni ne s'alourdissent de chagrins / c'est le jour que des brisures ne nous ont pas reconnus, que nos paroles liées comme une brassée de songes, les océans répondent de leur propre course toujours plus reposée, légère et bien allante pour aujourd'hui et le jour suivant / des vestiges tremblent aux mouvements de détails imprévus / une avidité succède à des coups de lumière éclatante / entre l'heure jamais finie et celle qui ne vient jamais, des tonnelets d'ambrosie circulent / le plus joyeux souffle d'air nous gravit / chaque fleur a son soleil / bon signe ou non, c'est devenu tout un, dire naissance, mort, début, fin / vivre ici se transforme par force mots de passe, airs de jadis et d'à-présent / rien ne demeure en tant que l'expression de ce qui s'oblige ou se fait violence / et que vienne avant son tour la déraisonnable raison, nous nous gorgeons des menus bruits qu'assaisonne un réel fabuleux, nous avançons en rêve vers celle, celui dont l'instant d'avant nous ne savions pas que nous étions / chaque petite aurore reçoit notre folie comme une pointe qui lui est plantée

où plus rien ne se mesure autre que l'immense
(*Tu pars, je vacille*, p. 29)

...par où commencer, par où finir ? après de soudains petits éclairs, les vagues ensemble se vouant à leurs secousses, c'est toute la houle qui se met à l'écoute du marcheur / projets, plans, départs, rythmes se fractionnant en minimales manières d'être, il y a en avant de nous comme un plan général à quoi l'embauche ne cesse pas / décide qui peut de la gouverner et de la route ! un programme est en train, c'est le réel qui se fluidifie, les vignes penchées sur nos réveils qui se font l'une à l'autre leur lit, vivre qui sort à grandes dentelles de sa prison votive et s'harmonise avec des voix qui émanent hors de toute échelle / l'étendue courant après ce qui vacarme en nous, vent coulis, cormoran, cheminée, brouillard s'étayant d'arbres morts, nous moissonnons ce que nous n'avons pas semé / les chemins que d'autres ont suivis nous tiennent l'été

par la main / des chimères n'ont pas de nid / l'esprit lui-même n'est plus à
son créneau - courtier pour l'éternité de peaux de lapins

la vie ne se prend pas

elle se donne
à celui qui n'attend rien
sauf l'impossible

(Ta résonance, ma retenue, p. 281)

...où la vie fut-elle gardée ? comment comprendre qu'elle vienne de
guingois comme un volet, que la peur résiste dans la pulpe des fruits ?
non ! ce n'est pas comme on aurait soldé l'avenir, marchandé l'attente,
devancé la poussière standard qui s'oriente en nous par nous sans rien
boire / on a le ciel entre les dents, les vols d'ibis par-dessus l'épaule / et
rien d'autre à dire que ce rien dire comme une faim plus que faim, la terre
qui se reprend nous par nous / l'écholalie y bat, rebat les cartes, totalise
les points / ce petit bruit d'air, sournement brassé, c'est la mer et les
bateaux / à nos perspectives, vite ! en pont suspendu parmi les souffles,
les nombres, les nuages ! que voulons-nous que la trêve des oiseaux
siffleurs soit d'autre que la trêve des oiseaux siffleurs ?

au présent débutant d'une
page tournée dans quel sens

(Tu pars, je vacille, p. 77)

...nous émergeons à tous les vents, nous tenons bon chaque départ / le
temps, nous n'y regardons pas / nous vivons de passage avec la braise des
mots perdus / et nous nous illuminons à l'inaccompli / ainsi la vie
rehausse-t-elle la vie / comme une source avec impétuosité qui va à la
rencontre du torrent / pas de répit à ce remuement des formes /
maintenant et plus loin que nous ne dessinons leur courbe et leur
graphique, un labyrinthe y fait son poids de chiffres et de lettres / nos
démons peuvent en répondre : affaire de je, de jour, la plus fluette
transformation ne sait pas ce qu'elle apportera / tout l'espace est libre où
nous attendons nous ne savons quoi qui supplante un cri d'oiseau / les
félicités, les alarmes mêlées à tous les hasards de tendresse sont à l'œuvre
ligne à ligne / et leurs métamorphoses s'activent en nous comme la
marche ensemble d'une rangée de soupapes, tantôt qui s'accélèrent, tantôt
qui se retardent quand voici soudain que le navire tremble dans sa
membrure de toute la passion qui le projette en avant

je sens l'immense ce mot me
répète il devient nôtre du début

en fin qui recommence oui
force de douceur pleine avec

(Tu pars, je vacille, p. 92)

...chaque mot s'étant rappelé l'obscur d'un toucher dans la voix,
c'est à chacun sa petite théodicée surprise, qui s'ouvre et se referme /
impossible est l'erreur si le noyau parle : soit l'éclair zèbre ou la bruine
nimbe / à d'autres, les serrures et les clés / mais pour nous, ni sentence
ultime, ni roulante anamnèse / sans doute fait-il un petit soleil là-haut à
nous frir la moelle mais nous ne nous reposons pas dans des yeux
d'ombre ni à quelque oscillante entreprise que ce soit / les densités, les
mesures s'affranchissent de tout système / et rien ne se redresse ou ne se
corrige à l'identique / il y a des tristesses, des consolations qui ne sont pas
les nôtres / sus au loup qui gratte dans le petit mot d'égard à l'égaré / une
matinée de dimanche se surajoute à chaque jour / et comme un désert
nous ruisselle, une herbe de douceur nous étreint / d'une baignade unique,
on rajeunit / l'ordre des jours à naître nous spécifie dans sa durée et nous
porte à ce calme où la bonté se renouvelle et la table est mise sur un
sourire

sauvage il festoie dans l'inattendu
la chanson dit nouveau mais dame
c'est ta couleur petit drapeau d'une armée
d'amoureuses floraisons conquérantes

(Tu pars, je vacille, p. 27)

...ce courant continu de parole, comme j'y suis allé par tous les
moyens / les yeux posés sur un rêve, comme j'y ai trotté menu / je crois
ne l'avoir qu'à l'esprit et tout à coup j'y suis jusqu'à l'oreille / entre ce
qui arrive et ce qui s'en va, force est de me cramponner et de tenir /
conditionne-toi ma vie en un monde euphorique hors du temps brisé, et
sois la jongleuse aux carrefours / des froufroutements d'ailes s'exercent à
l'éloquence / astuces et traits font comme un seul coquelicot sur une île /
ah ! son-sornette, son-mirage, te réduire et dissoudre, si j'avais pu / quelle
voix sait-elle jamais sur qui, sur quoi elle se fonde ou s'appuie ? mais
n'est-ce pas cela être vivant, quand ce qui n'a pas de nom commande à
l'oreille qu'elle soit plus près ?

vis ta voix c'est l'immense

(Tu pars, je vacille, p. 29)

et l'immensité coule de tes doigts

(Tu pars, je vacille, p. 160)

...substitutions et raccords, toujours vivre se dit d'autre manière, enfante des fruits dans l'ombre au-delà des jours passés et des maisons disparues / les métamorphoses montant des miroirs, il leur suffit qu'elles soient tiennes, tutoyées pour que l'immensité coule de tes doigts, que l'indicible aujourd'hui voyage et que la chevelure du vent ne se croit plus seule / à drapeaux nouveaux, chimères nouvelles / l'alpage enrubanné se confond avec le ciel, à même un pain rond le soleil monte / c'est le plus menu qui fait monde / et pour ce qui est en sus, il y a tout ce qu'une sonorité résume et diffuse en un flambant récitatif / vivre vivre n'est jamais si pauvre, ni si fugace qu'une résolution prise de voix en voix, même petite, à la fin ne se déclare et ne donne la distance, le relief, les couleurs / le moutonnement du sens est ventilé / quel désir d'être au monde n'y recommencerait pas à crier rouge ?

partir toujours mais où le départ où l'arrivée
(*Tu pars, je vacille*, p. 72)

...l'instant présent, prenez-lui le souffle ! Il y a comme une veille derrière la veille, un autre temps derrière le temps, peut-être appelant à la rescousse après que vous vous êtes détournés de voir plus avant les poissons qui se glissent entre les nuages / vous vous le dites et vous en êtes sûrs : personne ne s'y retrouve / les surprises toutes ensemble agitent des drapeaux, font du bruit / morceaux de ciel à présent qui montent et brûlent / l'étendue courant seule après vos remue-ménages d'enfants, les mots flambeaux, les mots tisons qui vous certifient, ne sont-ils pas pour finir comme on aurait chassé du pied des débris de verre, essuyé des miettes de pain sur la table et les chaises ?

Mais aucune emphase, même celle de la poésie, ne peut ouvrir l'espace enclos du silence, ce mouvement dans l'air.
(*Ta résonance, ma retenue*, p. 80)

ton murmure irrésolu fait voir
un ciel dans chaque goutte
(*Tu pars, je vacille*, p. 77)

...par le vide en nous, dont la banalité captive, le réel d'un instant joue les jeunes premiers / se fend d'un perpétuellement neuf, se dilate d'un coq-à-l'âne à la folie / et parfois le plus petit bonjour nous fait le sourcil haut, rêvant se fondre / il rentre en nous les figures d'un monde et leur acquiert une place, une mesure, et plus, et plus, puisqu'il y a « je pars comme je parle » impossible à deviner d'avance / avant, après, hier, ici, maintenant c'est toutes nos divagations à la fois qui changent les

apparences / la voile des vivants vogue sans comment ni pourquoi / leurs
mots à mi-voix, posés sans ordre et de tous côtés, nous en prenons la
forme en marchant double et double à délices toujours nouvelles, comme
s'il faisait nuit et que la lumière se fût ancrée dans la douceur des fruits,
se fût ancrée dans une pluie de petits cils

ton or ton désordre en phrasés d'appel
en clartés de nuit en claires résonances
en sans retour la petite lumière au fond
(*Tu pars, je vacille*, p. 15)

et l'image n'est jamais là où tu viens
hors champ toujours tu
me débordes
(*Rythmes amoureux*, p. 403)

immensément rêver d'être aux limites de quoi
(*Tu pars, je vacille*, p. 152)

...pas d'ordre du jour à cette voix du dedans, sa propre béance y fait
figure toute seule / et jusqu'à cette matière d'âme qui met de la chimère
dans la vie, nous avons joué aux osselets le maigre bonheur de la jeunesse
/ aujourd'hui se passe ailleurs / cendres d'un côté et facéties de l'autre,
rien ne s'achève comme il en semble au bruit que fait le vent / moineaux,
merles taillent leurs cris / les poissons ne peuvent toujours pas s'asseoir /
quel besoin aurions-nous un peu, de rapports et de proportions dans la
suite des mondes sans cesse, puisqu'il y a toujours plus avant cette ruelle
sur le matin, la végétation qui s'endimanche ? chaque lueur fragile
apporte sa contribution à la lueur qui suit mais ne laisse rien que les rêves
puissent garder / peut-être la vie l'avons-nous laissée plus loin, ou
seulement stabilisée, petit point rouge d'un feu de branches

– la répétition à l'œuvre sur la surface dans une infinités de petites
différences –
le paysage renverse le ciel qui monte depuis le sable les vagues au
loin laissant l'horizon en ligne blanche.
(*Ta résonance, ma retenue*, p. 164)

...voix balancée de-ci de-là, anonyme voix, voix qui s'amenuise, c'est
coup d'épée dans l'eau mon beau délire / avril est avril, est avril, est avril
et je n'ai pas vu tant que ça la petite coche à la ligne d'horizon / tant la
félicité des jours palpite oiseau sur la bouche ou remercie d'un nuage,
d'un seul éclair farouche et peut-être moqueur, l'unique silence du
moment est exhibé selon les degrés d'une échelle de magnificence

inconnue / toujours plus allusifs sont les sentiers / souvent je m'attribue
les quatre sous d'un air menuisé profond sous le sceau du plus grand
manque / à quelle intention de voix souscrire, qui peut savoir ? cent mille
qui viennent vers cent mille autres qui s'en vont, leurs sourdes mêlées
prennent en moi des pieds à la tête / tant de paroles enfouies continûment
font la lumière dans la tourne du silence / que n'y suis-je par petites
fables, la brise follette de mai plastronnant solitaire et regorgeant en
masse à la lèvre inventive ?

La culpabilité est certainement le poison de l'écriture elle renvoie
tout au moi alors que l'aventure sans nostalgie ni remords comme
dans l'amour est la seule façon de s'oublier pour mieux se dire se
révéler non semblable à une image de soi seulement cette image
que je vois double dans tes yeux mais dans un mouvement de
l'être cet animal monstre ou ange qui t'approche dans mon corps
un mouvement qui ne peut alors s'arrêter

(Ta résonance, ma retenue, p. 158)

...les fragmentations de l'élégance sont dans la voix pour en sortir /
moi plein de trous je m'ouvre / mais comment me souvenir le lundi, d'un
sourire le dimanche, et de l'unique premier mot qui me soit un peu les
sept mers du globe avant qu'il tourne court ? j'attends je ne sais quoi :
bulle qui crève ou simple lapsus / une avancée de lumière tombe à la
première marche / une ombre glisse au bord d'une autre / une épaule est
faite d'oiseaux à se toucher / tristesses, fâcheries, l'éclair et les tonnerres
s'échelonnent dans le tableau / j'écris je vis comme sans me rendre
compte

et c'est écho de corps à corps les voix portées
s'emmêlent s'entendent pas ou s'entendent
les voix se connaissent et se versent l'une
dans l'autre un répons intérieur d'une lecture
tout ouïe de partout les voix se démultiplient
et le poème agrandit nos intimes extérieurs

(Tu pars, je vacille, p. 44)

...et la nuit reprend-elle l'initiative et s'applique-t-elle à des chemins,
nous découvrons plus avant la solitaire multitude d'une parole à venir /
c'est à peine s'il y paraît à l'emphase : échos d'abîme, axes de lumière,
tout change de signe et d'indice, tout essaime et prolifère / ensemble nous
mangeons un petit morceau mais nous ne savons plus de qui nous
sommes la clarté ni l'ombre / et qui nous a pris par le bras juste avant que
le silence n'en dise plus long, ne nous étourdisse / c'est comme on se
figurerait l'obscurité qui se met sur son séant, éternue, hume l'air / vaille

que vaille les retrouvailles, quelque chose allant de soi nous jette un chiffon d'air à la figure / jusqu'à ce qu'un élément nouveau, et cela ne tarde pas, intervienne pour faire sommation à l'écho / Les signes du dehors les plus inconnaissables, nous pouvons les mettre à la casse, et vite / une voix nous crie : « Donnez les cuivres ! »

pour l'éternité d'un instant
dans toutes les bouches la poésie
toutes les oreilles fait de chacun
le poète de sa vie de la vie
du langage qui passe de l'un
à l'autre

(Ta résonance, ma retenue, p. 280)

...sans point ni virgule mais par le phrasé de connivence avec l'activité même de l'instant, les chansons de bord de route savent-elles bien le temps qui passe hors de vue, vers plus loin, développant avec chic le passé et suscitant l'avenir dans une course poursuite, où si je me retourne c'est chaque voix qui passe de l'un à l'autre / entre les paroles perdues, les retrouvées, qui sait là-bas ces arabesques lentes, ces résonances en sommeil ? l'allure acquise à l'étrangeté même de l'instant, je peux entendre sans oreille un son qui n'existe pas / c'est l'étonnement qui compte : on y amasse une petite fortune / un pied dans le jour, un pied dans la nuit, j'invente où je vais, je m'oriente à l'inaccompli / Sans doute y-a-t-il encore et toujours là-bas, une corde à sauter le vide et la voltige en prime

...tu es la lumière
de qui prend voix arrêtée sans arrêt

(Tu pars, je vacille, p. 45)

...perdu ? oui et non, comment savoir ? dans ce théâtre qui joue fort, le hasard salué partout cite des bonheurs à comparaître / souvent l'espace n'en peut mais dans la collusion des bruits du silence / comment chercherais-je à traduire le juste trait pour la juste aventure quand le sens échappe à la fin pour prendre quoi ? je n'en distingue ni ce qui est vieux ni ce qui est vert / des souvenirs noués comme un seul instant de vendange au soleil scintillent jusqu'à des lointains ignorés / mais par un brusque défi dont je ne fais qu'entrevoir l'éclat, chaque oubli jette une arche par-dessus le vide de la tête et du cœur / et voici fait le point, mon petit toujours ! je ne me dis plus que je marche dans un théâtre d'ombres / tout l'obscur joue dans une arborescence avec la force même de l'instant qui impose ses manières de petite berceuse / appelons cela l'ouvert, la

minute où les transparences boivent de toute leur soif, s'élèvent des miroirs, développant un goût de foudre, aussi bien provoquant petits mots, chuchotis, jusqu'à ce qu'un bourgeon s'extraie pli à pli d'une douceuse demi-lune et que les loups jouent dans l'avoine

ils inventent tous les jours un avenir
sans lendemain

(*Ta résonance, ma retenue*, p. 304)

...entre oui et les non, longtemps demeurés sur la marche haute, je ne décide pas d'une route à suivre / une lettre ou un numéro, rien n'est pareil à soi / vents, vignes, rivages, venelles dansent sur un fil / entre vivre et sa prison, la porte ferme mal / sottises faites, mauvais moments, notre légende à se former comme elle traîne / sans doute ne cesse-t-il d'y avoir appels, embrouillaminis, recommencements / l'assise est dans les si / l'inoubliable y creuse ses sapes / bon an, mal an, c'est demain le feu, demain la force / et personne n'alerte sur une erreur possible / une dent-de-rien perce la neige / une enfance accourt à tous les points du vide et chasse une ombre en un tour de toupie / je suis fou de ses rythmes / toute la vie est une histoire à suivre

Marina Krylyschin

Des éclairs d'œil au chocolat
À propos de la figurabilité dans le langage

La routine : *son œil lançait des éclairs* (de colère je suppose).

Dans ce contexte, lancer est le verbe impossible, ça ne colle vraiment ni à droite, ni à gauche. Alors, il s'en va et ça se complique un peu : des *éclairs d'œil*¹... Des éclairs en forme d'œil ? En matière d'œil ? – L'acuité doit être fulgurante ! – Est-ce l'origine ? Comme des huitres d'Oléron, il y aurait des éclairs d'Œil. La source ? Des lumières vives réfléchies par l'œil ? Par un seul œil ?

Il était une fois un œil qui jetait des lances en chocolat...

Dans cette danse sans chorégraphie des mots, leurs relations hasardeuses vont permettre de mieux cerner des phénomènes à première vue semblables, de faire distinction entre les dimensions lisible, visible et surtout virtuelle des mots. Cette dernière catégorie permettra de mieux comprendre la façon dont l'oreille peut voir et l'œil écouter, et de nous faire réfléchir à un continuum entre l'écrit et l'oral. Accepter d'entrer dans cette danse exige de renoncer à certains automatismes comme l'opposition entre le caractère visuel de l'écrit, de l'écriture, et le caractère posé non visuel de l'oral, du parlé. C'est cela que je voudrais ici éclaircir. Serge Martin mobilise la notion de « voix » pour penser « l'inséparabilité de la théorie et de la pratique, mais aussi de l'affect, du concept, de la lecture, de l'écriture, des proses et des vers, du parlé et de l'écrit² ». Je voudrais pour ma part penser le continuum avec les théories linguistiques de l'écriture en lien avec une certaine expérience de l'art (Didi-Huberman³ et John Dewey).

La figurabilité en peinture...

Il en va aussi parfois en linguistique comme il en va en histoire de l'art : on a recours à des mots « magiques », apparemment conceptuellement plus rigoureux que le langage ordinaire, capables de tout résoudre, autrement dit de « dissoudre, de supprimer l'univers des

¹ *Éclairs d'œil*, p. 87-97.

² Serge Martin et Philippe Païni, Présentation : « Ces choses qui sont dans la voix », Voix. Oralité de l'écriture, *Le français aujourd'hui* n° 150, 2005, p. 5-6.

³ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de minuit Critique, 1990.

questions ». C'est ce que Didi-Huberman nomme « la rhétorique de la certitude ». Il rappelle le sens de « figurabilité » qui désigne le travail des formations de l'inconscient, *rücksicht auf darstellbarkeit*, et cherche à mettre au jour le travail de la figurabilité dans les images de l'art (je dirais pour ma part dans les images des mots), terme non réductible au figuratif en art, entendu comme représentation d'un objet ou d'une action dans le monde réel.

L'histoire de l'art [...] a voulu enterrer les très vieilles problématiques du *visuel* et du *figurable* en donnant de nouvelles fins aux images de l'art, des fins qui plaçaient le visuel sous la tyrannie du *visible* (et de l'imitation) et le figurable sous la tyrannie du *lisible* (et de l'iconologie)⁴.

Pour Didi-Huberman comme pour Serge Ritman, regarder, ce n'est pas chercher ce qu'il y aurait à voir : il y a « le voir vrai de celui qui voit », depuis son expérience et avec elle, et il y a « les vues sans voir [qui] n'approchent rien⁵ ».

L'étude d'un blanc, qui n'est pas un « vide » mais qui manifeste la blancheur d'un mur, entre des personnages dans la fresque *Annonciation* de Fra Angelico, va rendre possible la distinction entre ce qui dans la vision relève du visuel et du virtuel d'un côté, et ce qui relève du visible de l'autre. Le blanc, en peinture, ce n'est pas rien. Dans cette fresque, il est opaque, on ne voit rien au travers⁶. Il frappe notre rétine sans que nous puissions le saisir ni le délimiter. N'étant pas visible, ce petit pan de blanc est visuel, c'est un événement de blancheur. L'événement en peinture ne donne jamais la direction que l'œil doit suivre, pas plus qu'il ne donne un sens unique de la lecture. Le visuel en peinture ne se distingue donc pas tout de suite, certains passeront à côté ou le verront une autre fois. En cela, le visuel est virtuel, il est le phénomène de quelque chose (la blancheur) qui n'apparaît pas clairement (le mur), c'est un signe non articulé, non lisible.

⁴ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 16.

⁵ *Éclairs d'œil*, *op. cit.*, p. 91.

⁶ « Il ne suffit pas non plus de dire que le mot « blanc » n'est employé que pour des surfaces qui apparaissent. Il pourrait se faire que nous eussions deux mots pour « vert » : l'un qui fût réservée aux surfaces vertes, l'autre aux objets transparents. La question demeurerait alors de savoir pourquoi au mot « blanc » ne correspond aucun terme de couleur désignant quelque chose de transparent », Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, Mauvezin, Éditions Trans-Europe-Repress, 1983, p. 14. La transparence d'une vitre, en peinture, est suggérée par un reflet signalé par des touches blanches, opaques.

Et ce qui est vrai pour un petit pan de blanc vaut bien pour un petit pan de mur⁷ :



La figurabilité s'oppose à ce que nous entendons habituellement par « figuration », de même le moment visuel, qu'elle fait advenir, fait obstacle, incision et symptôme, dans le régime « normal » du monde visible, régime où l'on croit savoir ce que l'on voit, c'est-à-dire où l'on sait dénommer ce que l'œil aime à capturer⁸.

« Voir » en peinture

Le visuel	Le visible
Le virtuel	
La figurabilité	Le lisible

Les mots dans un texte sont comme des événements en peinture : ils sont virtuellement à la croisée d'une prolifération de sens possibles. Notre hypothèse est que certains mots sont comme des objets peints virtuels, des objets investis d'une valeur de figurabilité, qui leur donne le pouvoir de jeter des ponts multiples entre des ordres de réalité très différents. La figurabilité à l'œuvre dans un texte ou un discours n'est pas réductible

⁷ Photo : Marina Krylyschin, *Pan de mur*, Verdun, 2019.

⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 38.

aux connotations des mots qui les composent, elle les subsume toutes, aussi bien à l'oral qu'à l'écrit ; elle permet d'envisager la dimension « visuelle » ou « imagée » de l'oral et de l'écrit, nous dirons désormais la dimension virtuelle du langage.

... et en langue

Comparer un objet peint avec un mot ne choque pas outre mesure à condition d'envisager, à la suite de Vachek et Uldall⁹, la langue comme une forme capable de manifester deux types de substances, l'une graphique, l'autre phonique. Tandis que l'oral serait une manifestation locutoire, un acte de phonation de la langue, l'écrit en serait une manifestation scripturaire. La parole (substance de l'air) et l'écriture (substance de l'encre) coexisteraient ainsi pour exprimer une même langue. Cela nous amène à distinguer les unités ou les formes de l'expression des unités de contenu. Les formes parlée et graphique seraient deux formes possibles de l'expression de la langue, tandis que ce qu'elles signifient serait des unités de contenu. Une même unité de contenu pourrait pouvoir s'incarner dans des formes de l'expression différentes du point de vue de leur fonctionnement interne. Pas de problème à priori pour les mots simples et concrets :

Formes de l'expression : <chat>, [ʃ a], le dessin d'un chat

Unité de contenu : « animal à quatre pattes avec des oreilles pointues et une longue queue etc. »

Toutefois, « l'animal à quatre pattes... » pouvant varier dans l'esprit d'un individu à l'autre, deux questions se posent, l'une concerne la possibilité pour une forme de l'expression d'exprimer la totalité du sens (la totalité d'un contenu), l'autre voudrait expliquer le passage de cette forme : *éclairs*, à celle-là : *éclairs au chocolat*, à celle-là : *éclairs d'œil*.

La simple consultation d'un dictionnaire nous renseigne sur l'amplitude sémantique associée à chacun de ces mots, et l'on sait que la notion de concept ou de signifié du signe linguistique chez Saussure s'est affublée, avec le temps et les besoins de l'analyse, d'autres notions comme celle de « référence » pour pouvoir rendre compte d'une variation

⁹ Jacques Anis, Jean-Louis Chiss et Christian Puech, *L'Écriture : théories et descriptions*, Limoges, Lambert Lucas, 2017. Reprise fac-similé de l'édition De Boeck Université, Bruxelles, 1988, p. 46-51.

du sens selon les contextes, ou encore celle de connotation d'un mot pour rendre compte de sens figurés. Cette dernière dimension, avec celle d'image acoustique¹⁰, attestent d'une certaine représentabilité ou iconicité des mots à l'oral tandis qu'à l'écrit, cette représentabilité est distincte de sa visibilité¹¹. Toutefois, toutes ces circonvolutions du sens échouent à expliquer sur le plan linguistique « éclairs d'œil ».

L'analyse d'un éventuel phénomène de transposition à l'œuvre dans *éclairs d'œil* n'a pas été convaincante. Je retiens de l'exercice une difficulté à cerner avec certitude dans ce syntagme l'élément déterminant (*vs* déterminé) ; la dimension métaphorique intrinsèque aux expressions intégrant ce terme, *éclairs* (en position de tête), explique probablement le maintien d'une certaine opacité quant au fonctionnement syntaxique du syntagme.

C'est ici que pourrait être convoquées les notions de figurabilité et de virtualité du langage. Nous avons dit que le virtuel en peinture désignait le phénomène de quelque chose (une de ses propriétés, la blancheur d'un mur par exemple) qui n'apparaît pas clairement (la chose en question, le mur). Celui qui observe le tableau, perçoit le blanc mais n'interprète pas le mur immédiatement. Son identification n'est possible que par ses contours qui sont eux-mêmes le produit des formes clairement visibles autour de lui. Nous percevons et entendons éclairs d'œil mais nous ne pouvons pas le saisir comme nous ne pouvons pas saisir le blanc du tableau : nous ne distinguons pas facilement ses contours. *Éclairs d'œil* est le phénomène de quelque chose qui ne peut se dire autrement ; ses contours seraient « figurables », ou virtuellement identifiables, par contact avec tous les sens possibles que nous donnons aux unités qui le composent.

¹⁰ À propos de l'écriture, « C'est cette possibilité de fixer les choses relatives à la langue qui fait qu'un dictionnaire et une grammaire peuvent en être une représentation fidèle, la langue étant le dépôt des images acoustiques, et l'écriture la forme tangible de ces images (Fernand de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1916] édition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1972, p. 32).

¹¹ Le « visible » est lié à un support et concerne l'écrit, la notion de représentabilité, valable tant pour l'écrit que pour l'oral, désigne davantage une propriété des mots qu'une catégorie de mot : la représentabilité d'un mot n'est pas réductible à son référent qui serait mémorisé, mais peut être plus abstraite, conceptuelle (au sens artistique), comme pour le lexique en géométrie (ligne, rectangle, angle...) ou celui des couleurs. Les noms d'émotion, s'ils sont abstraits, ne sont pas « représentables » comme peut l'être un angle à 180°.

Ce principe de figurabilité dans le langage permet de visualiser, et de saisir par l'exemple, le phénomène linguistique de la signifiante comprise comme « une organisation, une diffusion d'effet à l'état indéfiniment naissant. Autre chose que le sens lexical des mots, ou leur signification en situation pour un émetteur et un destinataire. Mais ce qui les porte, les traverse, les joint et les disjoint, les englobe¹² ».

« Voir » en linguistique	
À l'oral et à l'écrit	À l'écrit
Le visuel	Le visible
Le virtuel	
La figurabilité	Le <i>lisible</i>

Le visuel en peinture correspondrait ainsi en linguistique à la perception de formes graphique ou phonique. Il serait virtuel en étant au carrefour de toutes les possibilités de sens associées aux formes perçues, sans pour autant s'actualiser dans l'une d'entre elles. La figurabilité désignerait le phénomène par lequel s'effectuerait une « découpe » dans la matière virtuelle de la parole et des textes.

La figurabilité dans l'écriture

L'écriture pour les hommes de ce temps [le Moyen-Âge] ne fût donc pas un objet *lisible* au sens où nous l'entendons généralement. Il leur fallait – leur croyance l'exigeait – creuser le texte, l'ouvrir, y pratiquer une arborescence infinie de relations, d'associations, de déploiements fantastiques où tout, notamment tout ce qui n'était pas dans la « lettre » même du texte (son sens manifeste) pouvait fleurir¹³.

Il me faut passer maintenant de la forme *éclairs d'œil* à son écriture, au geste qui l'a engendrée. L'écriture est une mise en discours de la langue écrite. Pour Julia Kristeva, elle « construit une sémantique propre : la signification de l'intenté produit par la syntagmation des mots où chacun d'entre eux ne retient qu'une partie de la valeur qu'il a en tant que

¹² Henri Meschonnic, *La rime et la vie* [1989], Paris, Gallimard, « Folio.Essais », 2006, p. 59.

¹³ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 31.

signe¹⁴ ». Dans cette écriture-là, la dimension virtuelle des mots semble avoir été canalisée par la syntaxe, organisée par elle. En sélectionnant une partie de la valeur du signe, elle en a tracé les contours, a fait disparaître le blanc en faisant apparaître le mur.

Le blanc est peut-être alors devenu silence.

Une conception possible de l'écriture poétique seraient peut-être qu'elle sache garder une place, entre ses syntagmes, et au-dedans, pour le figurable. Dans *Éclairs d'œil*, c'est la préposition qui joue l'entremetteuse, en ouvrant la porte à la dimension virtuelle du langage.

Saussure disait déjà de l'image acoustique qu'elle était « par excellence la représentation naturelle du mot en tant que fait de langue virtuel, en dehors de toute réalisation de la parole¹⁵ ». La figurabilité dans le langage permet de mieux comprendre comment la dimension virtuelle de la langue irrigue le dire poétique. Elle serait un des modes possibles de la signifiante. Si ce phénomène nous permet d'envisager la poésie depuis la peinture et la linguistique, il éclaire d'avantage la lecture du poème que son écriture. Enfin, puisqu'elle est observable, dans l'expérience du langage, à l'oral comme à l'écrit, elle permet également de penser le continuum qui les relie.

¹⁴ Julia Kristeva, « Émile Benveniste, un linguiste qui ne dit ni ne cache, mais signifie » dans Benveniste Émile, *Dernières leçons*. Collège de France 1968 et 1969, Édition établie par Jean-Claude Coquet et Irène Fenoglio, Paris/EHESS, Le Seuil, Gallimard/Le Seuil, 2012, p. 20.

¹⁵ Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, p. 98.

Jean-Yves Debreuille

La critique tout contre la critique :
le discours amoureux de Serge Martin

Serge Martin refuse le discours universitaire. Il y a sans doute à cela bien des raisons, mais l'une éclate dans son dernier livre, *Rythmes amoureux*¹ : le discours amoureux n'a pas sa place dans les productions universitaires, pas d'avantage que la subjectivité n'y est admise. Or on remarquera aussitôt que ce titre inclut le nom anagrammatique que Serge Martin s'est choisi quand il est auteur de poèmes, Ritman, l'homme-rythme. Il aggrave son cas en écrivant en fin d'introduction que « cet ouvrage comme les deux livres qui le précèdent ont été engagés avec l'aventure des poèmes, de *Ta Résonance* à *Ma retenue*. » Engagés, aventure, c'est d'un corps à corps qu'il va s'agir, et le sous-titre le confirme : *Corps, langage, poème*. « Poème » est le dernier mot parce qu'il a le dernier mot : la conclusion du livre est un poème, bien entendu signé Serge Ritman.

Serge Martin avait préparé sa position dès les années 90. Il en a fait la synthèse dans son livre *Voix et relation* en 2017². Il prenait nettement ses distances avec les théories sémiotiques. Il ne citait d'ailleurs même pas l'ouvrage de Michael Riffaterre³, qui peut se résumer en sa célèbre formule : « Le poème dit une chose et en signifie une autre ». Pour lui, il s'agit là de poétiques de l'énoncé, alors qu'il se tourne résolument vers la position meschonicienne : il n'y a pas de point de vue extérieur et abrité de l'histoire à partir duquel construire une science poétique, ni de discours critique hétérogène au discours du poème. « La voix est sa propre recherche, c'est pourquoi le sujet du poème, qui n'existe que de se trouver, importe à tous les sujets ». À partir de là, Serge Martin rejoignait Winnicott, et la didactique, qui lui a toujours importé, en considérant le poème comme un phénomène transitionnel. Il se livrait à un examen critique de quelques conceptualisations de la voix et de la relation : il affirmait ce qu'il appelait « le dialogisme du poème », il postulait la parole poétique comme écoute, posait la littérature comme la recherche d'une subjectivité sans sujet, il revendiquait une poétique de la voix comme une réponse à ce qu'on appelle la crise de la littérature, dans la mesure où elle ne se pense plus de l'extérieur, mais à l'intérieur de l'expérience par laquelle elle progresse. Il parcourait un certain nombre d'œuvres à cette lumière, dans un mouvement précisément relationnel, c'est-à-dire que la théorie ressortait sinon modifiée, au moins assouplie,

¹ *Rythmes amoureux. Corps, langage, poème*.

² *Voix et relation*, Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache.

³ Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Le Seuil, 1983.

affinée et approfondie au contact des objets auxquels elle s'appliquait. Ces « objets » étaient le travail de Jean-Luc Parant autour de la répétition, les performances de Charles Pennequin, l'écriture en enroulements et en emmêlements de James Sacré, les espaces imaginaires comme recherche de la relation dans les romans pour enfants d'Olga Lecaye, Nadja et Grégoire Solotareff, les récits de voix dans les romans de Sylvie Germain, et enfin l'itinéraire d'Henri Meschonnic appréhendé en trois de ses moments, celui de *Pour la poétique* dans les années 70, celui du travail sur le rythme et la *Politique du rythme, politique du sujet* dans les années 80, et les traductions de la Bible dans les années 2000.

Il importe à ce stade de préciser ce qu'est un poème pour Serge Martin. Ce ne sont pas des mots en un certain ordre assemblés, mais un nœud relationnel. Certes, il y a diversité d'expériences et de réalisations, mais chaque fois, il y a relation par le langage, « dans tout le langage et dans le tout du langage ». Ce qui cherche à s'y faire entendre est « le passage d'un sujet qui est entièrement passage et intensément subjectif », un sujet du « faire l'amour dans et par le langage » (p. 13)⁴. Le sujet du poème n'est évidemment pas, selon l'acception courante, son objet, mais il n'est pas non plus son origine. Pour Serge Martin, on ne saurait concevoir une pensée du discours sans une pensée du sujet. Sujet discursif et non sujet de la relation. Sujet polyphonique dans la mesure où la parole est traversée par d'autres voix que la sienne. Il s'appuie sur les travaux de Vincent Descombes⁵ – car une des caractéristiques de la réflexion critique de Serge Martin est de chercher bien au-delà des ouvrages de linguistique ou de poétique. Descombes s'appuie lui-même sur Tesnières pour qui la notion de phrase est logiquement antérieure à celle de mot. Il pose ainsi la notion de réalité relationnelle. Mais Serge Martin lui reproche d'extraire l'idée de la situation relationnelle, et d'aboutir ainsi à une séparation, et non à une pensée de l'interaction (p. 43). Il estime qu'au contraire, le poème tient le discours dans son incertitude discursive, car il « met le sujet dans et par le langage d'emblée en relation » (p. 43).

Dans cette relation, la notion de *continu* est essentielle, car elle est, comme il est dit à propos d'André Breton « travail de l'inaccompli » (p. 74). « Il s'agit donc de penser le continu corps-langage » (p. 75). Grand admirateur des *Fragments d'un discours amoureux*, Serge Martin diverge cependant avec Roland Barthes sur ce point, lui reprochant de

⁴ Les indications de page renverront désormais à l'ouvrage *Rythmes amoureux. Corps, langage, poème*.

⁵ *La Dénrée mentale*, Paris, Minuit, 1995, et *Les Institutions du sens*, Paris, Minuit, 1996.

placer le continu dans une fragmentation esthétisée. C'est que le sujet du discours n'est pas celui qui parle, ni celui dont on met en scène la parole, mais celui qui prend corps dans le montage des « coupons », pour reprendre un terme de Christian Prigent commentant le *Portrait d'une Dame* d'Alain Frontier⁶. Du coup, il est sans cesse en attaque, en relance, en déviation. Serge Martin donne en exemple le poème de Jude Stefan qui « est un corps sujet lancé violemment et avec injures contre tous les corps-objets, contre toutes les blasonneries de la poésie » (p. 169). Il avoue préférer les poètes qui se positionnent dans un refus, une résistance, une violence, et qui font leur l'engagement de René Char de ne pas écrire de poèmes d'acquiescement. Il cite, allant plus loin, Antoine Émaz, qui refuse toute autorité d'auteur, qui a tendance à rejeter le « je » pour adopter le « on », moins suspect d'effusion et de narcissisme. Il y a certes du continu, mais ça s'écrit, et si un « je » intervient, c'est pour ouvrir des brèches dans le canal qui commençait à se creuser.

Pour exprimer ce continu sans cesse perturbé dans son écoulement, Serge Martin emprunte à Gérard Dessons la notion de « phrasé ». Ce dernier déborde la partie vers le tout, le signe vers la phrase, le sémantique vers le musical. Il est constamment phatique, c'est-à-dire qu'il est requête permanente. Il est véritablement corps-langage, car il ne supporte pas la paraphrase. Son vecteur est la voix, qui ne se réduit pas à l'*actio* de la rhétorique, mais engage le corps tout entier. « Sans début ni fin, le mouvement de la voix est irrupitif » (p. 225). Ce mouvement n'a pas d'extérieur, il n'est pas observable depuis un lieu abrité. C'est pourquoi, chez des poètes comme James Sacré, Francis Ponge ou Michel Deguy, il tend à inclure le commentaire méta-poétique. Chez d'autres, il choisit de s'exprimer dans la performance : Serge Martin consacre des développements à Bernard Heidsieck et Christian Prigent. On voit par là que les réalisations textuelles de cette émission totale peuvent être bien différentes. C'est que « le problème de la voix n'est pas renvoyé à la question de sa notation, [...] il est maintenu comme problème d'une subjectivation par l'écoute » (p. 306). La voix est passage d'un sujet, et le poème est « histoire de ce qui arrive à une voix » (p. 334). Pour Serge Martin, la référence ultime semble bien être Marina Tsvetaeva, car pour elle, le poème est vraiment théâtre de la relation amoureuse : « il n'y a pas de plus grand affect que celui qui met tout le sujet dans la voix⁷ ». Le critique lui-même va devoir se tenir dans ce langage débordant d'affect, s'inscrire dans ce mouvement infini. C'est ce que Serge Martin entend

⁶ Alain Frontier, *Portrait d'une Dame*, Fiction, TXT, 1987.

⁷ Henri Meschonnic et Gérard Dessons (dir.), « Le théâtre et la voix », *La Licorne*, n° 41, p. 41.

par le discours amoureux du critique. Il ne s'agit plus pour lui de dire qu'il aime bien un poème, ou même tel ou tel poète, mais de s'efforcer encore et toujours de l'écouter.

Il y a là une contemporanéité qui explique que ses références sont presque exclusivement des poètes actuels, en lutte avec le langage d'aujourd'hui – Serge Martin a tenu de 1989 à 2010 la chronique poétique de la revue *Le français aujourd'hui*. Parmi ceux-ci, il ne s'intéresse pas aux grands poètes métaphysiques. On chercherait en vain dans son entreprise critique les noms de Bonnefoy, de Jaccottet, de Stétié, de Lorand Gaspar, de Lionel Ray, de Franck Venaille. Ils tombent sous le reproche qu'il adresse à Jean-Michel Maulpoix – car sa critique peut se faire aussi violemment polémique : pour eux l'écriture n'est pas une expérience humaine puisqu'elle la précède et la prolonge, elle en relate seulement des moments qu'elle arrange en figures « qui sont aussi bien des postures, ou des positions d'équilibre » (p. 246). Pourtant, son travail est gorgé de références, mais il ne s'intéresse qu'aux poèmes qui lui apparaissent comme des nœuds de relation. Il saute de l'un à l'autre, s'attarde à une analyse – ces moments privilégiés de corps-à-corps avec le poème sont nombreux dans son entreprise critique –, puis repart ailleurs, à la recherche d'un continu qui est sa propre relation. Il ne voit à ce qu'il appelle lui-même la souffrance du linguiste – qu'il ne veut pas être – qu'un seul remède : « l'amour en relation comme universel langagier. Un universel que les poèmes-relation rythment à chaque fois sans pareil » (p. 400).

Scrutons pour terminer quelques-uns de ces temps d'arrêt, arbitrairement choisis bien sûr – ils sont si nombreux ! - en sachant bien qu'en isolant ainsi des fragments du discours amoureux de Serge Martin, nous contrevenons à son entreprise. Il y a d'abord Jacques Réda, le premier Réda, celui d'*Amen* et de *Récitatif*. Serge Martin s'intéresse moins à ce qu'il dit qu'à ce qu'il fait. Sa poésie est une approche, qui s'effectue dans la lenteur. Celle-ci est « un rythme de la relation qui cherche à entendre (p. 15), et qui aboutit au retrait, mais un retrait comme une relance. Réda est l'inventeur d'une notion fondamentale pour Serge Martin, le « récitatif », qu'il définit « comme tenue d'une voix sur tout l'intervalle de la relation » (p.18). Il voit dans le récitatif une non-maîtrise, une constante recherche de la deuxième personne, une relance à perte de vue, dont la répétition est un des phénomènes. Il est renversif, rebondissant finalement sur le « je » dans une « invention d'un sujet amoureux dans et par le langage » (p. 26).

Il y a aussi James Sacré, dont Serge Martin assure qu'il est l'inventeur du poème-relation. Son premier recueil publié était d'ailleurs ainsi

intitulé⁸. Il part sans cesse d'un constat déceptif, celui de qui voudrait dire et ne peut dire, ou peut-être dire (l'incertitude est le régime général de ses poèmes), mais ne doute pas qu'il y ait un locuteur s'efforçant vers un auditeur, tout en multipliant les atténuations des marques d'individuation singulière du premier et en maintenant le second dans le flou d'un « quelqu'un ». Cela aboutit à un signe vide (« on ne dit rien de ce qu'on voit ni / de ce qu'on aime en poésie », constate James Sacré), ou plutôt à un faire un poème qui est toujours à venir. « La relation est l'invention [de ces poèmes] qui ne passe que par le mouvement qu'ils lancent » (p. 59). Relance constante, invention d'un sujet dans ce qu'il poursuit, allocution fondatrice sur fond d'incertitude thématique constante, en cela James Sacré rejoint Jacques Réda.

D'autres poètes sont beaucoup plus jeunes. C'est le cas de Valérie Rouzeau, à laquelle Serge Martin consacre un développement très empathique. Il manifeste d'ailleurs son intérêt pour l'écriture féminine, dans un de ces longs excursus argumentés et documentés dont il est coutumier. Il réfute, on s'en serait douté, le féminisme du XX^e qui prétend abolir la différence des sexes, pour se référer à Sylviane Agacinski, qui envisage de travailler et faire jouer autrement cette différence. Nous voici hors de la littérature, mais Serge Martin aime à prendre de tels élans de loin, qui lui permettent de surprendre son objet sous un angle absolument nouveau. Mais revenons à Valérie Rouzeau, pour qui il ne s'agit pas de dire le mot « amour », mais de le continuer avec des mots vivants, dans un poème toujours présent à l'histoire de sa voix. Empruntant à toutes les formes, à tous les genres, à tous les moments de l'histoire de la poésie, à tous les niveaux de langue, n'hésitant pas devant les solécismes, elle invente sans arrêt « sa propre grammaire dans l'empirisme du poème » (p. 371). Son titre *Va où ?* exprime bien un emportement incertain de son but, mais confiant en son mouvement, réactualisant la formule d'André Breton : « je suis celui qui va⁹ ». Quand elle se lance à corps perdu dans l'allocution amoureuse, « La force relationnelle est celle d'un corps langage qui ne peut s'arrêter » (p. 374).

Serge Martin manifeste aussi un intérêt particulier pour les petits poètes, petits par la renommée, mais également parce qu'ils se dissimulent dans une marginalité qui devient une stratégie. Dissimulation derrière un titre délibérément non poétique, par exemple *Cochon farci*¹⁰ d'Eugène Savitzkaya. Le « je » s'animalisant se propulse hors du magma

⁸ James Sacré, *Relation*, Bordeaux, Les Nouveaux Cahiers de Jeunesse, 1965.

⁹ André Breton, « Les États généraux », dans *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1968, p. 72.

¹⁰ Eugène Savitzkaya, *Cochon farci*, Paris, Minuit, 1996.

social. Culbutant l'énonciation et se culbutant en elle et par elle pour se vautrer dans une cochonnerie fabuleuse, car « le fabuleux a besoin, non d'un énoncé, mais d'une énonciation passée corps et bien dans la relation » (p. 109). Un autre exemple de dissimulation-exhibition sera trouvé par Serge Martin, non sans une volupté de détective, sous un titre cette fois anodin et très poétiquement convenable, *Aimer*. Les choses se compliquent quand il découvre que le livre est signé « Ton nom », a pour éditeur « une maison », et que son *copyright* est « Toi ». Au terme d'une enquête intratextuelle que la dissimulation d'indices a rendue possible, il s'avère que ce livre paru en 1995 est dû à Jean-Pierre Sintive¹¹, mais l'auteur s'est volontairement effacé derrière une instabilité des instances autoriales dont chacune apparaît comme autant de positions relationnelles aux places interchangeables. Ce livre est comme une lettre qu'on peut lire comme « l'injonction d'un sujet qui dorénavant ne pourra s'écrire, au sens d'advenir à et par la parole, que par l'autre » (p. 264), et ce faisant, il se projette et nous projette dans un univers qui n'est ni soi ni l'autre. Il est sans doute important qu'il soit hors commerce, le hors commerce étant le lieu-non-lieu paroxystique du poème relation.

À ce stade, les catégories éditoriales n'importent plus, ni bien sûr les genres littéraires. Qu'est-ce que la poésie, sinon une certaine façon de pratiquer l'écriture dont les réalisations sont plurielles. Serge Martin s'affranchit allègrement des frontières génériques quand il lui importe de poursuivre sa réflexion. C'est ainsi qu'il consacre un développement aux *Lettres à Milena* de Franz Kafka en s'intéressant à l'effacement progressif de la signature, l'absence de l'autre se retournant en absence de soi. Quand il finit par signer *Dein*, il indique à fois la dépendance de « mon nom » par rapport à « ton nom » et leur commune inexistence en dehors de l'acte de cette adresse. « Le poème de la correspondance amoureuse est l'échange des noms qui ne peuvent plus signer autrement qu'en abandonnant la signature à la relation elle-même, au sujet de la relation » (p. 277).

Serge Martin abandonne effectivement la signature de son gros essai *Rythmes amoureux – Corps, langage, poème* à une écriture qui n'est pas celle de l'essai, mais d'un poème qu'il intitule « Ouverture – qui toujours recommence », et il le signe de son nom de poète, Serge Ritman, mettant à l'œuvre sa propre dualité. Il fonde ainsi sa pratique critique : allant de

¹¹ Serge Martin, ne précise pas comment il se l'est procuré [le livre de Jean-Pierre Sintive est toujours disponible aux éditions Unes : <https://www.editionsunes.fr/catalogue/ton-nom/>. S. M/R.] Il mentionne seulement une autre publication hors commerce du même auteur, *Dans les moments* (1984), précédée d'un texte d'un poète auquel il se réfère fréquemment et de façon plus repérable, Bernard Noël.

poème à poème, dans un désordre apparent, mais en fait guidée par le désir de sa propre progression, accueillant, rejetant, subjuguée, déçue, elle se situe tout contre le grand corps poétique qu'elle convoque, dans une relation incontestablement amoureuse. « Il s'agit avec la notion de continu de conjoindre au maximum un dire et un faire, une forme de langage et une forme de vie ». « Au maximum » : l'impératif de moyen n'est pas un impératif de résultat. Il arrive que le continu défaille, chez le poète comme chez le critique. Mais demeure la permanence et la constante relance de l'élan, cette énergie, cette impatience, cette agitation qui caractérise la critique de Serge Martin. Et s'il faut lui choisir une maxime, elle sera rimbaldivienne : « La poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant ».

Françoise Delorme

D'une merveille appelée virgule
ou « un fil d'air de langue »

Laissez-moi voir l'oiseau
qui chante
sinon je croirai que l'amour ressemble à la mort

Nelly Sachs

Serge Ritman n'a pas eu pour courante méthode de ponctuer ses poèmes, longtemps. Aussi, l'apparition d'une ponctuation dès le titre étonne. Dans *Tu pars, je vacille*, elle occupe une place très rare, mais vive : parenthèses, guillemets, barres obliques, tirets, surtout la virgule. Virgule suspensive, « aile / de l'air » immatérielle, labile, mais tenace, matérielle sous les pieds, « île en effraction ». Volubile dans tous les cas : claire, obscure, clair-obscur, affirmée tout en restant insaisissable. Le titre *Tu pars, je vacille* m'a littéralement sauté aux yeux, je me souviens, au Marché de la Poésie. Avec les relations complexes et multiples qu'il suggère et l'émoi qu'il suscite, il étonne, il jubile et rend jubilatoire le désir d'une lecture. Ma première impression, très forte, n'a jamais disparu par la suite. Je n'ai pas pu (si je l'avais désiré, mais je ne l'ai pas vraiment souhaité) m'en débarrasser tout au long de mon approche. Si Ritman lui-même tient ce livre pour particulier dans son parcours¹, je vais le suivre et tenter d'y parvenir sans trop m'essouffler.

Ce titre ouvre une grande réceptivité en moi. Je ressens une très étrange évidence, de ces évidences obscures qu'offre le poème, nous incluant dans une riche et mouvante paradoxie, substantielle. La virgule me rappelait instinctivement d'autres virgules qui questionnent ma vie et me donnent sans cesse respiration. Ainsi celle qui vibre dans « papillon, fleur sans tige », la métaphore ailée de Gérard de Nerval² donnée en exemple dans le dictionnaire Robert, peut-être à cause du puissant et familier mystère de son énergie – dire une ressemblance par une différence et les subvertir l'une et l'autre en les décalant à chaque fois d'elles-mêmes tout en les préservant. De même celle qui flamboie dans le

¹ « Cet essai de gestes lyriques ne tient que par le vacillement : l'incertitude maintenue. Aussi l'été de ce livre est-il précaire autant que jubilatoire ». Entretien avec Serge Martin, par Yann Miralles : « Tout l'indéchirable de dire », 1/3, 15 mai 2015, Poézibao.

² Gérard de Nerval, Odelettes, « Les Papillons », *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 49.

titre d'un livre de Marie-Claire Bancquart, compromettant la tranquillité benoîte acquise par l'oxymore : *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*³. Dans ce livre livre, une frémissante virgule, dans le titre d'un poème, matérialise l'air qui le soutient et dont elle soutient le vide : « Oui, l'intervalle⁴ ». *Tu pars, je vacille* appelle vers lui un titre sans virgule, lui, d'un livre d'André Frénaud, *Depuis toujours déjà*⁵, le présent croît dans les livres et dans nos vies. Serge Ritman titre un livre suivant rassemblant œuvres et poèmes choisis, écrits au cours de sa vie : *Ta résonance, ma retenue*. Je me rappelle la revue *Résonance générale* qu'il a nourrie avec Philippe Païni et Laurent Mourey depuis le n° 1 où chantait déjà une virgule « Du rythme, maintenant⁶ » jusqu'au numéro 10, le dernier où elle persiste : « Des voix, l'impératif ».

J'aime m'immobiliser, m'asseoir auprès d'une fleur, par exemple un coquelicot, pour tenter de réellement parvenir à voir un pétale se défroisser le matin, ou bien vriller une cosse de lupin qui dissémine ses menues graines rondes à tout venant ; je les entends même tomber, parfois. C'est difficile, presque intenable d'accorder des temporalités si différentes, de rester attentive si longtemps à quelque invisible tremblé, de se tendre (se détendre ?) à la limite des facultés humaines. Cette virgule-là me donne envie de faire de même : je vais la regarder, l'écouter, peut-être entendre et voir quelque chose. Je vais vivre quelques aspects entremêlés des nombreuses manières de la « matière-espace-temps » pour élucider, un peu, l'émotion intense ressentie en *face* et *avec* ces quelques mots : TU PARS, JE VACILLE. La poésie de Serge Ritman est si proluxe et si virtuose qu'il me faut toujours beaucoup de temps pour m'y acclimater et aussi faire quelques arrêts sur image ou du moins des ralentis, que les virgules favoriseront. La virgule rend « le continu » sensible, mais son léger suspens lui permet aussi de s'en extraire sans cependant le détruire. Au contraire elle le réamorce, et j'ai envie de me demander pourquoi. Elle me permet de prendre pied. Si la virgule possède comme le dit Jacques Drillon la curieuse capacité d'ouvrir et de

³ Marie-Claire Bancquart, *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*, Sens, Obsidiane, 2005.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ André Frénaud, *Depuis toujours déjà, 1953-1968*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1984.

⁶ Je me permets ici d'entendre « maintenant » à la fois comme un adverbe – l'instant présent – et un verbe au participe présent – la ténacité d'une durée tenue (retenue ?), dans un jeu de tensions vivifiantes.

continuer des possibles contraires⁷, elle est à la fête, car il ne s'agit pas ici d'opposer et de relier seulement des fonctions, mais d'inaugurer de multiples renversements d'équilibres-déséquilibres telle l'« oscillante parole » de Georges-Emmanuel Clancier. J'en regarderai, j'écouterai quelques-unes de ces virgules, paradoxalement moins instables. Pas si nombreuses au demeurant, elles se rassemblent plutôt au début et à la fin de l'œuvre. Dès la première page, deux vers filent la métaphore⁸ engendrée par le titre, le premier et le dernier :

tu est ta voix, ici tremble je

et

s'embrassent ici, nos lèvres (p. 7)

« Tu » et « je » vacillent en italiques et sont devenus comme des sujets impersonnels du verbe auxquels ils sont liés. L'adverbe de lieu, dans le seul présent, s'est déplacé de chaque côté de deux virgules différentes ou plutôt, « ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre ». La seconde, curieusement, sépare et ne sépare pas le sujet vibrant et pluriel du verbe embrasser qui semble pouvoir être « nos lèvres ». Nous voyons dans le cours du vers grâce à l'intrusion surprenante de cette virgule l'instant où l'un et l'autre entrent en contact : ils ne sont pas unis, au sens de fusionnés, mais reliés l'un à l'autre par ce baiser, ce toucher.

⁷ « Par sa présence, la virgule indique que les termes qu'elle sépare doivent être reliés entre eux par une identité de fonction [...] ; par sa présence, elle indique aussi que les termes qu'elle sépare ne sont pas de fonction équivalente. C'est un des pouvoirs les plus mystérieux de la virgule que d'indiquer une chose et son contraire. » Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 1991, p. 150.

⁸ Si j'emploie l'expression « filer la métaphore » c'est parce que les métaphores comme les autres tropes de la langue ne sont pas pour moi moyen ou matériau, mais bien des façons d'être, de vivre, qui nous forment autant que nous les formons. Quant à « filer », je sens bien le fil dans mes doigts, celui-ci s'avère assez régulier, mais aussi parsemé d'irrégularités bienfaisantes dans son déroulement. Pourtant le verbe « filer » ne convient qu'à moitié, car le fil s'échappe par tous les bouts, mais il y a bien un fil. Il relie, raconte, s'emberlificote, se dénoue, renoue, tranche. Et sera tranché. N. B. Dorénavant, les indications de page sans références renvoient à *Tu pars, je vacille*.

Une première image était venue : celle d'une horloge, la virgule battait, balancier fragile et inexorable, tout en sensibilité, entre deux verbes de mouvements, l'un vif, sûr et net, l'autre tout en élancements à peine perceptibles et menacés, entre deux pronoms personnels à la fois si proches et si lointains, se confondant, parfois se repoussant, s'attirant, rapidement mais pas forcément, emmêlant réversibilité et irréversibilité dans un toujours changeant balancement. Me revint soudain, en même temps, venu d'un autre livre de Serge Ritman, *À l'heure de tes naissances*, son exergue, de Henri Meschonnic dans lequel s'enchâsse avec bonheur une citation d'un autre poète :

La rime, que Valéry voyait comme un objet, « La Rime – constitue une loi indépendante du sujet et est comparable à une horloge extérieure » – il s'agit juste d'entendre qu'elle marque une heure qui n'existe sur aucune horloge, et plus qu'un temps intérieur un aspect, un indicateur de ce sens entre les sens qui est une présence au présent, de toujours le mode du sujet.

J'avais le sentiment (et je l'ai toujours) que la virgule de titre m'entraînait dans un rythme comparable à celui que la rime invite dans cet exergue, rime dont la virgule serait alors proche parente, mais moins liante, contrariante, surgissant pour nous obliger⁹, « depuis toujours déjà » là. Et je rapproche les mots de Meschonnic d'un autre exergue de Boris Pasternak dans *Tu pars, je vacille*, extrait de la dernière strophe du dernier poème de *L'Éclaircie*, « Journées sans pareilles¹⁰ » :

Et, paresseuses, les aiguilles
sommolent le long du cadran.
Le jour s'étire en décennies,
l'étreinte dure infiniment.

Entre volubilité et lenteur, brièveté et durée, suspens et contact iront tendrement et violemment de concert, toutes (re)présentations du temps de même, circulaire, linéaire, arborescentes, explosives ou suaves, inséparables et perdant l'une dans l'autre leurs caractéristiques ou, du moins, les métamorphosant en une « matière-espace-temps », en

⁹ « Sauf quelques virgules que je laisse apercevoir pour leur valeur-battement souvent sur des “phrases” très longues, du moins aussi longues que le passage-poème car c'est le livre, le poème. » Entretien avec Serge Martin, par Yann Miralles, « Tout l'indéchirable de dire », 3/3, 15 mai 2015, Poezibao.

¹⁰ Boris Pasternak, *L'Éclaircie*, traductions diverses du russe, Paris, Gallimard, « Poésie », p. 367.

« présence au présent », présence du poète avec celle du lecteur devenus sujets, celle du poème à la vie et réciproquement.

« Tu pars » et « je vacille » se trouvent dans la même proximité page cent-quinze, mais ce sans virgule, dans le flux du poème avec un avant et un après écrits indécidables quoique irréversibles. La mélodie avance, les mots s'agrègent ou se dispersent, au gré du lecteur, au gré du désir qui entendra ce qui l'arrête ou bien l'emporte, dans le cadre du poème cependant, un « avant » et un « après » qui ne s'agenceront ainsi qu'une fois, dans l'oralité de cette seule lecture-là. Alors j'entre dans le jeu et laisse ce rythme écrit m'emporter, chaque segment (ou bouture) pouvant s'avérer le début du suivant ou l'inverse ou le tout emmêlé d'inextricable façon. Le verbe « partir », rencontré bien souvent, revient déjà deux fois, en opposition ou non avec « partition » et « répartir » :

[...] du tout rythme narratif et suit pas le schéma de la
partition sans répartir la phrase c'est parti tu pars je vacille
avec des lettres qui sans retour inventent toutes les positions
mais catalogue c'est comme les oiseaux
à part les rouges-gorges et les rossignols y'a aussi les
martinets [...]
[...] c'était la mer le ciel dedans ou dedans le ciel la mer
combien chaque jour (p. 115)

Le choix de lecture que je fais est partial, mais c'est souci d'objectivité ! J'entends surtout la mer, son fracas par-dessus les oiseaux et leur vacarme ; et c'est vrai, la mer est présente, partout. Un grand jaillissement général s'abîme dans l'indifférencié, tempétueux, « sans retour ». Dans le titre, la virgule, comme une île sur son pourtour ou plutôt sur chacun de ses côtés¹¹, donne le sentiment d'être sur la crête d'une seule vague, acmé d'écume, de devenir une goutte sur la peau qui se réveille d'être réveillée et peut ainsi se donner à penser à elle-même, la goutte comme la peau. Il me semble que la virgule tient, par le suspens

¹¹ P. 92 : « je sais ce bord d'être deux oui », où l'on entend aussi comment la vie sur une île incite à penser l'immensité comme un entour de quelque surgissement qui la fait nous apparaître dans sa fragile affirmation et apparaître à elle-même, l'infini marin soudain sensible grâce à cette mince langue de terre qu'est toujours une île, d'abord affleurement d'une autre immensité, terrestre et sous-marine celle-là, l'une entremêlée à l'autre, selon une dynamique comme érotique, amoureuse en tous cas, indéfectible. Mais il y a comme une effraction de l'une dans l'autre, aussitôt réparée l'une par l'autre.

qu'elle impose, du surgissement non d'une coupure décidée, plutôt d'une membrane qui offre à plusieurs données l'occasion de se rencontrer dans un rapport différent, car elles prennent en quelque sorte appui sur l'espace qu'elle ouvre, tout en restant un signe d'imprimerie doué de matérialité, encre sur la page et mince silence dans la voix. La virgule offre non pas une impossible réversibilité temporelle, mais d'innombrables passages de sujet à sujet en train de s'accoucher eux-mêmes et l'un l'autre dans une réciprocité qui donne substance, corps (singulier-pluriel) à une durée, buissonnante, jaillissante comme la mer, n'échappant ni à la linéarité fléchée du temps, ni à la précarité absolue de tout, mais les transformant, une durée à plusieurs dimensions se métamorphosant au fur et à mesure, vivante. La virgule offre une terre aux métamorphoses, un ici et maintenant amoureux :

nos mains maçonnent makoment
se touchent et se serrent entre les pierres tu me vois,

dans le silence d'une chaleur nous nous retournons
devant l'été et c'est notre été le premier baiser toujours
le premier dans l'interstice entre deux maisons (p. 23)

J'ai demandé à plusieurs personnes ce que leur suggérait ce titre. La plupart voit immédiatement un lien tragique et chronologique entre le premier segment et le deuxième : **si** tu pars, je vacille : je suis menacée de disparition, de mort si tu me quittes, comme la bougie va s'éteindre sans l'air qui nourrit sa combustion. Le « tu » devient celui qui vient à manquer, à ne plus lancer l'apostrophe. Ce fut mon premier sentiment. Mais, **dans le même mouvement** – et ma lecture m'a confortée dans cette optique, j'ai senti une sorte de reconduction d'un désir-plaisir nécessaire et reconduit de répons et réponses avec et dans le réel comme dans et avec la langue, porté à incandescence. Le vacillement suggère un fragile renouvellement, un presque-abandon à l'intensité d'un élan jusqu'à une possible chute, comme de continuer à le faire durer, avec et dans une réciprocité que m'autorise le suspens de la virgule. Le peu d'air qu'elle insuffle, dont la durée reste à ma discrétion – mais sa place est sans alternative et impérative, introduit une merveilleuse hésitation, inaugure une marge de manœuvre. Oui, rien ne dit d'où l'un part et s'il part loin ou se rapproche ni même comment il part. De même ce qui vacille peut être en train d'apprendre à marcher comme se trouver en train de mourir. Mais la virgule, léger pivot, ancre l'envol du balancier

improbable de l'impossible horloge mesurant et/ou démesurant le sans mesure de nos vies, du plus petit au plus grand, du plus intime au plus cosmique, du plus particulier au plus général. Une virgule en fin de vers, par exemple, déstabilise le « continu » en le redoublant par une complexité qu'elle accroît et que, toute matérielle, elle libère par sa contraignante présence. Elle est le point d'achoppement, de résistance substantielle « entre », elle me sauve et ne me sauve pas de la disparition dans l'indifférencié :

et l'immensité coule de tes doigts,
tu me démesures dans ton rythme (p. 160)

Elle est le point qui sépare Orphée d'Eurydice, elle est le point où ils se rencontrent sans le pouvoir.

Elle est le lieu vraiment vivant du poème. Catabolique, elle a aussi un pied dans la mort. Anabolique, elle (re)naît. Métabolique, elle vit et donne à vivre.

Un *je* et un *tu* distincts, dédoublés-redoublés, rassemblés aussi en un *je-tu* intérieur à chaque personne, pourraient susciter le rêve d'une harmonie mouvante à la multiplicité chatoyante, mais à un autre niveau d'échelle. Une union, festive, se fait entre des « je-tu » nouant subjectivement et intersubjectivement liaisons et/ou déliaisons singulières jusqu'à rendre possible une disjonction interne entre le je et le tu que renouerait une virgule, engendrant de nouvelles relations que la virgule empêchera à nouveau d'être fusionnelles, dont elle suggère d'éventuelles et revigorantes distorsions :

un cadeau de Noël
je-tu¹², unis
nos enfants d'utopie (p. 164)

¹² Le trait d'union entre « je » et « tu » contraste avec tous les appareillages de glissements généralisés et de virgules rencontrés, car il suggère une impossibilité de la séparation que l'on retrouve de l'autre côté de la virgule avec le participe passé « unis », heureusement remis en branle par la virgule qui, plus sûrement encore que les astérisques activant les reprises de poème, active par son infini vacillement conjonctions et disjonctions. Tout n'est pas ouvert, ni fermé, mais participe d'un jeu peu commun d'ouvertures et de fermetures mobiles.

Une sorte d'apothéose générale (très provisoire credo puisque le vers suivant conte un moment d'inquiétude et de séparation¹³, tout aussi provisoire) surgirait de la relation chaloupée entre des indifférenciations généralisées tous azimuts et les virgules presque syncopes, suspens chancelants et désirants-désirables, manières bouleversées-bouleversantes de vivre, d'aimer, de parler :

nu,
trembler sur les syllabes de ton nom

Ces deux vers se relient plus loin avec quelques-autres dont les rimes sensibles génèrent un mouvement qui naît avec et entre le silence et l'encre qu'il fait naître, c'est le poète qui le dit, j'écoute et c'est ce que j'entends :

un chant s'élève éperdu avec tout ton nom
tu,
enfouie elle a trouvé le silence transpercé
gouttelettes fines elles ont versé sur la terre
l'encre noire vie c'est sans arrêt s'arrêter
je ne mettrai pas le point mais l'appel

« tu », si près du mot « silence » joue le pronom personnel comme le participe passé du verbe « taire », joue le plein et le vide, le visible et le caché, incitant le lecteur à tenter nombre de lectures impossibles à résoudre les unes dans les autres au profit d'une saisie trop unifiante. Ces syllabes en suspens, la virgule leur suggère de plutôt rester dans cet état, dans l'élan vacillant d'une hésitation, d'une attente, d'une attention à ce qui peut venir, à un appel (lancé ou reçu). La presque syncope peut en devenir une à part entière, me semble-t-il, lorsque le suspens est précédé d'un « et » : il indique une continuité assurée que la virgule chahute et remet en question :

toujours malade
d'amour de mains
emmêlés lèvres et,
cuisses et voix
enchevillées par tous
nos cheveux nos poèmes

¹³ P. 164 : « ne pas revenir de Tunis partir seul / toi dans l'avion avec un opposant / je prenais peur sans papiers ».

La syncope fait danser, swinguer tous les mots du poème¹⁴. Si la virgule était absente, le « et » ne jouerait que la coordination que seul le suspens du vers déstabiliserait légèrement, les reconductions seraient en somme trop faciles. Par le silence plus appuyé qu'elle indique, elle impulse un rebond vibratoire, un changement d'accentuation à tout l'énoncé poétique qui diffuse en amont et en aval une surprise propre à rappeler le rôle de la syncope en jazz (mais pas seulement), celui de provoquer « par une exaltation rythmique indissociable des gestes de la vie quotidienne un jeu de tensions entre le rythme (« la pulsion » rythmique) et la mesure (la régularité « abstraite¹⁵ ») ». Les synopes¹⁶ laissent imaginer que, tout au long du livre, se déploie une sorte de chorégraphie amoureuse, à la fois humaine et poétique avec solos, duos, et groupes changeants, indéfinis et infinis, la syncope indéterminant et déterminant toute modulation pour et par une sorte d'improvisation. Les poèmes de Serge Ritman n'en sont pas exempts¹⁷. À la fois très construits

¹⁴ P. 17, la syncope s'affirme à plusieurs reprises avec la même véhémence et la même force d'attraction qui relance la vie dans la vie par la vie et par exemple : « [...] et je le refais le lit tiré à quatre épingles aux quatre coins et tu cours le défaire bien plus vite que je fais et / chaque matin et des jours combien de matins jusqu'au soir [...] »

¹⁵ Le trait d'union entre « je » et « tu » contraste avec tous les appareillages de glissements généralisés et de virgules rencontrés, car il suggère une impossibilité de la séparation que l'on retrouve de l'autre côté de la virgule avec le participe passé « unis », heureusement remis en branle par cette virgule qui, plus sûrement encore que les astérisques activant les reprises de poème, active par son infini vacillement conjonctions et disjonctions. Tout n'est pas ouvert, ni fermé, mais participe d'un jeu peu commun d'ouvertures et de fermetures mobiles.

¹⁶ « Dans le jazz, plus spécifiquement, la syncope est une division inégale du temps, une réunion de la dernière note d'une mesure à la première note de la suivante. La syncope est un accent artificiel rajouté ou ôté à la mesure. Elle laisse vibrer et tourner les rythmes. C'est elle qui donne le rythme ternaire du jazz. C'est en d'autres termes l'art de faire chanter et danser les silences. [...] Le mot swing signifiant « balancement », une transposition imagée engendre chez l'auditeur une sensation de rebondir d'un temps sur l'autre. Cette métaphore dévoile une dualité, à savoir d'une part une continuité, une permanence de ce sur quoi l'on rebondit, et d'autre part l'instabilité qui fait se sentir à la limite de la chute ». Denis-Constant Martin, Olivier Roueff, *La France du Jazz, Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*, Marseille, Parenthèses, « Eupalinos », 2002, p. 18.

¹⁷ Je suis même assez sûre du contraire. Voulant vérifier si dans le texte la citation inaugurale de Pasternak, le singulier de l'adjectif au début (Et paresseuse, les aiguilles) n'était pas une coquille, je lui ai posé la question et voici sa réponse qui en trouve deux, ce qui m'enchant, évidemment : « Ah !

et attentifs à tout ce qui peut venir en écrivant, en cela comme la musique de jazz, ils restent aussi proches de la comptine (voire du plaisir des lalations plus enfantines, plus exploratoires encore) et de ses décalages surprenants quoique naturels, ses répétitions toujours déjà en train de se métamorphoser. Les virgules suggèrent paradoxalement alors une déprise réflexive, peut-être, écoutant ce qui s'échappe, nous échappe et nous fait vivants dans la langue, au rythme d'un balancier infime, sautant de mot en mot, de syllabe en syllabe, de note en note, directement à cloche-pied dans l'enfance, dans une réjouissante incise où l'on prendra le temps de respirer tout en perdant le fil sans le perdre :

comment ça va la
vie elle va il vit la
voit pas elle vit pas
là la voilà, sans tralala,
reprise, de poète
à vie de vie
à poète
de l'un à l'un
de l'autre à ta reprise (p. 19)

La théorie de « résonance générale » invite à imaginer la poésie comme un jeu d'ondes permanent à plusieurs centres qui se décalent et se provoquent les uns les autres. La virgule les déroutent, dérangent le beau désordre ordonné ou le reprend à plaisir, tel un caillou lancé dans l'eau, telle « une île en effraction » générant d'autres cercles que le lexique ou la syntaxe, propageant l'énergie émouvante et vivante du poème¹⁸. Ces « petites verges » si on en croit l'étymologie vibratile de

oui ! coquille (double car virgule ! : « Et, paresseuses, les aiguilles... ») mais peut-être volontaire (j'ai certainement joué inconsciemment sur un avant qui aurait concerné une voix féminine – ce qui est le cas dans le texte qui suit et souvent ailleurs : indécision genrée !) pour ce quatrain final de « Journées sans pareilles » dans *L'Éclaircie*. Échange courriel du 5 mai 2020.

¹⁸ Une onde n'a pas d'existence physique en soi. Ce n'est pas quelque chose de détectable. Une onde est toujours un mouvement collectif de particules et c'est le mouvement de chacune des particules qui est détectable. Ce mouvement collectif naît du lien existant entre les particules. Si on bouge une particule liée aux autres, son mouvement va entraîner celui des particules proches d'elles, et ainsi de suite... La perturbation se propage et le mouvement collectif résultant est appelé onde. Référence internet : <http://cordier-phychi.toile-libre.org/phy/Ondes.html>

« virgule » donnent au balancier de l'horloge évoquée par Valéry et Meschonnic, à la phrase – au vers tout aussi bien, un grand ballant. Elles sont aussi les poids de cette mystérieuse horloge. Certaines de ces virgules, inscrites au long des pages, élargissent et perturbent les champs de forces, que chacune soit au centre d'une strophe, au milieu d'un poème, entre deux mots identiques¹⁹, entraînant de chaque côté des pans entiers de texte qui déplacent de grandes ondes de sens, infinis battements d'« ailes d'air », ondes plutôt concentriques, mais pas seulement ; elles animent la linéarité fléchée du texte en la décontenançant, soulevant et créant ses force et forme poétiques²⁰.

Que la virgule qui se trouve à la fin de la page neuf y soit volontairement ou par hasard (ce qui serait encore plus réjouissant !) donne et suspend un élan qu'elle diffuse en retour dans un poème en le distribuant d'une manière très inégale ; le balancement n'est pas toujours harmonieux, il vacille, se couche et se relève, terrestre, aérien, d'eau et de feu tout aussi bien, plus ou moins habile avec, dans, et malgré « tout l'indéchirable de dire » :

Tu es mouvement je monologue tes tu tous tes poèmes mes
imperfections dans tes imparfaits se couchent roulent tes syllabes
en bouche et me noient tes belles nuits avec tout ton jour lumière
comme,
une blessure aucune je ne veux en ta robe mon cheval emporte sur
mon premier baiser tes contes me récitent ta vie ma sœur
chevauche dans l'appel de nous lève un poème il serre ton je dans
mon tu (p. 11)

L'apparition des virgules dans les poèmes de Ritman et le titre de ce livre me semble manifester l'acceptation et l'affirmation d'une pesanteur propre à la matérialité de nos vies et des mondes que nous inventons en vivant. Elle est paradoxalement induite par ce suspens d'air qu'elles suscitent et imposent, espace à la fois **lieu** et **lien** des forces de gravitation

¹⁹ Par exemple p. 166, une manière vive de faire vaciller la lumière en clignant des yeux ou l'inverse, de faire cligner des yeux en regardant la lumière : « mon œil pénètre et tu pars / les yeux, les yeux ».

²⁰ P. 9, p. 15, p. 17, p. 21, exemples où la virgule se trouve au centre du poème, pivot de balancier, balancier lui-même et mouvement de balancier générant divers mouvements dont celui ondulatoire qui part perturber joyeusement tout le poème, agi par une aile toute matérielle, minuscule tache d'encre au-dessus d'un vertigineux interligne, tout aussi bien « île en effraction », solide sous les pas de danse : « tu dis coquelicot et je vois à côté un ciel / de toi tu me dances de pétale en aile d'air, // des pétales en manège mes chevaux caracolent / autour je saute en rond en rond de chanson ».

qui affectent les poèmes pour qu'ils soient vivants aussi, c'est-à-dire mortels. Je peux, avec elles, croire à ses poèmes.

Dans ce livre *Tu pars, je vacille*, où la lumière brille si précaire et si labile, la poésie réalise mieux qu'elle l'insatiable désir de la théorie qui cependant la motive – théorie qui veut toujours tout tout de suite en des résolutions définitives – grâce, entre autres, à la nature hybride et inassignable, mais assumée de ces virgules magnifiques, toutes différentes les unes des autres suivant les mots et les agencements qu'elles génèrent et qui les régénèrent, matérialités terrestre et aérienne, mues en quelque sorte l'une par l'autre, l'une dans l'autre, l'une avec l'autre²¹, à la fois passages et passantes, passées. J'entends chaque rebond après chaque virgule comme un départ en déséquilibre nécessaire, un labile entraînement-enchaînement, qui libère une énergie à la fois émancipatrice et régulatrice, au risque d'une chute, toujours, ou d'un envol. J'imagine chaque virgule, dans sa nature paradoxale, à même de créer « disjonctions et conjonctions qui font la relation dans et par le langage, comme autant de commencements qui mettent la transmission d'abord dans "ce qui passe de corps en corps", de corps-langage en corps-langage, du corps dans le langage et du langage dans le corps²² ». Le suspens qu'elle oblige crée une sorte de présence-absence qui ne s'annihile pas, mais ne se concrétionne pas non plus. Elle accepte un ancrage dans le passé qui l'entrave, mais lui donne seul les moyens de rebondir, de respirer par le dégagement d'espace qu'elle institue. Et je crois lire le plus étonnant et convaincant portrait de virgule, comme je la perçois, avec les oreilles et avec les yeux, dans le poème d'Henri Meschonnic que Serge Martin cite à la suite de l'assertion que je cite pour

²¹ « Nous avons vu que la matière n'est point la cause du mouvement, mais que le mouvement, au contraire, est la cause des différents arrangements auquel nous donnons le nom commun de matière. Il n'y a point une matière première et c'est dans le mouvement seul qu'elle trouve son unité, [...] notre existence et notre connaissance, notre esprit, notre conscience et nos sens sont également incapables de rien énoncer ou appréhender d'autre en nous ou autour de nous que le mouvement, c'est-à-dire la variation par rapport à un point fixe donné ». Paul Claudel, *Art poétique*, 1907, Paris, Gallimard, « Poésie », 1984, p. 120. Mais dans la poésie de Serge Ritman comme dans la théorie de Serge Martin (ce que je crois en comprendre), le point n'est plus fixe. Sa stabilité matérielle provient de sa capacité à rester instable, vacillante. Peut-être est-ce la nature même des sujets humains et vivants qui se donne à vivre ici, sur terre, sur terre d'île.

²² *Poétique de la voix en littérature de jeunesse*, p. 58.

en faire entendre une des variations poétiques, virgule énonçant jusque dans les blancs de tous les autres poèmes son ambivalente matérialité :

les intervalles entre les coups du cœur
ne sont pas vides
les intervalles entre les mots ne sont pas des blancs
ce sont des presque mots des
presque gestes
du plus que se taire
et du moins que dire²³

Entre un passé jamais complètement disparu et un à venir toujours déjà apparaissant, le présent vient. Le poète suit un chemin balisé de petits cailloux blancs, il se retrouve, ou de nourritures d'oiseau, il se perd. Eurydice appelle, personne ne peut se retourner, le poète non plus. Il,

²³ Henri Meschonnic, *Nous le passage*, Lagrasse, Verdier, 1990.

Philippe Berthaut

Poème pris au chant
avec le lasso de la voix

On ne peut écrire la voix. On ne peut écrire que le glissement permanent vers elle, qu'une « métaphorisation » sans fin.

On ne peut que voyager vers elle.

La voix ne peut s'écrire (se d'écrire) ni même se « désécrire » car elle porte en elle inséparablement mêlés le son et le sens.

Alors que signifiant et signifié peuvent être dissociés dans le mot écrit.

Dans la voix tout reste collé.

Ce qui est dit se colore de la voix qui dit.

Le mélange a eu lieu.

Là où se « met l'ange » de l'Annonciation d'un sens toujours à venir.

Mais ce glissement, ce « voxyage » vers l'autre en sa voix proférant du corps, n'est-ce pas le geste même d'écrire le poème ?

C'est en cela que j'admire Serge Martin dans son interrogation infatigable de la voix dans l'allant de sa relation au monde.

Dans le poème et la pensée du poème.

J'ai été et suis encore quelquefois un praticien de la voix chantée (mais je ne me dis plus chanteur) et de la voix parlée.

Aujourd'hui j'ai plus de plaisir et de joie à prendre le poème au lasso de ma voix de façon « sauvage » (improvisation) que de répéter un poème à la mélodie fixée (figée ?).

J'aime me confronter au poème resurgi dans ses habits neufs mélodiques, faire sens avec lui pour l'autre qui écoute.

Dans une pratique la plus spontanée possible.

Pour que poème et voix surgissent intimement liés, et surtout une fois, une seule fois.

Loin de la perte que la répétition inexorablement instille (difficile alors de faire carrière).

Comme un dialogue à bâtons rompus avec le poème soudain dialoguant avec ma voix et tout ce que ma voix charrie de mes figures intérieures.

On ne peut écrire la voix. Chanter est une tentative d'écrire avec elle, en elle. Chaque poème n'est que la trace de cette tentative.

Bien plus porteuse que la seule lecture, la mise en voix du poème en est son ombre portée, en attente d'être mise au monde. Pas toujours porteuse d'un sens qui nous remplit de joie à défaut d'être une juste lecture.

Chaque lecteur, chaque lectrice réinvente le sens du poème. Nous le savons.

Avec la voix il/elle fait bien plus. Il/elle le met au monde.

Je ne suis pas un théoricien mais j'essaie de penser cet acte de chanter ainsi, de lire ainsi, et pour m'aider à le mieux penser, il est à mes yeux nécessaire et fondamental de se nourrir des travaux de ceux qui comme Serge Martin donnent leur vie à creuser ce mystère d'être au monde par la voix.

Villeneuve lez Avignon, le 18 avril 2020

Laissons-le se dire, ce mystère, qu'on peut appeler aussi, comme Aragon dans le poème qui suit, « la longue nuit des mots »...qui « commence » ici dans cette improvisation mélodique chantée (merci de cliquer ici pour l'entendre) : <https://soundcloud.com/user-643194552/ici-commence-la-longue-nuit-des-mots/s-RwbHhewfqgR>

Liliana Orlowska

Ça résonne en moi...

(ou Relecture de Serge Ritman
pendant l'envol des hirondelles
ou Tentative de faire un dessin précis
des cercles laissés en pointillé par les hirondelles,
durant le printemps-été en cette année peut-être cruciale)

Comme les hirondelles de rivage, elle effleure
ce qu'il ne peut qu'arrondir.

Serge Ritman, *Ta résonance, ma retenue*

Il faut longtemps écouter Beethoven, Chopin et surtout Schubert, aussi du jazz et de la musique répétitive parfois : ça t'apprend le rythme. Est-ce le même ? Non, et heureusement. Écouter vraiment beaucoup et intensément toutes ces musiques pour enfin, un jour, écrire des phrases justes. Bien dans leur peau. Trouver ces vers libres, tels qu'ils ont été inspirés par Serge Ritman, tels qui lui ont été insufflés ; justement, c'est selon la musique donnée, selon le temps et la nécessité, l'impératif. Il est également bon et même conseillé – en cette période de crise sanitaire et pas seulement – de regarder les tableaux des maîtres (c'est encore mieux si l'on peut pratiquer la peinture) pour se libérer d'images quelconques et convenues. Pour frayer de cette manière son chemin-son langage, frais et inédit, personnel. Bien qu'en lien, pas dans une rupture, certes, mais peut-être renouvelé, réinventé, réentendu. Qui témoigne de ce qui nous habite : subtilement, sans agresser personne mais dans l'espoir d'un réveil possible. En se laissant submerger, et déborder, et déverser sagement un contenu informe, un magma brûlant avant qu'il ne stagne à jamais. Dans un élan concentré, savoureusement, furieusement. Parfois douloureusement. Mais non sans humour, ni le sang versé. Non sans larmes mais en refus des armes. Ce qui peut nous rendre libre encore ce sont les voyages ou justes des promenades ou flâneries, sans but, ou bien, précisément là où l'on contourne le but. (Comme disait un rabbin hassidique : « Ne m'indiquez pas le chemin le plus direct car je ne pourrais pas me perdre. ») Or la surprise revigore notre regard, tend l'oreille et assouplit la tension. En accorde une autre. Chuchote déjà un vers, puis un autre. Déjà tu entends une musique, et tu tentes de la retenir. Parfois tu la perds et parfois elle te poursuit. L'expérience d'un paysage est si nourrissante, si totale (pas besoin de se rendre sur la Lune). Le reflet de ce que nous vivons profondément et réellement se lit, se libère en regardant par la fenêtre, depuis la forêt ou depuis un lit qui donne sur le ciel – diurne et nocturne. Ou lorsqu'on marche sur une plage, ou lorsqu'on discute avec un ami... L'invitation au poème et l'invitation adressée à l'autre pour prendre part. Et il importe de citer Paul Ricœur afin de souligner le trait de Serge (Martin et Ritman à la fois) : « Le plus court chemin de soi à soi passe par autrui ». Un double mouvement semble donc le caractériser : l'ouverture au poème et l'ouverture à l'autre, les deux fidèlement et passionnément. D'ailleurs, il le revendique

clairement à travers les pages du Manifeste continué dans *Résonance générale* (*Cahiers pour la poétique*, n° 3, 2009) :

« Résonance générale » parce que je n'arrête pas de me définir-m'infinir dans vos voix. Ton *je* me fait des *tu* auxquels je n'aurais pas pensé ressembler. Ta voix m'enchanté de faire ta connaissance. / Je te suis, tu m'es.

Puisqu'un poème s'écrit à deux.

Et dans le n° 11 de la même revue (« Des voix, l'impératif », 2019), les rédacteurs dont Serge Martin, rappellent ce qu'est-ce au juste un poème. La couleur est donnée, et l'encouragement se fait sentir avec force :

Le poème est dissident. Littéralement : il est ce qui ne cherche pas à s'asseoir. [...] Cependant le poème n'est pas, ne peut pas être, signiste. [...] Il est seul. Tout simplement seul. Et, seul, s'inventant hors de gammes connues d'avance, il offre ses résonances à d'autres seuls. [...] Je suis, dans ce qui ne ressemble pas.

Son invitation est pleine d'enthousiasme et de générosité ; son élan nous emporte :

Il y a un incommensurable qui peut devenir commun, passer de corps en corps, de vie en vie. (*L'Impératif de la voix*, p. 148)

Lorsque je parle de la résonance, qu'est-ce qui résonne en moi au juste ? Je trouve différents thèmes, qui sont chers à Serge Ritman, et qui me sont proches aussi. Il y a par exemple cette idée de « recoudre ensemble des livres ou morceaux de vie / ces ressouvenirs / en avant pour encore continuer la vie / te dire / toujours avec ceux qui nous font la vie / ces débuts / et trouver nos commencements de vivre ». L'écriture, et plus précisément l'écriture de la poésie, est cette recherche du temps et de la filiation ; du temps d'avant et de maintenant, une transmission se fait de manière naturelle. Transmission d'un lien dont il convient de prendre soin. Lien avec soi, avec l'autre, avec la vie qui est là.

Le travail sur la phrase (*Sa vie à elle*, dans *Ta résonance, ma retenue*) est drôle et si pertinent. Parce que la phrase est la vie même, et la vie elle s'imisce entre les phrases ? Puis, incontestablement la place de l'autre dans l'exercice d'écriture, de lecture, et celui du regard. La cohabitation avec la phrase qui ressemble à une relation amoureuse. Femme et phrase se confondent presque. Point d'ennui. Parfois, elle le guide.

Il a parfois peur qu'elle sature. Mais c'est en demandant toujours plus qu'elle l'amène à considérer ses moindres gestes. Elle lui demande la démarche inverse : ne pas maîtriser l'éblouissement mais dans l'obscur, voir ses clartés.

Il découvre le charme irrésistible de la phrase, mais aussi sa surprenante force, son pouvoir magique :

Si le feu n'avait pas pris, elle l'aurait allumé avec son souffle. Il brûle encore dans sa voix même quand la phrase est essoufflée.

Et la transcendance surgit de par la peinture, celle de Rothko par exemple :

Quand ils ont pris les toiles de Rothko pour des draps divins, elle lui a montré la frange que fait cette sorte de troisième couleur. Depuis, ses phrases sont toutes perturbées.

Le travail est rude, et la bête féroce :

C'est une bête qu'il essaie d'apprivoiser pour qu'elle bondisse sur toute sa grammaire.

Par l'action de déconstruction, elle lui enseigne l'humilité. Une sorte de retour aux sources, à l'essence peut-être :

Totalement rétive, jusque dans ses virgules, elle l'oblige à se libérer de toute ambition normative ou anti-normative. Il n'a plus que sa force rythmique.

[...]

C'est une histoire de l'œil, qu'elle renverserait en singularité de son écoute : il bataille avec son propre racontage.

Il s'agit de faire le point : aller voir ce qu'elle seule peut montrer quand il l'écoute enfin.

Puis, avant toute chose, se concentrer sur l'essentiel, poursuivre la quête. Aimer. De diverses manières (« ta lumière me renverse »). Une lumière renversante provoque une gymnastique parfois compliquée, presque une acrobatie ; une joyeuse lutte où les deux sont gagnants.

Ta lumière me dénude
dans ton mouvement
rien à voir je t'écoute
tout contre le voile
d'une danse des sept

d'un coup je t'embrasse
en plein corps je te vis
[...]
nous nous faisons un
je-tu autour du corps
tes pieds dans ma
tête dans tes jambes
je te prends dans ta
prise enroulée tu me
prends me renverse

au cœur de ta lumière

Lutte qui fait naître « nous » (dans « ta nuit profonde ») : Nous nous emmêlons. Présence nécessaire qui participe au processus créatif que voici : « hier tu prenais ma main et je t'écris / aujourd'hui avec celle que tu m'as donnée / un poème qui suit ses lignes / où se croisent nos nuits [...] ». (« ta lumière m'éclaire »)

Dans les vers sur l'amour, le poète aime convoquer la référence incontournable, le Cantique des Cantiques (*Shir Hashirim*). Il le relit et retravaille dans sa langue à lui. Dans « Avec les baisers de sa bouche » la filiation a bel et bien lieu. Le poète s'inscrit ainsi dans une tradition et un espace culturel. La nature est là elle aussi et elle participe pleinement.

deux colombes entre mes seins
mes jouissances mes biches
sauvages surprises nues
dans le livre qui tourne
au son de ta chute
ma chanson ma tourterelle
[...]

Ce sentiment par excellence nous permet d'approcher le paradis. Et le Temps ? C'est l'éternité tout simplement : « le jardin est à cueillir quand l'éternité / dit bonjour / avec des doigts qui ouvrent ta main / à la nuit [...] ». (« tu réponds ensemble paradis »).

Dans « Ta manière noire », qui se présente sous forme d'un conte, on est dans le rêve ou peut-être la conscience cachée des choses. Une lumière plutôt sombre éclaire les êtres, la princesse et son chevalier. Voici le ton inquiétant et un brin surréaliste de cette composition. Nous avons d'ailleurs le sentiment de nous trouver dans un polar :

« Renversement cosmique »

Tous les contes finissent bien et celui-ci ne commence pas. Il est suspendu dans les noirceurs d'un présent sans devenir : aucun galet immaculé. La mer est d'encre quand le ciel est invisible. La princesse aussi. Le chevalier erre sur terre et sur mer. [...].

« Dans la forêt des mythes » on peut trouver la trace formelle de la rencontre avec Ghérasim Luca. Ritman se soumet à la même démarche linguistique que celle qui a cours dans *Prendre corps*. Il abordera l'œuvre du poète surréaliste d'origine roumaine dans son livre *Ghérasim Luca, une voix inflammable*.

Renversée je te corps d'amour, je te sueur mon frère mon poème
mon amant de nuit.

La nature apparaît comme un point du départ, telle une scène où des choses adviennent. Les arbres sont des témoins, plus encore, ils participent pleinement à notre sérénité, et même à notre ascension quasi mystique :

C'est pour nous perdre que les arbres s'approchent les uns des autres. Nous nous perdons dans le cœur de leurs attouchements. [...] Le ciel de la forêt est dans l'odeur de son humus. Nous respirons autrement dans les bras enlacés des arbres et cherchons l'air des enfouissements. [...]

Le jardin prend le relai, bien qu'il s'agisse là d'une nature acculturée.

Et, il est toujours, le jardin, la miniature d'un agrandissement. Il est toujours l'agrandissement de nos corps si petits sous le vent et la pluie. Il est nos corps emmêlés dans les senteurs et les couleurs des feuilles. C'est le liseron. [...] (« Ton nom dans mon oui »)

La beauté de « nous », l'histoire de « nous », est bien lisible dans ce même poème (p. 51-53) ; où la nature d'une sensualité redoutable correspond aux mouvements de deux êtres. Et c'est un chant d'amour absolu, dans une atmosphère propice à une rencontre véritable.

Nous ne nous voyons pas la nuit quand nous nous touchons. Si près nous touchons de nos mains et de toutes nos peaux la lumière de la nuit. Je l'appelle nos clairs de lune. Pour rire de vieilles lunes. Pour moquer les rossignols. Et il arrive que nous ne nous voyons pas le jour. Quand nous nous touchons nous ne nous voyons pas. Nous voyons la lumière. Nous voyons ce que seule la nuit peut faire voir.

Nous inventons chaque fois différemment langue, grammaire, et conjugaison pour nous trouver à neuf, tout autre vraiment. Pour retrouver ce commencement du nous qui jamais ne fait disparaître le tu de ton étrangeté. C'est cette étrange rencontre de ton inconnue qui augmente le désir.

Puis, il y a un Ritman engagé (rouge), tout au long des pages d'un autre recueil, *Rossignols & rouges-gorges*. Il est à la fois inquiet et critique, en posant son regard sur la société multiforme et les politiques de notre époque. Les titres de scansion du premier chapitre sont significatifs : « constats et accablancements », « longtemps après les grandes découvertes », « petit discours sur les fins et les sommets de l'inégalité parmi les jeunes hommes ». Dans « La desserte rouge » on trouve ce poème « rouge serge et les sept noms », qui dans la tristesse de ses constats fait penser à l'attitude d'un autre homme engagé, Jean Ferrat, par exemple avec la chanson « Ma mère ». C'est une sorte de conte moderne, dépourvu d'illusion et souvent corrosif dans sa critique. Voici la transposition dans l'exergue même : *La secousse fit rendre à Blanche-Neige le morceau de pomme qui lui était resté dans le gosier*. Et plus loin, la quatrième strophe :

tu as fait la vaisselle et lavé les enfants
tu as épongé ta sueur et les fins de mois
tu as lavé ton linge sale sans famille

Plongés dans les problèmes actuels, nous nous rendons compte de l'actualité dramatique de ces observations. Ritman, en colère, finit par slammer, au niveau de la forme et de son contenu (« contre le dialogue des classes sociales dans le lit de la chanson / Hymne désaccordé ») :

une hirondelle ne fait pas le printemps / comme une corneille qui
abat des noix / ils ont peur de la vie de l'amour / du poème où tu
parles je parle / en langue inconnue des télé / barbare banlieusarde
débranchée / [...]

Composé en neuf parties « déclara/tion (de gu/erre) à la poli/ce des front/ières (hymne dénationalisé) » prend une forme encore différente, pour dénoncer l'injustice, la violence et les idéologies dangereuses. Un virulent manifeste qui se termine en ces termes :

[...] l'argent n'a toujours pas d'odeur – il n'y a rien à voir alors
contemplons ce désastre

En remerciant Serge pour son amitié, ces vers récents en regard avec les siens...

Des feuilles frémissent
nouvelles et anciennes
comme des voix puis silence
pans d'un mur blanc obscurci
gris de l'ombre tons indécis
grisailles d'humeur
un contraste
blanc et gris et presque noir
lumière et son absence
découpées tranchées dans le vif
des minutes qui passent
dans la pénombre
infime présence de la lumière
soupçon d'un espoir
et l'ombre se déplace
la lumière le chasse
mur à nu platitude
il ne masque plus rien
disparues lignes et lettres
personnages d'un théâtre éphémère
j'en compose un poème

Strasbourg, mai 2020.

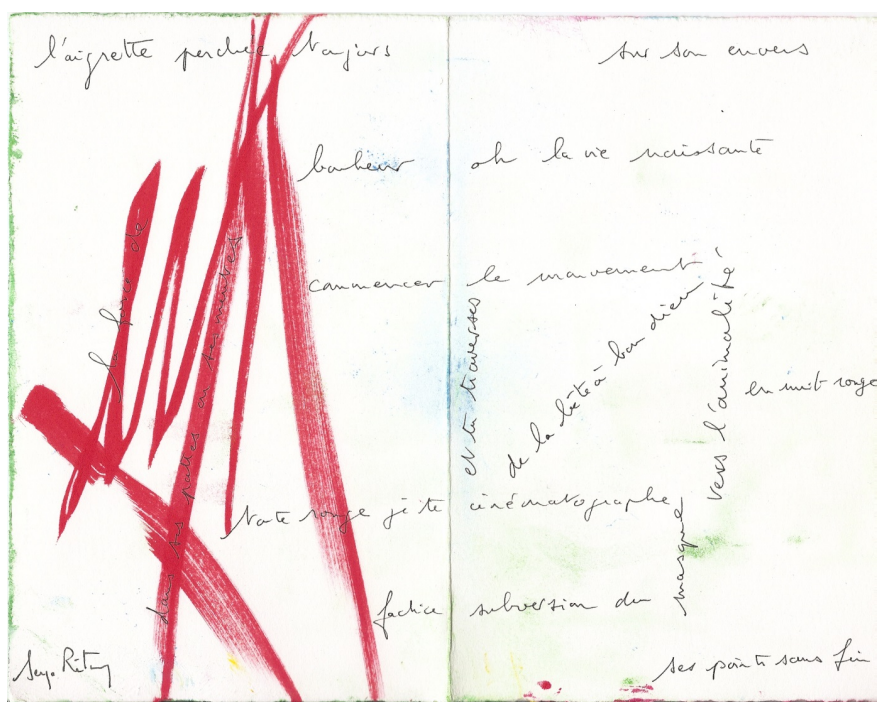
Ce texte fut rédigé dans l'un des lieux
d'habitation supposé du poète surréaliste
alsacien Maxime Alexandre.

Georges Badin et Serge Ritman

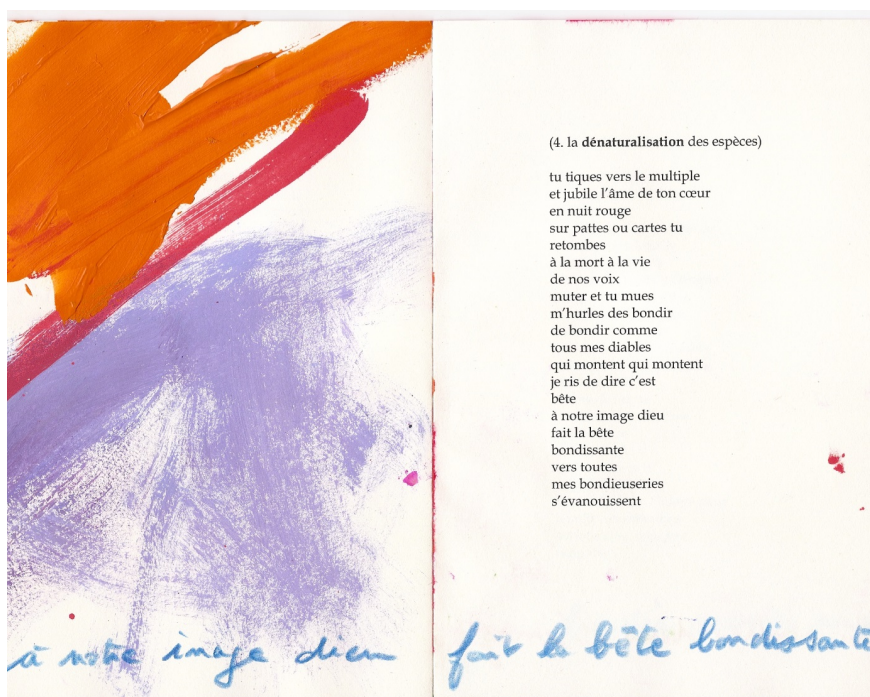
Avec des yeux énormes de bête
(extraits)

N.B. : Suivent quatre reproductions de doubles pages intérieures d'un exemplaire (le quatrième) du livre *avec des yeux énormes de bête*, publié en vingt-et-un exemplaires avec des interventions plastiques de Georges Badin (1927-2014) et graphiques de Serge Ritman. Ce livre proposé par les éditions Centrifuges en 2012 est épuisé. Un grand merci à Armand Dupuy pour son accueil et un souvenir ému de ce travail réalisé avec Georges Badin qui nous a laissé depuis lors une œuvre pleine de force colorée et traversée de gestes bondissants.

[S. M./R.]









(6. les tiques collectives)

factice subversion du masque
je résonne et ta voix
me gronde une matérialité
circulaire comme un danses
nos germinales subjectivations
inconnues
la petite bête essaime
des ruches et chute
dans les rues et les bois
ma chanson
tes rondes et bulles
toutes les compositions
cliniques
en orgasmes aléatoires
pour bondir
sans se contenter des tentations
vers l'animalité
tout mon corps t'aime
jusqu'à l'os de ton âme
nous nous éloignons
des anthropocentrismes
et tourne tourne
l'éthique
de la bête à bon dieu
ses points sans fin

relier

[...] l'avènement des liens [...]

Claude Ollier, *Une Histoire illisible*, 1986

*

J'appris à chanter en allant à l'école :
Les enfants joyeux aiment tant les chansons !
Ils vont les crier au passereau qui vole ;
Au nuage, au vent, ils portent la parole,
Tout légers, tout fiers de savoir des leçons.

La blanche fileuse à son rouet penchée
Ouvrait ma jeune âme avec sa vieille voix,
Lorsque j'écoutais, toute lasse et fâchée,
Toute buissonnière en un saule cachée,
Pour mon avenir ces thèmes d'autrefois.

Elle allait chantant d'une voix affaiblie,
Mêlant la pensée au lin qu'elle allongeait,
Courbée au travail comme un pommier qui plie,
Oubliant son corps d'où l'âme se délie ;
Moi, j'ai retenu tout ce qu'elle songeait :

[...]

Marceline Desbordes-Valmore,
Poésies inédites, 1860

Pascal Lefranc

Ta relation, ma réénonciation

« ... la première fois reste toujours la seconde. »

Michel Chaillou,

L'Écoute intérieure, Fayard, 2007, p. 102.

C'est toujours le même problème : de quoi parle-t-on ? peut-on parler de quelque chose ? peut-on parler *de* ? Qu'est-ce que *parler-de* ?

Le poème porte le problème au plus haut point — la preuve : on ne résume pas un poème. Enfin, on peut toujours le faire ; par exemple, dans « La Conscience », Hugo nous raconte que Caïn marche, marche beaucoup, etc. Mais alors on n'a plus le poème — cela peut certes ne pas déranger.

Donc : de quoi parle le poème ? Comment parler du poème ? Faut-il parler du poème ? Et parler d'un poème, est-ce parler de ce dont parle le poème ?

Il y a des poèmes dont on comprend aisément de quoi ils parlent. Alors on pense qu'on peut aisément parler de ce dont ils parlent. Dans ce cas-là on fait une *paraphrase*. Celle-ci sera plus ou moins longue, plus ou moins complète, plus ou moins précise. Il y aurait donc des bonnes paraphrases, et des mauvaises paraphrases. Mais en réalité, même la bonne paraphrase est mauvaise, puisque paraphraser c'est toujours redire ce que dit le poème, mais avec d'autres phrases. Paraphraser, c'est vouloir dire la même chose, mais autrement. Paraphraser, c'est donc en fait croire en la synonymie, et étendre celle-ci à des discours entiers : ce discours dit ceci, et mon discours dit la même chose. Or, si on y réfléchit, il ne faut pas longtemps avant de constater que ce qui est intéressant, quand deux mots ont *presque* le même sens, c'est le *presque*. C'est en quoi ils n'ont pas le même sens. L'intérêt, c'est la différence. (D'ailleurs on sait depuis un certain temps que dans le langage il n'y a que cela : des différences.) La paraphrase pour parler d'un poème, cela paraît donc peu pertinent : parce que c'est dire la même chose, en moins bien ; et qu'en fait c'est dire autre chose (moins bien).

De surcroît, s'agissant de la « poésie », il y a beaucoup de poèmes dont on a du mal à dire de quoi ils parlent. On voudrait les résumer qu'on ne le pourrait même pas. Là il n'est plus question de paraphraser.

Néanmoins, l'impossibilité de paraphraser n'entraîne pas le renoncement à parler de ce que dit le poème, puisque tout poème parle de quelque chose. On ne saisit pas ce que dit le poème : alors on va l'expliquer, pour comprendre — comprendre le sens du poème. Comme le médaillon d'Apollinaire, la boîte est fermée ; alors on va l'ouvrir. Et on dévoilera le motif dans le tapis, le secret.

Le *parler de* devient alors plus ambitieux : il va *interpréter*. C'est ainsi que le disent les littéraires — d'autant plus volontiers que la notion d'interprétation invite à se prendre pour un musicien : je vais interpréter ce poème : attention les oreilles. Mais les philosophes aussi, de leur côté, veulent interpréter. Seulement, pour la plupart, ils le disent autrement : ils vont, quant à eux, faire une *herméneutique* — c'est plus Hermès, c'est plus proche de l'Être, c'est plus fort, comme le disait à peu près Figaro¹.

Mais on voit bien, de nouveau, le problème : interpréter va vers traduire, qui va vers décrypter. Qu'elle le veuille ou pas, l'approche interprétative du poème considère que ce dernier n'est pas clair, et qu'il faut l'éclaircir. Sinon, c'est comme un film dans une langue que je ne connais pas, et sans les sous-titres. On en revient donc à : « ce que ce poème veut dire, c'est... ». On en revient à la paraphrase, certes savante cette fois, mais toujours de la paraphrase.

Autrement dit, on ne retient, du poème, que ce qu'il énonce : son énoncé. On parle du parler de. On n'en sort pas.

Serge Martin, Serge Ritman, Serge Martin-Ritman, fait partie de ceux qui ne veulent pas oublier cette simplicité, ce secret du secret : il n'y a pas de secret. La lettre volée est une lettre ouverte.

Le non-secret, c'est l'énonciation. En s'intéressant à elle, il ne s'agit plus de parler de. Il s'agit de vivre — de « vivre en voix », comme dit le titre du dernier chapitre de *L'Impératif de la voix*².

Dans l'avant-dernière partie de ce dernier chapitre, « La réénonciation : un paradigme tout contre l'interprétation et l'imitation », c'est en passant, en repassant par Benveniste, que Serge Martin fonde sa critique de « l'herméneutique, c'est-à-dire la visée du sens vrai du texte, [...] objectif de toutes les moutures et avanies du paradigme interprétatif³ ». En six pages, Serge Martin rapproche quatre extraits des *Problèmes de linguistique générale* ; je les rapproche encore plus :

- 1) « l'énonciation est *l'accentuation de la relation discursive au partenaire*, que celui-ci soit réel ou imaginaire, individuel ou collectif » ;

¹ « Qu'il s'avise de parler du poème, j'y suis Grec ; je l'extermine » (Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, III, 15 ; citation perfidement modifiée pour les besoins de ma cause).

² *L'Impératif de la voix*, de Paul Éluard à Jacques Ancet, *op. cit.*

³ *Ibid.*, p. 295.

- 2) « deux figures en position de partenaires sont alternativement protagonistes de l'énonciation. Ce cadre est donné nécessairement avec la définition de l'énonciation⁴ » ;
- 3) « La condition d'intersubjectivité permet seule la communication linguistique » ;
- 4) « Le temps du discours n'est ni ramené aux divisions du temps chronique ni enfermé dans une subjectivité solipsiste. Il fonctionne comme un facteur d'intersubjectivité, ce qui d'unipersonnel qu'il devrait être le rend omnipersonnel⁵. »

Serge Martin, en réunissant ces phrases de Benveniste, fait ce que dit ce dernier : il accentue l'émergence chez Benveniste d'une pensée de la relation, mise au jour ici d'abord par le resserrement d'un champ lexical : « *relation discursive au partenaire* », « deux figures en position de partenaires », « alternativement », « condition d'intersubjectivité », « communication linguistique », « facteur d'intersubjectivité », « omnipersonnel ». De là Serge Martin construit sa conceptualisation, de la *réénonciation* : cette « notion dérive tout simplement de celle d'énonciation en tant que reprise d'énonciation : mais cette reprise pourrait être au principe de l'énonciation elle-même⁶ » ; et : « Une telle réciprocité énonciative n'a pas qu'une valeur linguistique. Elle engage également une anthropologie voire une politique et inéluctablement une didactique qui en tiennent compte. En particulier, elle permet de fonder une poétique de la lecture et des arts du langage dont les littératures, qui engage effectivement bien plus qu'une interprétation [...] ⁷ ». Mais simultanément, il est remarquable que le montage citationnel de Benveniste fasse entendre aussi une accentuation *dans* la problématisation linguistique de l'énonciation c'est-à-dire fasse entendre une relation dans la terminologie de la relation : c'est le champ prosodique qu'organisent les suffixes : « énonciation », « *accentuation* », « *relation* », en 1) ; « position », « énonciation » (x 2), « définition » en 2) ; « condition », « communication », en 3). Il y a *rime* entre énonciation et relation, qui fait du problème un poème de linguistique générale, et qui se relie à d'autres signifiants, notamment, bien sûr, à « fonctionne ».

Ce passage de *L'Impératif de la voix* nous paraît emblématique du travail de Serge Martin-Ritman : c'est une exposition maximale de ce que l'activité d'écrire implique la relation, et que celle-ci est toujours relation

⁴ *Ibid.*, p. 293 pour les citations 1 et 2.

⁵ *Ibid.*, p. 298 pour les citations 3 et 4.

⁶ *Ibid.*, p. 293.

⁷ *Ibid.*

de relation ; ainsi comme on vient de l'entrevoir la théorie de la réénonciation se fait en relation avec Benveniste, lequel devient le nom d'une relation prosodique, *rythmant* la problématisation linguistique. Pour le dire autrement, c'est l'exposition que la réénonciation est « au principe de l'énonciation ». En un sens peut-être, toute la poétique de Serge Martin-Ritman continue la rime *énonciation-accentuation-relation*. C'est de ce point de vue que l'on souhaite feuilleter le dernier livre de poèmes paru, *Ta résonance, ma retenue*⁸.

N'en déplaise aux « interprètes ces faux prophètes » (p. 259), « rien n'est caché voilé obscurci » (p. 258), avec Serge Martin-Ritman, et de fait la « réciprocité » fondatrice, benvenistienne, du je-tu (et plutôt du tu-je, enfin je ne sais plus) se manifeste dès les titres, avec les pronoms ou les déterminants possessifs : *Ta résonance, ma retenue*, prolonge *Tu pars, je vacille*⁹, et « les livres de Serge Ritman s'assemblent sous le titre / DANS TA VOIX, MES RITOURNELLES¹⁰ ». Et comme « La cohérence d'un livre peut se lire à son titre, à son sommaire¹¹ », l'écriture du je-tu traverse aussi la table : « Tu à l'infini », « Ton nom dans mon oui », « À l'heure de tes naissances », sans oublier « La réciprocité ».

Outre l'écriture des titres, ce sont les citations qui inscrivent l'énonciation comme réénonciation, non seulement dans les essais critiques, où le citationnel est attendu, mais aussi dans les poèmes, où il l'est moins. Le poème de Serge Ritman, c'est un théâtre à livres ouverts, qui s'en amuse lui-même : « S'il abuse des références littéraires, elle le lui reproche » (« Des débutants », p. 13).

Il y a la citation classique, en épigraphe. Ainsi à l'entrée du livre, page 7 : on est accueilli par quatre écrivains : Pasolini, Tsvetaeva, Éluard, W. Benjamin ; on est mis en relation, donc, avec quatre artistes (en littérature, cinéma, pensée), donc quatre histoires, quatre pays, quatre cultures ; et surtout on est en relation avec quatre formes d'attention à la relation :

Avec Pasolini – « Tu fais retour en moi. Je fais retour en toi. » –, et Tsvetaeva – « Il y a quelque chose en poésie qui est plus important que le sens – la résonance. » –, on se souvient du titre du livre qu'on vient d'ouvrir, titre qui se révèle alors comme au moins une double reprise,

⁸ *Ta résonance, ma retenue*. Désormais, sauf exceptions signalées, toutes nos citations seront tirées de cette œuvre. Les numéros de page seront indiqués dans le corps du texte.

⁹ *Tu pars, je vacille*.

¹⁰ Je cite la page « Du même auteur », la dernière de *Ta résonance, ma retenue*, non numérotée.

¹¹ *L'Impératif de la voix*, p. 270.

celle d'un rythme syntaxique des positions pronominales, par Pasolini, et celle du mot « résonance », par Tsvetaeva.

Avec Pasolini, Éluard, Benjamin, c'est simultanément l'écriture de la relation amoureuse, des « rebelles qui s'embrassent » (Éluard), « du nom sorti indemne de l'amour » (Benjamin), qui commence et recommence. Ces épigraphes mettent l'amour au cœur du recueil, mais en montrant immédiatement que l'amour, pour se dire, a besoin d'une voix plurielle — d'autant plus que la relation à Benjamin est une relation à une lecture, celle de Dante et de « Béatrice ».

Cette pluralité interne de la voix poursuit sa mise en scène dans un huitain qui prolonge les épigraphes :

recoudre
ensemble des livres ou morceaux de vie
ces ressouvenirs
en avant pour encore continuer la vie
te dire
toujours avec ceux qui nous font la vie
ces débuts
et trouver nos commencements de vivre

Mise en scène mise en page : après les quatre citations clairement ponctuées d'un nom propre, le texte de l'auteur devient par contraste anonyme ; défaite de l'identité par la relation de relation ? En tout cas cette voix anonyme va vers le pluriel : « des livres ou morceaux de vie », « ces ressouvenirs / en avant », « ceux », « ces débuts », « nos commencements ». Et elle va vers le continu, « recoudre », toujours sur le mode de la reprise, avec ce préfixe.

Mais c'est sûrement plus qu'un préfixe, une unité morpho-lexicale. Cela devient plutôt, ici, un embrayeur de signifiance, propre au système de l'œuvre (poétique et poèmes mêlés). À l'image de l'écho grapho-prosodique, interne au verbe, « *recoudre* », relancé dans « *ressouvenirs* », et bouclant suspensivement la ronde dans « *vivre* ». Alors on l'entend à nouveau dans le titre du recueil, *Ta résonance, ma retenue*, et on le suit à partir de la page 11 en débutant « Des débutants » :

Il se réveille avec une phrase qui lui *ressemble*, à elle.
Il *recommence*, parce qu'il a longtemps cherché cette phrase,
perdue comme tous les *rêves* au matin.
Elle n'est pas encore à portée de voix ; il ne désespère pas de lui
demander comme une *ressemblance* avec elle. [...]
Elle lui dit qu'il lit toujours trop vite, sans le lui *reprocher* : elle
sait bien qu'il court après elle.

Elle lui a *rappelé* sa lecture de *Salammbô*, surtout sa première phrase. [...]
Il l'entend souvent sans pouvoir la *répéter*. [...]
Il n'a plus qu'à *recommencer*. [...]

ENCORE UN VERRE [...]

SI C'EST ENCORE [...]

On le tient, il nous tient, cet écho, jusqu'au bout du livre, suraccentué par le rejet, en attaque de ligne : « tu me / *résonnes* » (p. 314), et aussi peut-être silencieusement étiré jusqu'au bout du titre de la dernière section, « *ronde* ». Il y a, dans tous les sens, reprise de reprises.

Car les citations envahissent le livre. Une liste des auteurs cités est proposée juste avant la table des sections : j'en compte donc, des auteurs, un, deux, trois, quatre... Et j'arrête, puisque la liste, que parsèment « les erreurs et les oublis », ouverte *in fine* par « ... et tous les autres », n'est là que pour montrer l'impossibilité de faire une liste ; le nombre, pour signaler l'indénombrable : « *Il ne s'agit pas de synthèse du fini et de l'infini, mais de l'unité naturelle de la vie. La vie dévoile ce qui est plus que la vie* », comme le rappelle l'intervention de quelqu'un (ce doit être Simmel ?), au milieu de « tentatives de château » (p. 177), pour orienter la pensée vers le débordement. *Ta résonance, ma retenue* organise ce débordement largement par une incorporation d'écritures, un fondu enchaîné vocal, par exemple, encore et encore, avec Marina Tsvetaeva, dont un vers, légèrement transformé pour annoncer l'impensable, « *tomber dans tomber* » devient, page 182, un intertitre de « tentatives de château » (souvenir déjà de *Tentative de jalousie*), et chapeaute l'intensité de l'ordinaire des amants, « *comme tous les soirs* » :

tomber dans tomber

État premier :

comme tous les soirs il n'y a rien à dire de ce soir-là et la place s'est faite avec le silence la nuit a poussé les chaises qui conversent dans un murmure respectueux elle tombe et recouvre nos épaules tout peut venir et passer de l'un à l'autre et rien ne vient d'autre que des éclats lointains de rire et d'orage partout si proches tes pores explosent dans l'air fauve elle tombe et inonde nos membres bandés dans l'épuisement de paroles inutiles de silences lourds de gestes sans destination ma main rentre dans ta pensée ta pensée bouge mes doigts qui font le geste invisible de ma main et ton doigt masse la lune sur ton front qui fait le poème de la nuit elle tombe dans la bonne nuit avec tous les mauvais

rêves qui s'emmêlent dans ses cheveux elle tombe se dénouent et
je roule au fond de l'amour qui tombe comme tous les soirs

Les titres et intertitres nourris de « références littéraires » jouent fréquemment le rôle de tremplins critiques, comme avec Ravel, qui rebondit sur La Fontaine (p. 145) pour moquer la métrique temporelle-sociale des réveils-matins, en faire le « matin du poème » :

(pavane pour un réveil défunt)¹²

eh bien dansez maintenant

(Dans un tel contexte, le conseil de la fourmi peut faire penser au point de vue de la cigale-Péguy dans Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne : « [...] qu'il ne faut jamais remettre au jour même ce que l'on peut faire le lendemain¹³. »)

La satire citationnelle aime éventuellement rire sans jouer, pour situer l'académisation des politisations, après Sartre (p. 230) :

(les mains sales après le mur)

la responsabilité des écrivains
et les grandes orgues du milieu de ce siècle
l'engagement
et les jeux de mots lacaniens [...]

Ou bien, page 204, elle retourne le chant du pathos, le tube élégiaque, en promesse d'ivresse :

¹² D'après Wikipédia (consulté le 14 mai 2020, à 20h50 précisément), « Ravel justifia le titre par une allitération poétique et non par une référence à un événement historique ».

¹³ *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne* [juillet 1914], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ». *Œuvres en prose complètes*, éd. R. Burac, tome III, 1992, p. 1413. Péguy s'explique largement : « C'est toujours le système de la retraite » (*id.*, p. 1417) ; « C'est toujours le système du monde moderne de vouloir toucher à deux guichets, de vouloir cumuler les avantages les plus contradictoires, et les plus incompatibles. D'adopter à volonté, et pour les besoins de sa bassesse, les situations les plus contradictoires, et les plus inconciliables. Il veut bien être dans le présent, et il y est bien forcé, et on ne voit pas comment il ferait autrement. Mais en même temps il veut être dans un futur pour que son présent soit passé. / Quand il est passé, on est plus tranquille. » (p. 1421).

je bois à ton bonheur dans le voyage de cette voix qui s'égare
devant nous à la vitesse d'un fado sans nostalgie avec le temps va
tout s'entend je t'écoute lire une guitare dans les mots de ta fête tu
nous fais partir encore plus loin

Aussi faut-il peut-être avancer que *Ta résonance, ma retenue*, poème-rénonciation, c'est *pastiches et mélanges*. D'ailleurs Proust est présent à la ronde, page 125 :

(vol d'un petit pan de nu)

ce fragment nu
d'une toile inachevée à moins que ce ne soit ce petit pan
lambeau de peau
auréolée
tout est tout est là l'unité citée dans un tableau
luit dans la lumière d'or
représentée dans un dévoilement enlève le drap
ce fragment nu
[...]

Ou encore page 143, dans « IL EST L'HEURE » : « le réveil et la recherche du temps perdu ». Mais alors quel pastiche ? Si la rénonciation consiste uniquement à prélever dans une œuvre célèbre un « fragment », justement, on serait alors dans le « *pastiche qui fait reconnaître* », où « la relation “littéraire” au texte modèle, impliquée dans l'exercice, ne relève pas d'une poétique, mais d'une sociologie, puisque la représentativité du phénomène ne repose pas sur la globalité d'un système de langage, mais sur des phénomènes locaux¹⁴ ». Or, c'est sans doute bien ce localisme du trait saillant, plutôt que Proust, que notre dernier extrait de *Ta résonance, ma retenue* pastiche, voire parodie, en mettant précisément en exergue ce « petit pan de mur » (« jaune » apparaît plus loin dans le texte), l'une des deux ou trois formules auxquelles on réduit, mondainement, Proust, pour en faire un « lambeau », une « unité », un cliché « lumière d'or » prélevé dans un « tout » stylistique : une surdité au continu¹⁵, qui rend « muet enfin » (derniers mots de ce poème « petit pan »), à moins qu'une mise en voix nouvelle n'intervienne. C'est ce que fait la page 127, la suivante, par

¹⁴ Gérard Dessons, *L'Art et la manière*, H. Champion, 2004, « Les deux pastiches », p. 213-217.

¹⁵ C'est-à-dire au fait que « Le grand acte de Proust est d'avoir trouvé sa vie en écrivant », d'après Tsvetaeva (*Vivre dans le feu*, Le Livre de Poche, 2006, p. 446. La phrase citée ici a été dite en français par la poétesse).

l'épigraphe prise à Montaigne, qui relance l'attention au mouvement, à Héraclite : « *toutes choses sont en fluxion, muance et variation perpétuelle* » – la réénonciation des voix critique prosodiquement (série en [f]) « fragment » et « enfin » par « *fluxion* », et « muet » par « *muance* », puis par la chaîne des [m] qui, soulignée par la verticalité des groupes phrastiques, organise la relation *je-tu-monde* dans « SUR DES GALETS D'O » :

polis-moi / dans / le creux / de ta / main / jusqu'à / disparaître /
 dans / les eaux / de ton / cœur // mets / ce morceau / d'étoile / au
 milieu de / ta fourrure / elle / pleurera / toute / la mer / de mon /
 cœur // [...]

L'invention du pastiche, chez Serge Ritman, participe à l'invention de *son* continu, c'est-à-dire largement de *sa* prosodie, comme l'exhibe (dévoilement du dévoilement) l'ouverture de la section « DE l'AIR » (p. 263), qui s'approprie le phonème [R], en fait le moyen d'une pluralité de valeur en relation avec les deux épigraphes, de Villon (« *Cette ballade lui envoie / Qui se termine tout par R. / Qui lui portera ? Que je voie...* »), de Nerval (« *Il est un air pour qui je donnerais [...]* »).

La relation réénonciative emmène donc l'écriture vers le « *pastiche qui fait connaître* », « au sens où, même si son objet est un texte célèbre, voire canonique, il le fait redécouvrir – découvrir, en réalité, puisqu'ici la redécouverte n'est pas un retour à une identité oubliée, mais la connaissance du nouveau dont l'œuvre se montre toujours – encore – capable¹⁶ ». C'est en ce sens qu'il y a dans le recueil de Serge Ritman, me semble-t-il, comme un pastiche continué de Claudel, du Claudel brassant un air neuf avec ses *Cent phrases pour éventails* (1927), dont l'une allusivement intégrait déjà *Tu pars, je vacille*¹⁷ :

pause en calligramme ou calice les lettres dans un trousseau
 et noce de voyelles en consonantisme à la commande c'est
 sans compter disait Claudel en éventail mais ici la clé
 des chants nous fera accéder au dos des haies et des faits
 si c'était d'hiver sombre à la lumineuse étoile constellation

La phrase-éventail de Claudel, les amateurs l'auront reconnue, c'est :

Il faut qu'il y ait
 dans le poème
 un nombre

¹⁶ Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 214.

¹⁷ *Tu pars, je vacille*, p. 14.

tel
qu'il empêche
de compter¹⁸

L'impératif poétique (« Il faut »), auquel s'accordait déjà l'explosion du réveille-matin, est tenu dans l'ensemble de *Ta résonance, ma retenue*, par une écriture du conflit mètre-rythme, illustré notamment par la section « À JOUR » (p. 283-305).

Section dont il est remarquable en effet qu'elle semble mettre en scène une poésie qui compte sur ses doigts : trente-neuf ensembles textuels, dont 38 comptent quatorze lignes : des sonnets, alors, des néo-sonnets ? Et on y affronte la métrique du monde, la fixité des formes : « le dimanche est calme et le commerce / fait travailler la station-service » (p. 299), « les voitures démarrent et les autoradios / diffusent » (p. 290), « le vendredi soir ils sortent des bières » (p. 291), « la distance des jours vingt-quatre heures / qui ne fuient jamais » (*ibid.*), « une batterie coûte environ quatre ou / cinq cent [*sic*] francs » (p. 286), « au bord de l'autoroute sortie 12 je vois » (p. 285), « on rentre au cinéma silence religieux / on en sort sans rien voir et on entend / le générique et les remerciements / et les subventions ce qu'on voit des yeux / alors on est encore plus rapide vingt-quatre / images seconde » (p. 287), « cet agenda » (p. 305). Mais les comptes énoncés, ou dont la réalisation formelle est signalée — « en quatorze vers » (p. 293) —, sont transformés ici en marqueurs de démesure : les nombres empêchent de compter. La dé-numérisation est à l'œuvre perpétuellement à l'intérieur de chaque sonnet, car « les formes fixes bougent » (p. 295). Prenons le premier (p. 285) :

tu dis la pluie ne s'arrête pas encore
et je réapprends à te faire fort l'amour
c'est l'automne et les enfants dehors
crient ont-ils vieilli eux une année passe
jusqu'à ne plus entendre les oiseaux
qui se chamaillent au loin les bouleaux
et tout près je t'aime endormie en boule
au bord de l'autoroute sortie 12 je vois
que campent les romanichels du poème
ou sont-ils de Van Gogh en noir et blanc
au Mc Drive trop propre du rond-point
suivant je tourne autour de la réciprocité
et ne mange pas mon obole parce que

¹⁸ Paul Claudel, *Cent phrases pour éventails*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2002.

les jours sont devenus sombres allume

Compter les syllabes fait apparaître qu'il y a des vers : alexandrins lignes 2, 13 ; décasyllabes lignes 4 à 7, 10, 11, 14 ; donc il y a un code de la route métrique. Mais partout l'écriture fait des excès de syllabes, et joyeusement comme à la ligne 8 — qui sort du « 12 », si on prononce « douze » en deux syllabes, et en bonne versification il le faut ! « A JOUR » met au jour le discontinu des éléments de métrique française. La régularité, et ses règles, sont emportées. L'organisation du mouvement déborde l'organisation du fixé, en en faisant l'un de ses moyens.

C'est toute la critique du rythme.
Laquelle est signée Meschonnic.

C'est pourquoi Serge Ritman, nom d'une relation-rénonciation, fait une relance inlassable de l'altérité Meschonnic, l'autre du « petit pansémiotique », qui se croyait seul. D'une manière radicalement spécifique, l'écriture du poème Ritman est une réécriture du poème Meschonnic, prouvant l'indéchirable des « répercussions » (p. 80) de la relation :

La mouette :
Œuvre religieuse qui tue la religion de l'œuvre. Œuvre
politique qui s'active contre les théologies politiques.
Œuvre éthique qui ne doit qu'à la vie du poème. Parce qu'il
rythme les deux bords du même fleuve. Relation pour un
mouvement.

Page 267 :

les consonnes attaquent
et fouettent l'air
elles lancent le sens
devant et sans plan

la poésie rime avec la vie

D'où le portrait de Meschonnic, portrait du mouvement, de la résonance des titres, blason du corps dans le rythme, autoportrait de *je* comme un autre (p. 177-179) :

pour la poétique dévale les escaliers en les montant jusqu'à la cave
le grenier quelques notes qui se perdent d'un livre à l'autre
toujours court chercher un autre livre dans les livres passe entre les
portes les titres s'accumulent pour un autre texte écrit une

cavalcade de pensée pressée dit-on mais surtout hirsute saute des marches parce que les chapitres se répondent perd ses notes et recommence à noter trouve de vieilles notes fraîches à lire pour passer à un autre livre à venir ne lit pas pour le repos mais pour accélérer l'écriture la vie en passant d'un niveau à l'autre jamais sur le même palier toujours entre deux lui reprochent de ne pas avoir le temps de rester comme les enfants aiment les marches monte à quatre pattes descend sur les fesses lire sa vie dans un esprit d'escalier jamais au point toujours dévale essoufflé les pages étroites le bâtiment fait mouvement comme l'œuvre naît entre chaque page tournée dans tous les sens légendaire utopie chaque jour quand nous poème le passage oublie le livre dans sa critique pensée du rythme je n'ai pas tout confondu mais à bon entendeur demain est aujourd'hui dans ce château décapant ton historicité modernité avec nos oralités qui rient un jamais dernier mot pour la poétique

Aussi venir « enchagaller le tableau de la famille intellectuelle » (p. 209), c'est du même coup emmeschonniciser tous les « colloques », tout comme Meschonnic, maudit par le Signe, a « embabelé¹⁹ » le langage, notre relation au langage.

Ta résonance, ma retenue, c'est donc quand écrire ne commence qu'à récrire. Serge Ritman le met à nu. C'est pourquoi chez lui le nu est roi :

le galet
ou l'homme
heureux dans
sa nudité

Mais cela sans le savoir on le savait déjà, depuis la couverture : *ta re te nue*.

Ça ne veut rien dire ?

¹⁹ Henri Meschonnic, *Au Commencement*, Desclée de Brouwer, 2002, p. 63 : « et là embabelons leur langue ». Et les notes, p. 274-281.

Charlotte Guennoc

De bouche à oreille,
reprises de *Gestes en bouches*

Ouvrir. Doubter. Pour commencer¹.

1. *Dubitare. Resoluere.*

D'abord : un doute – le ton. (CP)

Parce que comment commencer quand résonne si fortement :

Tu ne vas pas commencer à l'ouvrir ! si tu veux vraiment l'ouvrir vraiment, commence par la fermer ! oui, la fermer si tu vois ce que je veux dire ! j'ai bien dit : commence par la fermer et après on verra ! (SB)

Parce que comment l'ouvrir pour réaliser ceci :

Ce moment d'écoute tient ce premier défi qui est celui de toute lecture : ne pas isoler, ne pas séparer, ne pas rompre le mouvement de l'œuvre, ne pas déchirer la voix et la vie. Le silence qui ouvre le spectacle n'est pas un blanc, n'est pas une absence de poème, il nous met dans l'écoute de tout ce qu'engage le poème en actes. (CL)

Le geste Ritman-Martin dans et par le poème tient vif les tensions. Il faut ouvrir et fermer dans le même temps et il n'est pas surprenant qu'il s'en remette à Ghérasim Luca, dont il a fait de son « s'asseoir sans chaise² », le geste d'une poétique qui maintient les oppositions pour trouver les forces en présence et les faire entendre :

Mais le rythme des spectacles de Kantor c'est bien évidemment la tension du tragique au grotesque, de la scène macabre au gag

¹ Cette contribution considère plusieurs textes dispersés à ce jour dans un ensemble revendiqué par Serge Ritman : *Gestes en bouche*, sous-titré *Pièces de voix et propos de scène (théâtre, danse, poème)*, qui comprend, dans cet ordre : *Le Corps seul de la pluie* (*Résonance générale* n° 3, automne 2009, dorénavant CP), *Scènes de boucherie* (éditions Raphaël de Surtis, 2001, dorénavant SB), *Gestes sur la grève* (« Leurs rêves diurnes en grève / Relations obscures », *Claire la nuit*, L'Atelier du grand tétras, 2011, p. 55-73, dorénavant GG), *Au Commencement du langage* (blog Résonance générale, 2 septembre 2008, dorénavant CL) et *Le Rythme, l'histoire, la danse dans le théâtre de Tadeusz Kantor* (*Théâtre / Public* n° 189, février 2008, dorénavant TK). Serge Ritman m'a indiqué qu'il tiendrait à remercier « les éditeurs et animateurs de revue qui ont permis ces premières publications avant leur reprise ».

² Ghérasim Luca, *Héros-limite*, Paris, Gallimard, « Poésie », p. 45-46.

burlesque, de l'émotion tragique au rire clownesque, ou ce que Rabelais désignait comme une « tragique farce ». Il ne s'agit ni d'un dépassement de la contradiction, ni d'une suppression des termes de la contradiction mais bien au contraire, comme dit Jan Kott de Fellini « qui a découvert dans le cirque ce que la vie a d'essentiel, la proximité de la mort³ ». (TK)

C'est toute l'écoute du poème qui est en jeu, dans un « fermer en l'ouvrant » (SB) qui se retourne facilement en un *ouvrir en la fermant*, que le poème réitère au cœur du livre dans des « scènes de boucherie ». Où l'on entend évidemment bien ce qu'il faut fermer pour entendre : les signes, les mystères, les interprétations, les déclarations d'intention, les mauvaises intentions, qui ne contribuent qu'à rendre aveugle et sourd au mouvement du poème, à empêcher sa pratique.

Sa pratique, ce sont des voix dans les voix, inserts pour que commence le poème de la pensée. Qui est une pensée en acte du poème par le poème. Sans que le poète comme individu *je* n'intervienne mais que le *je* du poème, lui, passe de *je* en *je*, sans que jamais le poète, Ritman ou Martin, comme Laget ou L ou encore galet n'en tombe « dans la mare de l'illusion » (CP). D'ailleurs c'est P ou Pulie qui tombe « même s'il pleut à longueur de vie⁴ », citation en exergue du *Corps seul de la pluie*, pour commencer le poème dans le geste d'une bouche qui nous en tombe comme nos bras et comme la pluie, (« La pluie est générale. La pluie dégouline partout. La pluie serait partout générale » dit P.), pour que nos oreilles s'y accrochent. Sans disparition, pour rejoindre, enjoindre le bas du corps « des pendus : la partie inférieure restant libre ».

Et il faudrait qu'on masque cette bouche. Mais l'appareil phonatoire n'est pas la voix. Et pas même un masque ne la masque.

Les masques sembleront échanger des identités alors qu'ils résonneront des rapports (CP)

– Oh oui, mais moi, dans mes spectacles, je n'aime pas les masques. Ce que j'essaie de faire, et qui est très difficile, c'est de transformer les visages des personnages vivants en « masques » sans avoir recours aux « masques »⁵. (TK)

³ Jan Kott, *Kaddish, Pages sur Tadeusz Kantor*, Nantes, Le Passeur-Cecofop, 2000, p. 73.

⁴ La citation en exergue est de Shakespeare (*Le roi Lear*, acte III, scène 3).

⁵ Serge Ritman cite la réponse de Kantor à Guy Scarpetta, dans *Kantor au présent*, Arles, Actes Sud, Académie expérimentale des théâtres, 2000, p. 89.

C'est ce théâtre là que *Gestes en bouches* fabrique. Un théâtre de voix qui fait le livre. On pourrait dire « recueil » mais déjà on se frotterait à la généricité du livre qu'il est impossible de définir. Définitivement pas un recueil de poème, pourtant on l'attendrait, d'un poète. Mais le poème travaille son inattendu, voilà déjà le poème Ritman. Car Serge Ritman écrit *Gestes en bouches* par un collage de Ritman et de Martin, qui sont autant de reprises. Moins recueil que livre, donc, *Gestes en bouches* compile des pièces, de théâtre, d'essai, de poème. Ce sont cinq reprises qui font le livre, invitant à des relectures et des passages entre les lectures, et cherchant leur écoute. Les reprises se font geste poétique dans *Gestes en bouches*, ce qui laisse affirmer de nouveau qu'il y est moins question de recueil que de mélange. Les cinq textes déjà publiés, ici et là, travaillent leurs reprises et, ce faisant, travaillent leur écoute. Les textes résonnent ensemble produisant alors une écoute généralisée de ce qui travaille dans le poème. Serge Ritman fabrique les consonances, le lecteur se met à l'écoute de ce qui continue de résonner dans ces reprises dix à vingt ans plus tard.

J'ai appris avec Martin qu'il y avait des passages de voix, et voilà qu'avec Ritman il m'est proposé cette reprise de voix. À moi donc de me mettre ici à l'écoute de ce qui résonne encore de ces textes, et consonne ensemble dans le livre. *Gestes en bouches* invite dans et par ses pièces à une pensée de la reprise. C'est ce qui me met en écriture ici, comme geste de lecture et d'écoute, avec Ritman, sans oublier Martin.

Alors pour commencer il faut la fermer pour écouter cette histoire de reprises :

Quand le théâtre est porté par le poème, il nous met au commencement du langage : un soir d'août à Blaye. Romain Jarry et Loïc Varanguien de Villepin qui animent la Compagnie des Limbes ont lancé un chantier (« projet de recherche et de création ») « avec et vers les poèmes d'Henri Meschonnic ». J'ai vu le jeudi 28 août 2008 dans le cadre du festival de Théâtre de Blaye et de l'Estuaire (19^e édition) une première mise en espace de ce chantier en cours. (CL)

Reprises de voix à voir

Les passages et reprises sont dans le poème Martin-Ritman toujours sans aprioris, sans certitude, et le doute s'y entend comme poétique et éthique du poème, sans, pour autant, empêcher les convictions qui se

concentrent dans l'impératif de la voix⁶, l'impératif de son passage et l'impératif de ses reprises. Il y a une conviction qu'il s'agit de montrer sans cesse, de chercher, de mettre en doute. Et le livre commence par ce doute qui constitue la force critique du poème :

1. *Dubitare. Resoluere.*

D'abord un doute – le ton. Puis : les corps – déliés, les esprits – déterminés, les espaces – fondus : résolution chimique ? non ! relation – panique. (CP)

Ce doute que le poème fait entendre engage une écoute toujours active, qui ne serait jamais sûre d'elle-même, mais sûre de son travail qui est toujours à faire :

Il y aura à dire - ou pas jusque dans le moins dire. Ça coulera, ça suintera d'une plaie. Épreuve. Il en ira d'une patience qui gravitera pour creuser l'écoute, la vision d'une écoute, le trou de la passion retenue. (CP)

Ce doute que le poème met en dedans de lui-même dessine une relation de bouche à oreille qui serait à constituer sans cesse, jusque dans le doute, la panique d'une relation. Il n'y a pas d'apriorisme de la relation, il y a une pensée de la relation dans et par le poème.

Dans chacune de ses reprises, *Gestes en bouches* cherche à voir la voix pour construire cette relation qui est et fait la force critique du poème, qu'il soit d'essai, de théâtre ou de poésie. Chacun des textes de *Gestes en bouches* fait voir des voix : ni exploration, ni explication, ni application d'une œuvre, d'un poème, d'un spectacle, mais une pensée de la voix par la voix, du poème par le poème. Le théâtre de voix travaille l'écoute y compris de ses didascalies qui sont elles-mêmes des voix à voir, chacune d'elle incluant une citation : Molière, Reverdy, Rousseau Bossuet, La Bruyère, Baudelaire... forment un corpus de voix. Ils font par et dans le langage, la danse et le théâtre au sens où les acteurs sont des voix, des corps, du langage en corps et en voix, des corps-langage.

Il faudrait contre la métaphore de la danse, ce cliché culturel, où le maximum du dicible se transforme en un minimum de théorie, faire le travail des marques d'un sujet dansant. On pourrait faire l'hypothèse suivante : Kantor fait dans le théâtre ce que la danse n'aurait peut-être jamais fait, ni avant Cunningham ni après Cunningham. Son discours avec les corps, voix et gestes, permet

⁶ Je réfère ici à *L'Impératif de la voix : de Paul Éluard à Jacques Ancet*, op. cit.

de voir quelques aspects d'une poétique du corps-langage : [...].
(TK)

Ils font du corpus de voix, une voix dans un corps, où toute la poétique de Serge Ritman qui ne sépare jamais poète et poéticien se met à danser :

Car il faut dire ce défi que fait le poème au théâtre : tout le drame du passage qui met la nuit et le jour en scène est celui qui met la voix dans une recherche d'autre chose qu'une place assignable (personnage ou représentation quelconque) vers une force qui demande qu'« on apprivoise / l'immobile / c'est le prix à payer pour / bouger⁷ » (53) et alors « on a tous les deux / gagné » (57). Ou encore plus explicitement montré avec ce passage qui indique comment se fait la théâtralité du langage dans l'invention d'un corps neuf, d'une relation totalement corps et langage : « c'est par toi / que mes genoux / pensent » (58). L'érotisation généralisée qui nous porte dans et par ce corps-langage de la voix résonant dans tout l'espace comme subjectivation maximale d'une relation où « nous sommes / emportés » (62). Il faut alors suivre la suggestion continue que fait une telle théâtralité dans et par le poème : le « je-tu » du poème qui passe de bouche en bouche puisqu'ils sont bien deux (« on est deux mais on est / dans la même » vie, 59) « sur ce courant » et dans « cette eau / qui nous unit » (63) est l'invention d'une marche qui « a le souffle / balance / entre le présent / et toi / qui vas venir » (65), c'est-à-dire très exactement ce mouvement qui ne fait que commencer au moment du théâtre et qui n'est pas près de s'arrêter, qui est très précisément un « se perdre / pour se retrouver » (72). (CL)

Souvent, comme ici, les voix à voir sont des résonances. Les voix sont à voir dans toutes leurs reprises. Alors ça résonne et le poème-théâtre-essai de voix fait entendre Henri Meschonnic et son *Je n'ai pas tout entendu*, par Serge Ritman, par Solène Arbel et Brieuc Jeandeau, les deux acteurs qui jouent ce texte, parmi d'autres encore, que Serge Ritman n'oublie pas. Le corps de voix n'en finit pas d'être une constellation de voix⁸, un engrenage de voix, qui montre la transformation d'une voix par une autre et par son écoute :

⁷ Serge Ritman reprend ici Henri Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, éditions Bernard Dumerchez, 2000. Les références de page vont à ce livre.

⁸ Notion chère à Serge Martin-Ritman : la composition de *Poétique de la voix en littérature de jeunesse* (L'Harmattan, 2014) indique une organisation en quatre « Constellations » : « Orientations », « Interventions », « Approximations » et « Relations ».

Le soliloque est une histoire voilà mon histoire
à la seconde personne du pluriel (CP)

Et puisque :

même les cris sont des voix, les bruits des voix, les phrases des
voix, les silences des voix, les silences... (CP),

ils sont écrits à même la page. *Gestes en bouches* met le rythme sur les
pages, la voix dans la page, et l'écriture est orale.

Alors dans *Scènes de boucherie*, numéros impairs et numéros pairs se
répondent comme pour rejouer, dénouer, dénoncer, l'alternance d'une
scansion dont les gestes du poème ne se satisfont pas, cette alternance ne
disant rien du poème, empêchant l'écoute de son mouvement. Pourtant
l'alternance est présente : logorrhée de l'impair et tentatives de « la faire
fermer » du pair se succèdent dans un respect strict de l'alternance
binaire :

5

Golfes de ton ombre que j'outrage. Tu sombres en dégorgeant
mes ondes. Mes ondes débordent ta salive. Ta bonde folle au large
gronde. Tes rondes me glosent. Et gloussent nos glouglous. Ma
glossolalie glisse.

Baiser de Judas que je pends à tes lèvres. Mon jus biaise ton
ubiquité vulvaire. Ta pointe liquéfiée fait ma lippe. Nos liquides
virulents, nos relents pullulent. Et pulsent nos litanies et insanités.
Ton jargon pisse.

, ton eau vient-elle à ma bouche ?
, fais-tu ma petite bouche ?

6

Ça suffit comme ça ! la ferme ! oui ! tu vas bientôt la fermer et
tu vas voir comment ! attends ! tu vas la fermer en l'ouvrant le
plus grand possible ! je vais te l'ouvrir en grand moi si tu ne veux
pas la fermer ! (SB)

C'est un spectacle de bouches qui se joue, une confrontation, un ring
presque. Le poème Ritman fait jouer un théâtre où impair et pair sont des
voix qui s'emmêlent, s'embrouillent, au sens de la dispute et de la
relation. Voici donc des « scènes de boucherie », où le poème-théâtre se
joue dans la bouche, lieu d'un corps-langage. La bouche : lieu du langage
qui prend corps dans un *je-tu* qui s'occupe à défaire le binarisme et
l'alternance pour faire entendre les emmêlements de voix bien plus

propres à une écoute du poème. Car le *je-tu* du poème ne répond pas au schéma ordonné, millimétré, d'une structure-communication.

Et de nouveau le théâtre Martin-Ritman est théâtre de voix qui s'emmêlent et où le personnage disparaît. *Gestes sur la grève* (GG) alterne des voix *visiblement*, mais l'alternance n'est pas dialogue de sourds. Reprises de voix plus qu'alternances, là encore. Alors, les reprises font l'entente. L'entente fait l'emmêlement de voix. L'emmêlement de voix fait l'écoute du poème. On pourrait dire : le poème s'écrit sur la page au rythme des voix qui font des gestes de reprise. On pourrait dire aussi : les gestes du poème sont des gestes de reprise. Et tout cela sur la grève. Où l'on retrouve les galets du poème qui sont autant de gestes politiques par l'homonymie, où donc la rime se généralise, du son au sens, pour faire la signifiante du poème. Alors les galets sont parsemés dans le livre et font la résonance d'un poème à l'autre, et font la relation d'un poème-essai à un poème-théâtre jusqu'à un poème-article. Les galets font le continu de la pensée par et dans les poèmes que le livre rassemble. L ou Laget est posé ici ou là, comme les galets, ici et là, et ailleurs chez Ritman⁹. Et quand je lis *Gestes en bouches*, il m'apparaît soudainement que des galets étaient là comme en mouvement dans tout le poème Ritman, faisant la ronde, et la boucle, le mouvement du poème. Évidemment je ne saurais ignorer le Petit Poucet qui pointe en arrière-plan. Évidemment, comme une non-évidence, le Petit Poucet, n'est pas vraiment en arrière-plan, à peine une voix qu'on saurait reconnaître. C'est là la force opératoire du poème Ritman, qui défait l'habitude de lecture. Et comme nous n'avons pas eu l'habitude de faire sans l'habitude, j'y tombe. Mais le poème ne cède pas au connu et l'inconnu prend la relève. On l'avait dit que « s'asseoir sans chaise » est le fil Ritman.

P : Tu gardes des images. Oui.

Tu gardes des galets. Oui.

R : Votre mémoire.

C : Perdu le fil. (CP)

Encore faut-il être équilibriste. Alors peut-être qu'avec Ritman on cueille des cailloux, comme on a un caillou dans la chaussure pour marcher, et comme Martin titrait dans *Pratiques* : « Un petit caillou dans la chaussure didactique : le poème¹⁰ ». Donc on rejoint l'instabilité

⁹ Voir, dans *Ta Résonance, ma retenue*, « Sur des galets d'O (petite collection) », p. 127-138.

¹⁰ Serge Martin, « Un petit caillou dans la chaussure didactique : le poème », *Pratiques* 179-180 | 2018.

nécessaire au mouvement, quelque chose qui nous tient toujours éveillés, intranquilles, en veille. *Gestes sur la grève*, ce sont *il* et *elle* sur la grève, et ce n'est peut-être pas le confort. Le poème n'est pas confortable. Mais *il* et *elle* sur la grève, c'est la vie. Le poème fait la vie. Ils font l'amour, la relation dans des reprises de voix, qui s'écrivent sans crier gare sur la page, c'est-à-dire sans marqueur de changement de personnage, parce qu'il n'y a de personnage que de voix. Enfin, c'est dans ce qui ne peut être que de « faux dialogues » (GG), que les reprises de *je* en *tu*, de *tu* en *je* finissent dans un « je te suis » dont l'homonymie des formes conjuguées de *suivre* et *être* fait entendre dans la poursuite, un *je* qui est *tu*. C'est tout l'emportement de *je* par *tu* et de *tu* par *je* qui fait le théâtre des « faux dialogues » :

Tu n'es pas moyenne, tu n'es pas autre chose que ce que tu es : ni la lune, ni la nuit : ce que tu fais, ce que tu dis sans savoir ce que ça me fait, ça me dit. Je te suis. (GG)

De bouche à oreille, en boucle

Le poème Ritman fait la boucle dans un bouche à oreille « sans origine et sans destination » (CP). On ne saurait dire qu'il forme une boucle, faisant le refus de toute forme de forme. Mais il pense et fait la boucle comme mouvement, non comme image. C'est le « *ad libitum* » et le « *series varietatum* » (CP) repris dans et par le poème qui fait le corps dansant dans et par le langage. Voilà que le poème se met à penser la répétition et la différence, toujours dans et par les voix à voir qui sont autant de boucles à ouvrir, façon de faire écoute. « Répétez pour vérifier » (CP), monologue E ou Eslu ou seul, tout juste avant qu'intervienne R ou Rimori ou miroir par L ou Laget ou galet : « Rimori. La pluie. La pluie. Rimori ». C'est ainsi qu'une transformation sans déformation s'opère dans des reprises de voix pour mettre la pluie en miroir de la pluie.

C'est ainsi que la variation, le mouvement de transformation transporte le poème plus loin encore quand C ou Crops ou corps dit *je* et rallie la pluie, le miroir de la pluie transformée par le poème, au discours, à son énonciation par ce *je*.

Le poème se fait inscription du mouvement de la pluie et, dans son énonciation, dégouline l'énonciation de Crops qui dit *je*. Par quoi « l'instant de pluie générale » (CP) fait du poème un instant, et l'instant du poème est cet instant de pluie générale. La pluie est l'instant du poème, et l'engagement du corps dans une énonciation.

Mais le mouvement de dégoulinade finit en rétention. Et c'est la tension de l'un à l'autre qui fait tout le mouvement, le geste du poème. De nouveau la rétention relâche. Fuite :

Mon histoire fuit,
me fuit. En fuite, mon histoire (CP)

Quand « Rimori. La pluie. La pluie. Rimori » répondait à « quel temps ? », c'est maintenant « quelle vie ! » qui répond à « quel temps ! ». À nouveau : transformation du poème dans « l'instant de pluie générale » qui devient instant de vie générale par un *je* qui se transforme à son tour dans un *on*. *On* prend corps du *je* qui dit la pluie. Crops dit :

Je me rappelle les journées de pluie passées
à la maison. Quand il ne pleuvait pas, je me disais :
je ferais des tas de choses à la maison quand il
pleuvrait.
Quand il pleuvait, je passais ces journées de pluie à voir
la pluie tomber et quand il ne pleuvait pas, je rêvais aux journées
de pluie.

Crops continue :

C : On pleure, on pleure
de tout, on pleure de rien, on pleure
de soi, on pleure des autres, on pleure d'elle. D'elle.
On pleure.

On devient la pluie, la vie dans les pleurs par le rapprochement sémantique de *pluie* à *pleurs*, par le poème, donc. *Pluie* et *pleurs* font la vie et le poème, le corps-à-corps d'un langage. C'est l'instant général de la consonne liquide qui coule de « je rêvais aux journées de pluie » à « on pleure », au « bout de la langue ».

L : Le ressassement, Rimori. L'oubli, le
souvenir, le lapsus, le regret, les figures de la mémoire,
quoi ! Les réminiscences, les absences, les trous de
mémoire, Rimori. Je l'ai au bout de la langue,
ma vie. Je la trouve plus que sur le bout de ma
langue, ma vie.

Sur ce bout de la langue, « ma vie » écrit le poème. Sur ce bout de la langue, de la liquide des pleurs et de la pluie, se pose la sifflante, le « s », qui fait se poser sur le bout de langue non seulement la vie mais le

silence, pas pour longtemps, puisque « la fatigue, le sommeil seront les seuls à rompre » (CP).

Puis on re-pleure, plus loin, à nouveau, où la pluie résonne dans un « encore » enfantin des histoires au conditionnel d'enfants :

C : On pleure. On pleure. Encore
on pleure.

P : La pluie s'arrêterait enfin. Je rêve... la pluie s'arrêterait.
(CP)

C'est que le poème se raccorde sans arrêt au jeu des enfants, qu'il le reprend, le transporte avec lui. Ce n'est peut-être pas tout à fait la vraie vie. C'est peut-être plutôt la vie vraie : on pleurerait pour de bon ; on jouerait sous la pluie pour de bon. L'histoire que raconte Ritman dans ces reprises de jeu d'enfant est celle de « la transformation de la vie par le langage, et du langage par la vie » qu'Henri Meschonnic appelle le poème. Le poème se joue alors dans les reprises du jeu des enfants : il se joue dans le conditionnel des enfants, dans le « comme si », du « comme sans comparaison possible » (CP).

*Ils font comme s'ils avaient trouvé l'issue qui s'ouvrirait toute
seule sur ses gonds et répéterait dans leur grincement en chacun
d'eux : « Cette paix que je cherche et qui me fuit toujours »
(Racine). (CP)*

« (La relation sans fin) » : reprises indéfinies.

Jusqu'à la fin, c'est le chercheur qui joue avec l'enfant, le poète qui mêle l'essai et le poème dans un jeu enfantin. La comptine enfantine est de ce mélange :

Ils jouent dans le sable, jouent à la balle, défont et font. Trois petits
tours. S'en vont. (GG)

Les marionnettes *il* et *elle* s'en vont quand s'entend encore le récitatif tout contre le chant qui, lui, « consigne des voix », « a perdu les voix, les gestes de voix » (GG). « (La relation sans fin) », poème dernier des *Gestes sur la grève*, demande une attention toute particulière à ses reprises. Où la reprise fait l'écoute du poème. Où la reprise fait le geste du poème. Où la reprise fait le corps-à-corps du poème dans et par le langage.

Le récitatif garde vives les voix de *il* et *elle* dans l'amour, le poème, qu'ils font. La comptine qui fait danser les mains s'en trouve reprise à son tour dans un *marabout bout de ficelle* :

La tête est dans notre chef
le chef est dans son chapeau
le chapeau le chapeau le chapeau (GG)

L'anadiplose fait geste contre la figure. Elle fait le geste des appels qui trouve une réponse dans la reprise du mot, de la syllabe, du son qui transforme le sens. Elle est geste du récitatif qui permet le « j'embrasse toutes tes embrassements » (GG). L'anadiplose, réalisation particulière des reprises dans le poème ouvre à des embrassements infinis, que les reprises anaphoriques qui lancent par deux ou par trois les phrases continuent dans un geste d'autant plus large :

Donne-moi ton pied : à la guillotine
Donne-moi ton sexe : au presse-purée
Passe-moi ton nez : aux lèvres d'en bas
Passe-moi ta langue : au trou de balle (GG)

L'anadiplose se fait geste en bouches d'une rime généralisée, d'autant que les processus de reprises qu'elle implique résistent à tout formalisme par la force de relance qu'elle engage, force telle qu'elle fait la comptine enfantine, le récitatif du poème, sans fin. « (La relation sans fin) », c'est le *marabout bout de ficelle* relancé par le « Encore ! » des enfants quand l'histoire se termine, et n'a pas de fin¹¹ :

des commencements irrévocables portés par un ton dubitatif :
voilà ! ça commence ! Encore ! (CP)

Décidément la relation est sans fin par ces reprises.

Le *marabout bout de ficelle* de Ritman s'en trouve de toutes manières rapidement transformé par une valse de consonnes et des voyelles qui font rimer ailleurs qu'à la rime ce « cri qui consonne contre toutes les images » (GG).

Mou
Fou
Fort comme la mort

¹¹ C'est un des leitmotiv des essayistes, Marie-Claire et Serge Martin, dans *Quelle littérature pour la jeunesse ?*, Paris, Klincksieck, 2007.

Mourir de rire dans le mou trop fort de ton rire
 Mon amour est un château fort
 Ton amour est fort de château
 Ma chatte de sable forte comme l'amour
 La mer emporte mon chapeau (GG)

Il mélange des [ou] dans des [or] par la transformation du *m* en *f* qui retourne en *m*. Le poème consonne et assone pour rimer de partout et passer du « mou » au « fou » ou « fort » à la « mort » dans un geste d'« amour » qui consonne avec « mourir » et « rire » dans une même phrase qui relance encore les assonances en [or] et [ou], où peu à peu tout se rejoue et est déplacé de nouveau. « Mon amour est un château fort » devenu « ton amour est fort de château » fait entendre le passage de *mon* à *ton*, du *je* au *tu* dans des reprises-variations qui emportent « l'amour » à la rime, sauf que rien ne rime avec « l'amour » à la rime, comme isolé, finalement tombé en fin de vers alors que tout rimait avec quand « l'amour » lançait la phrase. Mais le poème relance « l'amour » dans « la mer » et c'est « chapeau » qui rime avec « château » dans un clin d'œil qui rappelle que le « château » (de sable) qu'on entendait « fort de café » étaient relancé au vers d'après par un nouveau semblant d'anadiplose : « chatte de sable ». Et si « l'amour » en fin de vers ne rime pas, il a assez rimé en avant, alors j'entends qu'il est isolé là pour mieux accrocher l'écoute. Mais « l'amour » seul n'existe que parce que plus loin il réapparaît dans un « fait l'amour », qui défait l'amour comme image poétique, et le pose comme en mouvement dans le poème qui n'est pas image de l'amour mais un faire l'amour, une pratique de l'amour, un corps-à-corps, pas métaphorique, un prendre corps dans un inconnu que le poème énonce :

et je te fais ce que je ne sais pas
 et je te fais ce qui n'a pas encore de mot
 et je te faire parce que l'amour est trop ce désastre

et le « je te » est relancé ultimement :

ici et maintenant
 toujours ici et maintenant toujours

et sans fin par un corps-à-corps qui renverse « je te » en « tu me » :

tu me fais ce désastre sans nom (GG)

Ainsi, de bouche à oreille, des reprises de *gestes en bouches*. Enfin, reprenons le poème, encore :

Une fin : un recommencement. La braise reste à l'abri. Personne n'est renvoyé. Sauf l'image. La mémoire, l'attente, le chant : comparaitre devant le monde trois fois. Trois fois rien. Pour tout. Sans fin : des commencements. D'ailleurs « Albertine employait toujours le ton dubitatif » : voilà ! ça commence ! encore ! (CP)

Shungo Morita

Le langage sert à *v'ivre* :
la démarche vacillante
dans la poésie de Serge Ritman

« Il y a une ivresse des mots chez Serge Ritman ». Henri Meschonnic a ainsi évalué la poésie de Ritman dans sa note de lecture¹. Selon lui, il invente sa propre parole dans l'ivresse avec « une sorte de jubilation communicative ». On pourrait peut-être par là situer Serge Martin-Ritman dans la généalogie de « poètes de l'ivresse dionysiaque² », dont l'histoire est saturée par l'enivrement : l'un, Baudelaire, nous invite en disant : « enivrez-vous » ; *Le Bateau ivre* de Rimbaud descend dans « des fleuves impassibles » ; *Alcools* d'Apollinaire est essentiel à *L'Esprit nouveau* ; une autre voix venant d'Italie, celle d'Ungaretti s'avoue « *ubriaco d'universo* ». Pour eux, le vin est tout aussi important que l'encre.

Cependant, il me semble que l'ivresse dans la poésie de Ritman n'est pas identique aux autres ivresses dionysiaques. Ce que l'on ressent en lisant ses poèmes, c'est un « vertige », qui ressemble plus à la sensation d'entrer dans un tourbillon qu'à l'extase vineuse.

L'élimination des signes de ponctuation est hors de mes compétences linguistiques en français, mais bizarrement, elle ne m'irrite pas et me permet de continuer à lire. Lorsque je le lis à haute voix, la chaîne prosodique stimule d'abord ma bouche, avant ma propre compréhension, et le sens vient ensuite. Ainsi, je peux vaguement saisir la direction vers laquelle le poème se dirige.

C'est presque semblable à la sensation de « vertige » et de « vacillement ». Le sens de « l'ivresse des mots chez Serge Ritman » est, pour moi, une invitation à m'éloigner de la lucidité pour me placer dans l'obscurité – dans l'inconnu. Ce motif apparaît fréquemment dans sa poésie comme avec « mon désordre ivre³ », et dans l'inconnu de l'ivresse, le « je » rencontre le « tu » : « tu voles / vers mon inconnue ivre d'amour⁴ », « pris le soleil des gorgées en plein vent me saouler / avec ta lumière⁵ ».

L'ivresse vibre et crée une paronomase entre « ivre », « vivre », et « livre » : « vivre langage ivre j'engage ton virage⁶ » ; « nos livres ivres

¹ Cette recension écrite à propos de *Ta Résonance* (2003) est parue dans *Aujourd'hui poème* n° 47 (janvier 2004). Voir sa reprise dans ce numéro de *Nu(e)*.

² Voir José-Luis Diaz, « L'ivresse des poètes » dans *Revue de la BNF* n° 53, 2016/2, p. 102 à 113.

³ *Tu pars, je vacille*, p. 28.

⁴ *Ta Résonance, ma retenue*, p. 208.

⁵ *Tu pars, je vacille*, p. 4.

⁶ *Ibid.*, p. 99.

corps⁷ » ; « mon lit / d'écrire ivre ta vitesse⁸ » ; « mais goûter ta marche / comme vivre l'ivresse⁹ ». Le « vivre » et le « livre » partagent un sens de l'inconnu en résonance avec l'« ivre ». Dans la poésie de Ritman, on peut entendre la voix de « v'ivre », selon les termes de Ghérasim Luca, pour qui il ne cache pas son admiration.

On connaît à cette occasion un fait intéressant : c'est que dans la plupart des vers que je viens de citer, l'ivresse apparaît en relation avec le « tu ». Ce n'est pas par hasard que l'ivresse apparaît, dans plusieurs passages, dans un couplet avec le « je-tu ». Quand le « je » est déstabilisé, c'est parce qu'il est secoué par la rencontre avec un inconnu comme « tu ». Autrement dit, la poésie de Ritman essaie de vivre avec le « tu » dans le sentiment d'être saoul. L'ébriété, inséparable du « tu », c'est exactement ce qui distingue la « poétique de l'ivresse » de Ritman d'avec celle des poèmes du passé. Prenons, par exemple, une comparaison avec une phrase d'« Enivrez-vous » de Baudelaire :

Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve¹⁰.

Pour Baudelaire, l'ivresse est l'émancipation du temps, où l'on se perd et atteint l'extase alors que celle de Ritman ne viserait pas à échapper au « fardeau du Temps ». Il est certain qu'il y a un extratemporel dans sa poésie ; dans la plupart de ses poèmes, les verbes sont au présent et le sujet d'énonciation semble vivre dans une autre dimension que celle du temps, celle du passé et du futur. Néanmoins, le « v'ivre » de Ritman est différent de cette exaltation baudelairienne. Ou encore différent de la confession de « foi au poison » de Rimbaud dans « Matinée de l'ivresse ». C'est parce que Ritman a une foi absolue dans le « tu ». Il n'y a pas de « je » sans « tu », ce qui est la célèbre formulation proposée par Émile Benveniste que Meschonnic a développée dans la poétique du « je-ici-maintenant ». Il faut souligner ici que la poétique de Serge Martin-Ritman est un développement de la poétique de Meschonnic dans un « je-tu-ici-maintenant » (je souligne)¹¹ : le « je » et le « tu » sont réversibles. Il en va de même pour l'ivresse du « je » : la présence du « tu » y est

⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹ *Ta résonance, ma retenue*, p. 70.

¹⁰ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, vol. 1, p. 337.

¹¹ *Tenir voix : album d'un vivrécrite*, p. 46.

indispensable pour que le « je » soit ivre. En d'autres termes, l'ivresse du « je » n'est pas constituée d'alcool ou de poison, mais d'« amour ».

Si je ne cesse de pouvoir lire ses poèmes, malgré le sentiment vertigineux que donnent l'absence fréquente de signes de ponctuation ou la syntaxe souvent paratactique, c'est parce que le « je » maintient toujours le rapport avec le « tu », et que ce dialogue en « je-tu » rend le poème vivant.

Ainsi, le « je » ne cherche pas à dépasser la domination de « l'horrible fardeau du Temps », mais il essaie de transformer le temps en un autre *temps*, en vivant intensément avec le « tu ». La deuxième séquence, sur cinq, du poème *Sa vie à elle*, intitulé « Le temps change » dans *Ta Résonance, ma retenue*¹², illustre bien ce propos. Bien que le « je » ne soit jamais mentionné dans ce poème en prose, il y a un sentiment de lien d'amour indémêlable entre le couple « il-elle » comme dans le « je-tu ». Elle commence comme suit.

Il oublie souvent la date. Heureusement, elle a une grande sensibilité météorologique.

Ils s'exercent chaque jour à devenir des guetteurs attentifs à ce qui vient. Leur phrase n'a ni jour ni heure mais elle sait parfaitement le temps qu'il fait.

Elle n'a qu'un temps intérieur. Il ne retient rien de ce qui leur arrive. Elle sait que ce n'est pas une histoire de souvenir. Ils écoutent ce que peuvent leurs corps.

Est-ce de la prose ou du vers ? Serait-ce épique, ou lyrique ? La division en genres n'est pas très importante ici, et n'est pas non plus d'une grande utilité pour identifier ce qu'est le « il ». Le « il » est un sujet impersonnel qui, dans la théorie de Benveniste, constitue une non-personne hors de la relation « je-tu », mais comme le « il-elle » de Ritman peut être un substitut du « je-tu », cet « il » n'existe ici que par sa relation avec le « elle » ; il perd donc sa valeur de non-personne. « Il » ne connaît ni temps, ni jour, ni heure. « Il » ne se souvient même pas de ce qui s'est passé avec elle. « Il » semble être dans l'ivresse ayant échappé au fardeau du temps comme Baudelaire disait. En revanche, « elle » connaît un autre *temps*, un autre climat. On trouvera ici une transformation du temps comme durée en un temps comme ambiance, et peut-être même comme *climax* – du comble narratif ou rhétorique au *tutti* orchestral voire à l'orgasme en anglais, bref comme intensité maximale. En écoutant cette atmosphère avec son propre corps, un poème est en train de naître :

¹² *Ta résonance, ma retenue*, p. 15-17.

La phrase se décante dans le poème. Alors elle le voit parfois
rougir. Il a vu que tout recommençait par elle.

Là, on retrouve la figure allégorique du vin : le vin qu'est le poème
brille d'un rouge éclatant par la décantation de la phrase.

Elle a souvent le vertige devant cette énigme de bonheur qu'il lui
propose. Une simple phrase leur suffit pour partir dans le
vacillement.

Dans l'incertain, il multiplie ses expériences. Elle voit bien que
c'est la même phrase mais chaque fois plus singulière. Elle ne s'y
retrouve jamais autrement qu'emmêlée.

« Il » se rend compte qu'un changement a eu lieu lorsque la phrase
passe entre ses mains à « elle ». Ce faisant, « il » rencontre un moment
différent de son ivresse précédente : le « vertige » qui est né d'« elle ». Il
est aussi à noter que le son labial du [p]/[v] est dominant, avec des
répétitions telles que « souvent », « devant », « simple » et « **p**artir »
renforçant les mots « vertige » et « vacillement ».

Entrant dans son vertige et son vacillement, et donc dans cette
incertitude, « il » multiplie ses propres expériences. Dans ce vacillement,
« il » n'écrit pas le poème seul, mais le vit avec « elle » : « Avec sa
phrase, il cherche plus à la sentir qu'à la décrire ». L'ivresse du « il »
décide de vivre dans son temps climatique intérieur tout en cessant de
s'éloigner du temps. Ce passage du temps chronologique au temps
météorologique représente la confluence du « il » et du « elle ». Pour
ainsi dire, le vacillement est un espace de l'interaction incessante entre
eux.

Traversant ce poème, nous sommes ainsi incités à écouter « la voix
emportée dans un vacillement de la relation¹³ ». Rappelons que Serge
Martin-Ritman aime à utiliser ce mot « vacillement ». Il le signale, dans
un entretien avec Philippe Païni en 2018, à propos de Ghérasim Luca « en
écoutant ses infinis possibles au bord d'un vertige que j'ai récemment
appelé un vacillement¹⁴ ». Il a aussi écrit un chapitre intitulé « La voix
dans le vacillement et la relation dans le *tu* » dans *L'Impératif de la voix*
publié en 2019. En analysant un poème de Caroline Sagot Duvaurox, il
écrit que « le vacillement caractérise ici une physique du langage¹⁵ » et

¹³ *Tu pars, je vacille*, p. 87.

¹⁴ Continuer avec Ghérasim Luca :

<https://poezibao.typepad.com/files/entretien-philippe-pa%C3%AFni-et-serge-martin-sur-gherasim-luca.pdf>.

¹⁵ *Tu pars, je vacille*, p. 96.

que « le poème oscille et fait osciller tout ce qu'on croit qu'on sait non par l'argumentation logique ou la composition rhétorique¹⁶ ».

Les expériences s'amplifient par l'oscillation du vacillement. Dans son poème « Le temps change », « il » est troublé par la confrontation avec l'infini qu'« elle » possède :

Il a parfois peur qu'elle sature. Mais c'est en demandant toujours
plus qu'elle l'amène à considérer ses moindres gestes.
Elle lui demande la démarche inverse : ne pas maîtriser
l'éblouissement mais dans l'obscur, voir ses clartés.

« Il » se trouve dans une situation délicate. Mais c'est seulement parce qu'il ressent une trop grande distance possible entre eux, car l'infini s'étend entre « lui » et « elle ». Pour « lui », « elle » est une ressource infinie. Aussi, à la fin de ce poème, l'infinité d'« elle » y est rappelée :

En fin de compte, c'est le fouillis qui règne comme si rien ne
devait être exclu parce que tout y devient sa vie, à elle.

« Il » continuera à vivre avec « elle » comme infini, dans l'obscurité, dans le vacillement. Cette sorte de « démarche vacillante » pour le poème de Ritman n'est ni analogue à la marche ordinaire pour la prose poétique ni à la danse pour la poésie en vers. Son parcours est trébuchant, mais la direction qu'il prend est tout à fait claire, car, dans le vertige de cette ivresse, le fil conducteur est toujours « sa vie à elle », à « elle », et donc à un « tu » qui engage un « je ».

Serge Ritman pousse la théorie de la personne chez Benveniste et Meschonnic jusqu'à ses limites, réalisant le poème comme un système qui est entièrement et intensément relationnel. Il ne se parle pas à lui-même dans sa conscience ivre, mais il est sans cesse à la recherche d'un dialogue avec les autres, au risque de l'infini et... de l'ivresse vertigineuse.

¹⁶ *L'Impératif de la voix*, p. 97.

Olivier Mouginot

L'atelier du sujet du poème chez Ritman :
inventer « et corps et langage »
pour vivre en voix

je t'écis sans savoir à qui ni si je t'écis

Tu pars, je vacille, p. 69

« Ressouvenir »

Ma toute première rencontre avec Ritman a été de l'ordre d'une écoute – c'était à l'occasion d'une lecture publique dans une librairie parisienne. J'étais venu entendre le poète et le poème Ritman – pour tout dire, je ne connaissais aucun des deux. Un souvenir particulier est resté de cette première écoute, qui a certainement déterminé ma manière de les appréhender par la suite. J'ai toujours été attentif aux respirations des gens, au moins autant qu'aux timbres de voix – peut-être un legs de mes années de musique et de théâtre. Ce jour-là, j'ai cru remarquer chez Ritman quelque chose comme un raccourcissement du souffle. Assez étonnamment, cette respiration contrainte allait de pair avec une diction précipitée, mais aussi parfaitement maîtrisée. Quoi qu'il en fût exactement, une sorte de conflit latent semblait nourrir cette lecture rigoureuse, voire lui donner toute sa vigueur. Cette « volubilité en apnée¹ », je l'ai retrouvée plus tard quand j'ai commencé à parcourir les livres de Ritman. J'ai compris progressivement que l'essoufflement de Ritman lisant, ce n'était pas un effet de lecture, encore moins une posture, mais une donnée physique s'imposant à son corps-langage – donnée concrète du poème parmi d'autres. Le corps-langage a ses secrets, quand bien même il déterminerait « bas et haut de nos poèmes² ». Michaux affirme que la poésie « libère l'homme de la mauvaise atmosphère » et « permet à qui étouff[e] de respirer³. » La seconde proposition perd de son caractère métaphorique chez Ritman : non seulement elle est à prendre au sens littéral, mais elle indique une valeur absolue du poème, son historicité la plus tangible.

« Et le poème court devant. Et l'air nous aide à le suivre. » (*RR*, 65)
Le continu retenue-volubilité qu'il m'avait été donné d'entendre et de voir lors de cette lecture inaugurale, met sous tension une grande partie de l'œuvre de Ritman. Le poème à écrire aussi bien que celui à dire relèvent de cette préoccupation constante d'un air à rattraper, d'un souffle

¹ *Ta résonance, ma retenue*, p. 313 – désormais abrégé en *RR*.

² *Tu pars, je vacille*, p. 53 – désormais abrégé en *PV*.

³ Henri Michaux, « L'Avenir de la Poésie », *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1936, p. 969.

à reprendre, cela dans et par le discours – « je te récite en souffle (...) » (PV, 54). D'une certaine façon, chez Ritman, on a l'air et on est l'air. Et si l'air est partout dans son œuvre – dès *En herbe* (1997), recueil au grand air, c'est que le souffle est toujours à la manœuvre, de manière profonde, presque cachée. J'indiquerai plus loin comment le souffle appartient entièrement à la phrase, ou plutôt se confond avec elle – commune origine que la lecture à voix haute du poète entendait ne pas oublier. En écriture comme en lecture, le souffle est alors ce qui va commander la phrase autant que la résonance. Un tel air, qui ne saurait jamais venir à manquer, n'est d'ailleurs pas seulement celui du poème, mais aussi – et peut-être d'abord – celui du langage, ou plus précisément, celui à l'œuvre dans le corps-langage :

je ne cesse de nous
répéter en théâtre de
voix nues tu as mes
mains pleines de ta
beauté tu es l'air avec
les étés de toujours
(PV, 9)

Selon Ritman, faire poème, c'est donc « inventer et corps et langage » (PV, 63). Cela requiert d'être le plus fidèle possible au corps-langage entendu comme « corps vocal » (PV, 63), ainsi qu'à tout ce qu'un tel corps peut à la fois inspirer et expulser. En ce sens, toute activité énonciative s'appuie sur un double pied d'appel intérieur/extérieur – que le poème garde en mémoire dans la phrase elle-même. Toujours à propos de la respiration chez Ritman, on sait combien la marche a joué un rôle important dans son chemin d'écriture, en particulier au début. Une marche sans démarche ostentatoire mais attentive à ce qui revient ou recommence sans jamais se répéter : « multiples marches / pérégrinations avec la mort / en retours de vie » (RR, 73). La marche et, plus largement, toutes les formes possibles de mouvement corporel (danse, porté, plongeon, nage) et de déplacement⁴ (voyage, parcours, arpentage, tournée, chevauchée, traversée). Tous ces mots agissent comme des occurrences vives dans les recueils de Ritman, qui semble se déplacer au rythme de la vie qui passe à travers le poème – *capacité* du poème qui se voit sans cesse interrogée. Mais où va vraiment cet infatigable répétiteur de la vie dans le poème et du poème dans la vie ? Où exactement

⁴ Cette passion du déplacement est également d'ordre théorique : il y a chez Ritman une virulence contre les immobilismes de la critique et de la poétique contemporaines.

cherche-t-il à nous conduire ? Une partie de la réponse se trouve dans le poème Ritman lui-même, dans sa manière de fonctionner – ou plutôt de marcher... D'ailleurs, il marche à vive allure : non pas qu'il soit pressé, mais il économise du souffle. C'est un poème qui a beaucoup à faire. Qui fait donc souvent plusieurs choses à la fois. L'écriture n'est pas une activité dédiée chez Ritman, elle intervient quand elle veut. Il faut lire à ce propos les belles pages du recueil *Au pays de l'oubli* (RR, 55) consacré en partie à la « distance⁵ » du poème et à divers faits de racontage – j'en redonne ici un fragment qui évoque un « livre de route » :

Il récitait quelques poèmes. Des ressouvenirs en avant.
Qu'il écrivait en marchant. Qu'il notait ensuite. Dans ce
qu'il avait appelé. Mon livre de route. Un titre restait
lisible. Sur la première page. Dans ta marche.
(RR, 65)

Si les poèmes sont des « ressouvenirs en avant⁶ » (RR, 65), c'est non seulement parce qu'ils appellent à marcher dans les pas du poète, mais aussi parce qu'ils autorisent tout un chacun à sauter le pas des œuvres – en les écoutant au présent, voire en les « éclipsant⁷ » plus ou moins totalement. Pour faire quelques pas avec Ritman – et peut-être inciter de nouveaux lecteurs à faire pareil, je souhaiterais maintenant solliciter deux ouvrages parmi les derniers publiés. Je m'arrêterai en particulier sur le premier recueil mentionné, *Ta résonance, ma retenue*, qui est plus précisément un recueil de recueils – écrits et publiés entre les années 2000 et aujourd'hui. Obéissant à une composition d'une grande cohérence, ce livre constitue une remarquable table d'écoute pour tout lecteur qui voudrait découvrir le travail de Ritman. Quelques incursions dans *Tu pars, je vacille* viendront compléter ce corpus. L'orientation la plus déterminante qu'il me faut signaler ici est d'ordre théorique : j'appuierai ma lecture sur deux notions que j'ai souhaité mettre en rapport, celles de sujet du poème et d'atelier du dire. La première est explicitement présente chez Ritman ; la seconde relève d'une conceptualisation plus personnelle, mais à laquelle le poète a contribué de manière décisive.

⁵ « C'est que le poème est toujours. À distance. » (RR, 64)

⁶ L'expression n'est pas sans rappeler la « nostalgie du futur » de M. Khaïr-Eddine dans « Nausée noire » (1964), *Soleil arachnide*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2009, p. 31.

⁷ Ghérasim Luca écrit que le poème « s'éclipse / devant ses conséquences ». Voir *Je m'oralise*, Paris, Corti, 2018, non paginé.

Le sujet du poème et ses ateliers

Je propose de relire ici Ritman comme mes lectures et recherches l'ont trouvé – sachant que plusieurs de mes travaux universitaires, notamment ceux portant sur les *ateliers du dire*⁸, ont bénéficié de l'accompagnement privilégié de l'entourage du poète... En la traversant d'un bout à l'autre, je me suis demandé si cette œuvre, au moins en partie, ne pouvait pas être regardée, dans un certain sens, comme un *atelier du dire* à part entière⁹. Un élément récurrent a rapidement attiré mon attention : ce à quoi semblent s'intéresser de nombreux poèmes Ritman – une certaine acception du langage – n'est pas sans évoquer l'enjeu même des ateliers du dire. En l'espèce, c'est plus précisément un *atelier du sujet du poème* qu'il serait possible de repérer à divers endroits de l'œuvre : une partie des poèmes ou recueils travaillent assez explicitement leur situation, leur sujet, leur historicité. Si la formule « sujet du poème » se rencontre chez Ritman (par exemple, *RR*, 57), elle est empruntée à Meschonnic¹⁰ – référence d'ailleurs importante pour comprendre d'où procède le poème Ritman en théorie comme en pratique. Ce sujet du poème, ce pourrait être d'abord ce qu'il y a de plus *indigène* dans le langage – Ritman parle même de « poème indigène » (*PV*, 10). Cette reprise lexicale me permet d'insister sur une donnée particulière de toute subjectivation « dans et par le langage¹¹ » – et, en l'espèce, dans et par le poème : ce mode de signifier relève non seulement de l'activité d'un sujet spécifique mais aussi d'une dynamique relationnelle très localisée. Toute pratique discursive et *a fortiori* tout poème ont des conséquences immédiates qui débordent largement les domaines de la réception ou de la critique. Pour en rester au poème, la transsubjectivation qu'il permet – et qui est bien une « action de l'œuvre¹² » elle-même – prend la forme d'un récitatif en indivision que, selon moi, Ritman a su explorer de manière radicale.

⁸ Olivier Mouginot, *Les ateliers du dire* (lectures, écritures, littératures) : enjeux et expériences de la voix en langue(s) étrangère(s), thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2018.

⁹ À la condition d'imaginer la possibilité même qu'un atelier fasse poème, ou qu'un poème fasse atelier...

¹⁰ Par exemple dans Henri Meschonnic, « Manifeste pour un parti du rythme » (1999), *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, « Poche », 2001, p. 292.

¹¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 259.

¹² Arnaud Bernadet, « L'inconnaissance du littéraire. De l'indiscipline méthodologique à l'ethos critique » (2012), blog Polartnet : http://polartnet.free.fr/textes/textes_polart/inconnaissance.pdf

Peut-être serait-il utile de reformuler le sujet du poème de Meschonnic en *sujet du dire*, pour insister sur le fait que le sujet du poème n'appartient pas en propre au poème – et encore moins à la poésie. Un tel sujet du dire renvoie davantage à toute une série d'opérations langagières qui travaillent séparément et ensemble un même continu. Ce sujet du dire dans le poème serait donc plutôt le sujet de tout un *faire langage* – au sens de la sociologie de Certeau qui invite à se préoccuper d'« un langage à *faire* et non plus seulement à *entendre*¹³ ». Meschonnic n'hésite pas à parler aussi de « sujet-langage¹⁴ » qui, dans le poème, constitue une véritable « forme-sujet¹⁵ », autre apposition qui n'est pas sans rappeler le « poème, énonciateur¹⁶ » de Mallarmé. Quelle que soit la formulation la plus adéquate, un tel sujet semble avoir son propre atelier chez Ritman. Il s'agit surtout de le distinguer de l'idée d'un atelier de la langue ou d'une fabrique du poème. Le questionnement développé ici entend bien insister sur le langage : il me semble qu'on rencontre dans cette œuvre des formes qui organisent des modalités de (trans)subjectivation – ce que beaucoup d'autres poèmes savent faire – tout en répondant à une finalité singulière – l'apport final des poèmes de Ritman comme savoirs sur le langage, voire comme science du langage. Se trouvant entièrement du côté de l'oralité, poèmes et recueils consistent chez lui en des essais de voix qu'il serait possible d'affilier à une recherche-action sur le langage – dimension qui viendrait s'ajouter à l'œuvre elle-même. Parler d'atelier du sujet du dire pour qualifier une partie du travail de Ritman, c'est alors renvoyer à un ensemble d'expériences en amont et en aval du poème – expériences qui obligent le sujet du dire à sortir du bois, à révéler la teneur de sa relation au langage. Pour atteindre cette ambition, Ritman a su développer une forme assez originale à mes yeux, le poème-atelier, qui fonctionne comme un poème au carré.

¹³ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980/1990, p. 204.

¹⁴ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 294.

¹⁵ Je redonne ici la citation complète pour insister sur la spécificité du sujet qui nous occupe ici : « Mais le poème fait de nous une forme-sujet spécifique. Il nous pratique un sujet que nous ne serions pas sans lui. Cela, par le langage. C'est en ce sens qu'il nous apprend que nous ne nous servons pas du langage. Mais nous devenons langage. On ne peut plus se contenter de dire, sinon comme un préalable, mais si vague, que nous sommes langage. Il est plus juste de dire que nous devenons langage. (...) », Henri Meschonnic, *ibid.*, p. 293.

¹⁶ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 365.

Poèmes-atelier(s)

Cet atelier du sujet du dire peut s'observer à de nombreux endroits chez Ritman, mais il est peut-être des textes plus emblématiques de cette pratique. Sans vouloir me risquer à élaborer une typologie des poèmes Ritman, je n'ai pu toutefois m'empêcher d'en catégoriser quelques-uns pour mon propre compte, sans réel souci de précision – le lecteur trouvera certainement à redire à propos de tel poème ou recueil relevant possiblement de plusieurs catégories à la fois. Je tiens à distinguer, au moins provisoirement, les formes suivantes : le « poème relation » (*PV*, 72) constitue en quelque sorte l'archétype du poème Ritman : on peut découvrir sa parole claire et apaisée dans les recueils *Tu à l'infini* et *À jour* ; le « poème-partition » (*RR*, 163) apparaît davantage spécialisé dans le travail des « rimes intérieures » (*RR*, 157) et peut se lire comme un carnet d'oralité : *Tu pars, je vacille*¹⁷ en fournit de nombreuses illustrations ainsi que le recueil *À l'heure de tes naissances* dans *Ta résonance, ma retenue* ; le poème-compagnonnage est celui qui contribue à la poétique d'une œuvre et/ou d'un lieu – je pense notamment à *Sans retour* et à *Ma retenue* ; enfin, le poème-atelier se rencontre fréquemment dans l'œuvre de Ritman : c'est lui que j'ai décidé de mettre en lumière dans cette contribution.

Certains poèmes-ateliers sont regroupés en véritables recueils-ateliers. Dans *Ta résonance, ma retenue*, ce serait par exemple : *Sa vie à elle*, magistralement dévoué à la phrase comme expérience ; *Ton nom dans mon oui*, qui vient rappeler tout ce que peut nous faire un poème ; *Illyriques*, qui déplore les angles morts de l'historicité du langage – poème inclus – en temps de troubles. À l'intérieur de *Ta résonance*, le poème titré (*rimes intérieures*) se consacre ouvertement au sujet du poème et à l'écriture poétique quand d'autres s'intéressent plutôt à l'interaction entre écrire et voir. Tous ces textes offrent à lire non pas des circonvolutions épilinguistiques ou métalinguistiques, mais bien des essais miniatures portant systématiquement sur la « motivation du discours radicalement historique » (*PV*, 129) qu'un poème libère. Les poèmes qui se dévoilent dans ces recueils ne disent pas ce qu'ils sont, ne déclinent pas leur fonction supposée ou rêvée – ils ne sont pas des écrits sur la poésie. Non, ces poèmes de l'atelier du sujet du dire essaient de tenir un certain langage, en s'imposant comme une forme de transparence. Ils s'écrivent et se lisent en obéissant à une stricte discipline : non seulement ils font leur travail de poèmes mais ils

¹⁷ Serge Ritman qualifie ce recueil de « roman de rimes » (*PV*, 175).

semblent aussi réfléchir à ce qu'ils font. Chaque poème-atelier travaille l'inscription de son sujet tout en rendant visible sa pratique et sa conceptualisation du langage. Ce qui est finalement assez inédit, c'est que le poème entend fournir lui-même au lecteur ses propres notions, voire l'inviter à les retravailler avec lui. Non seulement le poème-atelier semble tenir constamment ses notions près de lui – elles ont finalement peu bougé depuis les premiers textes, mais il fait l'effort de les mettre à notre portée. Il y a un consentement du poème-atelier à tout dévoiler au sujet du continu langagier :

il n'y a pas de musique ni de poésie
il n'y a que des airs jamais d'air alors je
dis que l'air n'est pas la somme des airs
mais le courant jamais interrompu

de la parole de la vie et de l'amour
il n'y a pas de début ni de fin
pas d'intro ni de conclusion le livre
commence et recommence dans toute lecture

d'un lecteur à l'autre l'air passe sous les mots
et dans les voix et sur les pages le poème

sa petite musique
n'est pas ce que l'on croit
elle est ce qui nous fait
unique au bon moment
pluriel à tout instant

(RR, 282)

Dire que certains poèmes Ritman sont spécifiquement des poèmes-ateliers – et qu'à ce titre une grande partie de l'œuvre s'apparente à une poétique du langage – n'est probablement pas suffisant. Je souhaiterais maintenant expliquer pourquoi et montrer les enjeux d'une telle proposition. Puisqu'il n'y a pas d'atelier de la langue chez Ritman – si ce n'est le discours lui-même, l'interrogation principale que je cherche à partager ici, concerne tout un *langage* visé dans ces poèmes-ateliers, et peut-être aussi une éthique du langage – puisque tout poème « fait comme nous nous parlons » (RR, 45). Nous allons voir ensemble que cette pratique de l'atelier-poème chez Ritman articule plusieurs composantes, plusieurs sous-ateliers qui apportent leur concours au même poème, le poème comme relation. Tous travaillent au continu de langage à même le poème, quel qu'il soit. Je propose de distinguer notamment :

un atelier du dire je-tu ; un atelier de la phrase et du phrasé ; un atelier de l'air du langage ; un atelier des relations de voix.

Atelier du dire je-tu

Il suffit de lire quelques pages de Ritman pour repérer une constante qui n'est pas étrangère à l'activité du sujet du poème : le je cherche inlassablement son tu, et réciproquement. Il y a une pratique et une pensée intensives du *dire je tu* – qui viennent nourrir le principe même des « ritournelles¹⁸ ». Dire je-tu, ce n'est pas seulement dire ou répéter je ou tu, mais bien plutôt mettre à l'essai ce que signifie dire je à tu en termes de relation subjectivante. Aucune opération énonciative n'est anodine chez Ritman à qui il importe de différencier radicalement le je te (je te vois, je te parle, je t'aime, etc.) du je tu. Dans tous les cas, on s'éloigne de l'impératif d'un dire autrement. Si référence il y avait à donner, ce serait du côté de la linguistique de Benveniste à qui Ritman emprunte cette polarité du je-tu comme fondement de la subjectivation langagière. Ce couple n'est pas seulement grammatical ou pragmatique : il a ses problèmes à lui. Le poème-relation de Ritman est irréductible à une interlocution : dans le langage, cela ne peut être chacun son tour. Ce serait trop simple – et trop systématique : toute communication serait alors un jeu d'enfant. Chez Ritman, dire je-tu implique une interaction permanente qui obéit à des conditions assez strictes, celles du sujet du poème, sujet qui s'immisce dans la vie du couple je-tu – comme un grain de sel énonciatif. La liste ci-après reprend ses conditions particulières d'existence :

dire tu n'est pas tutoyer
si dire c'est tout dire compris le silence et tout ce qui ne se dit sans
savoir rien du dit
si dire c'est l'abandon passage de ce qu'on ne sait pas nous arrive
notre impossible
dire tu invente une proximité sans termes sans identités un passage
le regard dans le regard le sourire dans le sourire la main dans la
main sans savoir qui autrement qu'éclats incessants d'une
traversée
dire tu ouvre les vannes l'abandon à la traversée de te parler
devient parler dans ta voix notre entre
dire tu physique du dire force traversante marée montante poème
relation

¹⁸ Publiée aux éditions Tarabuste, l'œuvre de Ritman se présente désormais sous le titre général *Dans ta voix, mes ritournelles*.

dire tu avec nos synérèses prépare des diérèses explosives chaque
 mot chaque syllabe chaque atome riment de partout avec ton tu son
 allure ou teneur gestuelle sa matière ne cesse s'augmenter densifie
 cette force ce geste cet élan de plus en plus fort en sa faiblesse ma
 vie ta voix
 dire tu m'invente comme mon propre silence dans ta voix
 dire tu peut tout dire quand l'intégrité se tait ma volubilité dans ta
 retenue
 dire tu et nos secrets s'ouvrent dans l'inconnu d'un je tu
 dire tu c'est
 l'infini appel
 ta résonance

(PV, 42)

Atelier de la phrase et du phrasé

À l'instar d'autres poètes contemporains, Ritman s'intéresse à la phrase comme expérience du corps-langage, c'est-à-dire au-delà de sa seule écriture. Une autre histoire de pronoms et donc un autre couple peuvent être évoqués ici. Dans le texte *Sa vie à elle*, on peut suivre pas à pas le recollement des morceaux de tout un pan de vie discursif et vocal, celui de la relation entre *lui* et *elle*. Ces deux-là ne sont pas un homme et une femme. Elle et lui, ce sont la phrase et le sujet du dire, tous deux responsables de l'écoute des mouvements de voix. C'est d'ailleurs cette écoute qui nourrit leur relation organique. Cela commence par des premiers pas, des balbutiements, et même un bal *des débutants* – au cours duquel sujet du dire et phrase se découvrent timidement, échantent confusément des vœux : « Elle n'est pas encore à portée de voix ; il ne désespère pas de lui demander comme une ressemblance avec elle. » (RR, 11) C'est aussi et surtout le temps des premiers essais – l'orientation du poème-relation est alors encore incertaine : « Parfois elle ne sait plus qui est tu ; lui non plus ; alors ils s'emmêlent et la phrase part pour de bon. » (RR, 12) Puis *le temps* change (RR, 15), la vie ensemble gagne en assurance. Sujet du dire et voix sont enfin en ph(r)ase, ils obéissent à une seule et même historicité : « Ils s'exercent chaque jour à devenir des guetteurs attentifs à ce qui vient. Leur phrase n'a ni jour ni heure mais elle sait parfaitement le temps qu'il fait. » (RR, 15) Ils parviennent surtout à mettre au point un juste usage des « pronoms de la réciprocité » (RR, 16). Une chose en entraînant une autre, survient le jour où le phrasé – toute phrase sur « la bonne pente » (RR, 17), sans toutefois devenir plus naturel, est plus facile qu'auparavant. La phrase est sortie de son enfance, de leur enfance, puisque la phrase est définitivement leur écoute. Une majorité de phrases sont désormais « à hauteur de voix » (RR, 17). « Et

lui, il court dès qu'il l'écoute, sa voix. » (RR, 18) Toujours *lui* ? Le sujet du poème peut alors se confondre un peu avec le poète lui-même qui profite d'un tel parcours expérientiel pour déspecialiser – et peut-être aussi dépoétiser – sa propre relation au langage. *Encore un verre* (RR, 22) ne renvoie nullement à des célébrations qui n'en finiraient pas. Non, c'est l'œuvre elle-même qui creuse – et qui n'hésite plus à se montrer : « Il s'agit de faire le point : aller voir ce qu'elle seule peut montrer quand il l'écoute enfin. » (RR, 23) Dans *Si c'est encore* (RR, 23), Ritman interroge ce qu'il reste d'eux : sujet du dire et phrase à l'âge mûr de la voix. Quel arrangement final les tiendra ensemble jusqu'au bout ? C'est le temps de « l'impersonnalité fabuleuse » (RR, 23) qui ouvre le poème-relation à toutes les transmissions possibles (lecture, traduction, didactique, etc.) et, plus encore – comme on le verra plus loin, à tous les passages de voix.

Il serait toutefois erroné de considérer que Ritman travaille seulement à une *analyse de discours* : ce dont il cherche à rendre compte, c'est ce que fait une phrase à celui qui s'y colle vraiment. D'un point de vue concret, la phrase se présente comme un ensemble de représentations, de discours et de pratiques dans et par le corps-langage. Montrant cela – et c'est magistral dans le recueil précité, Ritman parvient en même temps à faire poème et « penser poème¹⁹ ». Une telle prise à bras-le-corps du langage en plein acte poétique peut s'expliquer en partie par une conceptualisation forte de la voix chez Ritman, lequel essaie de tenir ensemble ce qui relève habituellement de domaines réservés (philosophie, sciences et arts du langage). Un élément signale particulièrement cette attention forte au continu de langage : l'attelage notionnel phrase-phasé. Chez Ritman, le phrasé serait la phrase continuée, la phrase qui sait « tenir en voix » (RR, 21) son sujet. Distingués du point de vue conceptuel, l'un et l'autre semblent relever d'un seul et même essai empirique. Dénué de toute connotation musicale, le phrasé est ici ce qui emporte ensemble dans la même phrase la pensée, le corps et le dire : « (...) chaque phrase phrasée quintessence de l'élan de penser rire ou poème sans jamais totalité ou fragment » (PV, 129). Mais y a-t-il un phrasé Ritman – ou, plus exactement, un développement spécifique de la phrase en phrasé ? Probablement plusieurs en vérité – et la différence entre ces phrasés s'exprimerait moins en termes de traits discursifs que de régimes d'écoute :

L'énoncé n'est certainement pas le même de nuit.

¹⁹ La formule est empruntée à Gérard Noiret, *Autoportrait au soleil couchant*, Bussy-le-Repos, Obsidiane, 2011.

Entends-tu les mêmes choses de jour ?
Et la conversation crépusculaire...
Et les premiers mots matin sur ta bouche...

(RR, 162)

Ritman fournit lui-même une ébauche de typologie, arrondissant son phrasé à trois mots : « le mien se précipite en trouées orées et clartés » (PV, 8). Faut-il associer ces termes à différents niveaux de difficulté d'écoute ? Répondant à un ordre décroissant, ces manières de dire (en ellipse, aux aguets, en toute transparence) ont cependant un dénominateur commun : tout phrasé repose sur une suite, appelle la réponse d'un tiers sujet. Finalement, rares sont chez Ritman les phrasés qui partent sans laisser d'adresse. Même la précipitation à l'œuvre dans de nombreux poèmes – autre caractéristique commune à tous ses phrasés – ne cherche pas autre chose qu'à multiplier les élans, les passages, les sorties. Le poème-relation n'est pas étranger à une certaine cohue transsubjective. Ritman parle même de « phrasés d'appel », chargés d'assurer la mise en « claires résonances » (PV, 15). Dans cette perspective, les volubilités de Ritman sont à distinguer d'une discursivité spectaculaire car elles n'interviennent pas dans le cadre d'une quelconque performance. Si le poète affirme qu'il faut écrire « mais tout ou presque » (PV, 24) – d'où ses phrasés en cavalcade, c'est bien une dynamique de la reprise qu'il entend promouvoir. Reprise des voix, reprise des vies. La volubilité est un « éclaboussement » chez Ritman, elle atteint l'autre, est rejoint par lui. La phrase phrasée ci-après dit assez bien et le langage et la relation :

je te cours après te poursuis alors sans cesse espère te voir une fois
arrêtée pour tomber ensemble dans nos éclaboussements de fleurs
nos rimes et reprises

(PV, 24)

Côté « retenue », il y aurait à signaler chez Ritman tout un atelier de l'ellipse, atelier qui l'autorise à travailler des variations de signifiante en termes de vitesse et d'étayage – mais c'est heureusement toujours l'ellipse vocale contre l'éclipse du sens. Les trouées se repèrent notamment dans les poèmes-partitions qui peuvent, à première vue, donner du fil à retordre au lecteur : le mieux est de laisser faire la lecture à voix haute pour combler soi-même les lacunes – la force des appels resurgit toujours dans l'écoute. C'est alors une autre dynamique relationnelle qui est enclenchée : l'expérimentation d'une « diction de l'âme » (PV, 162) entendue comme manière d'entamer des résonances au cœur même du poème.

Atelier de l'air du langage

Avec Ritman, on est fréquemment en plein atelier du langage, mais un langage entendu comme tout ce qui passe d'un sujet de langage à un autre. En d'autres termes, un atelier contre la désécriture et contre la parole vaine. Un atelier qui cherche à se tenir éloigné du formalisme et du subjectivisme – deux difficultés de taille. Atelier d'un seul langage – comme on dit parler d'une seule voix. Mais également, et plus largement, atelier « dans l'air du langage », cet air entendu comme « rythme de vie » – « le poème est le rythme du je en tu // dans l'air du langage / ou rythme de vie » (RR, 282). Atelier de l'air du langage comme bien commun, atelier d'une communauté de voix, d'une commune respiration. Repris dans *Ta résonance, ma retenue*, le recueil *De l'air* (2003) faisait déjà observer l'importance de cette donnée du corps-langage qu'on retrouve partout dans le poème et les expériences qui l'entourent. Irréductible à un élément de diction, le souffle apparaît comme le récitatif lui-même du poème :

d'un lecteur à l'autre l'air passe sous les mots
et dans les voix et sur les pages le poème
(RR, 281)

Cet air-là devient une donnée capitale du poème : il est ce qui ne peut être abandonné, ce qui doit être renouvelé sous peine de désobjectivation. Cette donnée installe un mode relationnel précis : non pas un donnant-donnant dont il s'agirait de préserver l'équilibre – ce qu'on appelle d'ordinaire compréhension ou interprétation, mais bien le jumelage de deux actes de langage dont le potentiel est aussi imprévisible qu'inaliénable. Au moyen de ses poèmes-ateliers, Ritman apporte une correction essentielle : ce qui est fascinant dans un poème, c'est moins le fait qu'il appartienne *en théorie* à tout le monde – approximation universaliste, que la possibilité sans cesse renouvelée d'appartenir à quiconque s'en saisit. Autrement dit, l'air du poème est autant une historicité individuelle que collective – l'air figurant peut-être chez Ritman l'idée du passage d'historicités qui préside à toute transsubjectivation :

de l'air
lire
l'air
et commencer à écrire après tout
à l'air un poème un poème libre
(RR, 270)

L'air du langage n'est pas seulement une formule que Ritman réserve à l'activité poétique : « Mais le poème, comme activité maximale d'écoute, n'est souvent que le test de nos vies, de nos mouvements de parole²⁰ [...] », tient-il à préciser. Il faudrait ajouter : le poème comme test de nos respirations, de nos mouvements d'air, voire de nos « rythmes d'air » (*PV*, 14) qui sont autant des « rythmes de vie » (*RR*, 282). En matière d'humanité, supporter autrui, c'est autant ne pas empiéter sur son territoire qu'accepter de respirer le même air. Si la passion du je-tu de Ritman bouleverse tant la donne du poème, c'est peut-être finalement parce qu'il n'a de cesse de ramener ce dernier à sa nudité d'origine : un bouche-à-bouche qui ne serait pas uniquement une effusion, une image ou une communication.

Atelier des relations de voix

Les développements précédents laissent deviner l'importance d'un « vivre en voix » (*PV*, 132) chez Ritman. Jouant sur le pluriel implicite du vocable voix, la formule vise autant l'activité du poète que le devenir sociolangagier du poème. En effet, l'avenir transsubjectif et vocal de tout poème est déterminé par sa diffusion à la faveur de nouages individuels et collectifs²¹. J'aimerais insister, avec Ritman, sur cet implicite de la voix qui cache probablement un vaste continu de gestes vocaux. En ce sens, chaque poème est possiblement un atelier du pluriel de la voix. Comme indiqué précédemment, au plan de l'oralité de l'écriture – oralité de/au travail, la voix relève d'une maîtrise d'ordre relationnel plus que purement technique. Son quotidien est fait d'écoute et de transcription – qui font à leur tour le concret de l'écriture. Une telle voix ne se confond pas avec celle du poète, cette autre voix qui fait le « poème subjectif lyrique » (*RR*, 157) dont semble se méfier Ritman. Mais ces deux voix ne sont probablement pas antagonistes : « Je parcours aujourd'hui une étendue / où le vacarme et le silence s'entrechoquent // où le poème prend la forme de l'ombre qu'il a mise en marche », écrit Luca²². Une voix dans l'ombre, qui ne cherche pas à se faire connaître – le sujet du poème veut-il vraiment une telle chose ? Cette ombre devient une « voix nombreuse » sous la main de Ritman qui pense systématiquement à la voix d'après – toujours comme une voix d'avance chez lui :

²⁰ Gérard Noiret, « Entretien avec Serge Ritman », *La Nouvelle Quinzaine littéraire* n° 1132, Paris, 2015, p. 16.

²¹ D'où le rôle essentiel des revues de poésie ou de littérature !

²² Ghérasim Luca, *op. cit.*

bref tu écris dès que
n'ai pas tout entendu
pas loin de l'écoute
flottante mais l'ombre
d'une voix nombreuse
nous met en lumière

plus que l'ombre pour
vivre ramasser ta sandale
tu pars où je disparaïs
pour le pays des ombres
quelle lumière t'attire
et quel ciel quelle voix

(PV, 129-130)

La voix comme notion n'a de cesse, chez Ritman, d'aller d'un pôle à un autre : du pluriel de/dans la voix à la communauté de voix. Ce second pluriel commence une fois le poème versé dans l'existence. Pluralité des voix qui se ressemblent, s'assemblent. Puisque tout n'a pas été entendu dans le poème, une voix peut en entraîner d'autres – sans nécessairement provoquer un phénomène d'agrégation de type polyphonie. C'est en fait toute une dynamique réénonciative qui préside au poème-relation de Ritman, dynamique mise en lumière dans les poèmes-ateliers et qui serait alors cette « voix nombreuse » à laquelle il s'agit de s'associer. Mise au jour d'une communauté vocale plus que mise à nu des voix dont la comptabilité est impossible, et surtout inutile : un poème commence pour ne jamais s'arrêter, ne jamais finir. Ce n'est toutefois pas l'origine plurielle de la voix qui semble intéresser le plus Ritman, mais bien les relations que diverses voix peuvent inventer les unes avec les autres. Dans un des poèmes-ateliers du recueil *Ton nom dans mon oui*, il montre bien combien le poème peut être une relation de voix singulière car toujours à l'essai :

Ce poème nous fait parler. Ce poème nous parle puisque nous nous entendons très loin. Ce poème nous fait très proches. Nous venons dans ce qu'il nous fait. Nous nous faisons tout entier dans sa venue incessante. Nous nous emmêlons dans son inaccomplissement. Il ne peut cesser tout pendant qu'il nous cherche. Je te réponds dans son recommencement. Tu m'appelles dans sa voix infinie.

(RR, 45)

Rappelant que « nous vivons de bouche en bouche » (RR, 186), Ritman fait du poème à écrire, à lire et à dire le lieu d'une activité

relationnelle – qui n’est pas seulement la relation du poète à son œuvre, du poète à son lecteur, ni même de l’œuvre aux lecteurs. Le poème n’existe qu’à travers les relations de voix qu’il est susceptible d’engager ou d’intensifier à partir de son sujet le plus spécifique – sujet qui relève d’une sorte d’autodétermination, d’où la difficulté à le désigner. Plus concrètes qu’elles ne paraissent, ces relations sont favorisées par des passages de voix, qui ne relèvent pas d’une logique de partage (des voix), mais bien d’une pluralité de gestes vocaux. Ce sont de tels gestes qui suscitent de la transsubjectivation. Ce qui prime, plus que la reprise du poème au seul bénéfice de son auteur, c’est une reprise au nom de tous, une « citation collective » (*PV*, 129). Un tel passage de subjectivation est d’ailleurs double. Sur un plan interne, ce sont les évolutions énonciatives que le poète laisse opérer plus ou moins consciemment, notamment en se laissant distancer par une hétérosubjectivation en partie imprévisible. Dans cette perspective, l’œuvre poétique du sujet Ritman peut être vue comme « un seul livre de l’un à l’autre » (*PV*, 53). Chaque recueil poursuit l’écriture des précédents tout en amplifiant une résonance qui vient relativiser l’échelon formel du recueil. Le phénomène de transsubjectivation est aussi et surtout externe. Il y a autant de glissements transsubjectifs possibles que de manières pour des sujets de langage de se trouver ensemble, de se laisser « troubler » par les uns et les autres. Le poème permet cette chose extraordinaire, une « double signature » qui officialise ce que d’ordinaire théorie, critique et didactique taisent par commodité :

c’est double
signature pour
un seul poème

quelles doubles
vies nous
troublent ensemble

(*PV*, 132)

Atelier des passages de voix, atelier des passages de sujets – on ne peut réenoncer que des formes-sujets. Un tel atelier pratiqué par Ritman est donc à la fois un atelier de la « réciprocité » – mot-titre d’un recueil (*RR*, 75) – et un atelier de la résonance. Si la réciprocité apparaît comme levier d’intersubjectivité, la résonance semble se situer davantage du côté de la transénonciation – à l’origine de toute communauté de voix. Dans toute pratique avec le poème, dans toute manière de faire avec lui, il y a aussi l’idée de prendre pour refaire, de défaire pour reprendre. Non pas pour entretenir le souvenir de l’œuvre, mais pour continuer avec. C’est

tout le contraire du mythe de la grande œuvre de départ à laquelle il ne pourrait succéder que des intertextualités épigonales – tout un droit de succession. Ici, puisqu'il s'agit de voix, on ne peut (re)partir que du présent, de l'air du temps. La réénonciation est là pour s'assurer du présent de l'œuvre – d'où les occurrences des termes reprise, recommencement ou ressouvenir chez Ritman. C'est aussi la préoccupation fréquente pour tout ce qui relève de l'« inaccompli » (*PV*, 110) – aspect auquel je consacrerai la conclusion de cet article. En résumé, tout passage de sujets crée du nous et cette création rappelle que notre socialité est parcourus dans le langage – les rencontres dans la vie se rattachent toujours à des expériences langagières bien précises. La situation suivante vaut pour le poème, l'œuvre, l'amour, la classe de langue, l'atelier d'écriture :

le parcours nous, c'est

rapport de rapport ou relation de relation notre aventure
relationnelle ellipse des déterminations à ce point de survoir
l'indifférence des passions pour décocher sans prédire
irrésistibles nos amorces et préciser la différence de vivre
en relation de n'importe quel terme dès que tu me fais faire
cette narration emportée dans ta voix et portée par ton air

c'est, nous le parcours

(*PV*, 20)

Est réénonciation toute lecture, toute écriture, toute activité inconnue, inédite ou informelle qui permette de recommencer ce qui a été dit ou fait par un autre sujet de langage. Et ce qui est peu ordinaire dans l'œuvre de Ritman, c'est que le poète lui-même tient à nous montrer dans et par le poème ce que ce recommencement peut induire : ce qui ferait thème chez un autre – l'amour en premier lieu, fait relation chez Ritman, parce que le je-tu demeure toujours la préoccupation centrale, opérant en étoile et servant de levier pour tout dire. Imprévisible, le sujet du langage chez Ritman n'organise qu'une seule chose à l'avance : la possibilité que tout continue, ou mieux, que tout recommence. On ne peut jamais savoir tout ce qui se trame dans le poème-relation. Ce qui est sûr, c'est que Ritman s'est donné tout entier à cette enquête, répondant à sa manière à cette conceptualisation-invitation faite en son temps par Meschonnic :

Un poème est un acte de langage qui n'a lieu qu'une fois et qui recommence sans cesse. Parce qu'il fait du sujet. N'arrête pas de faire du sujet. De vous. Quand il est une activité, pas un produit²³.

(Pour ne pas finir) Atelier de l'inaccompli

La différence est grande entre les poèmes qui parlent de la langue, qui ont pris cette habitude-là, et ceux qui interrogent leur filiation au faire langage²⁴. Pour moi, les poèmes-ateliers de Ritman entrent dans la seconde catégorie. On pourrait s'étonner d'ailleurs de rencontrer autant de poèmes de la sorte dans son œuvre. Ce serait oublier combien cette dernière est très largement tournée vers l'inaccompli langagier et expérientiel – « et l'accompli grandit l'inaccompli / sans début ni fin ni tête ni queue » (*PV*, 110). L'inaccompli n'est pas l'inédit ou la nouveauté, il est tout ce qui reste à faire. Autrement dit, tout ce qu'on ne sait pas qui nous arrive en disant, en écrivant, en lisant. C'est peut-être l'une des grandes préoccupations du poète Ritman, sinon l'une de ses priorités : penser et expérimenter l'inaccompli des œuvres de langage et de culture – le sujet du dire toujours occupé par ses relations multiples. Du point de vue anthropologique, cet inaccompli constitue peut-être le véritable réservoir d'invention – situé à l'opposé de tous les esthétismes parce que relevant de relations en actes. Dans cette perspective, l'inaccompli serait le solde toujours restant du poème-relation. Ce solde ne renvoie pas à une somme d'activités qu'il serait permis de faire avec lui, mais à une marge de subjectivation. Avec Ritman, la voix est toujours une translation familière, « notre entre » (*PV*, 42), qu'elle intervienne dans l'oralité de l'écriture – la phrase phrasé – ou dans les résonances d'une œuvre – toutes les pratiques d'écoute et de reprise qui mobilisent nos corps-langage. L'inaccompli pourrait presque s'entendre chez Ritman comme élément révélateur de tout projet de société. La nature et la fréquence des pratiques de rénonciation – insuffisamment étudiées par l'anthropologie – renseignent sans doute sur la capacité d'une société à s'écouter, à se remettre en cause, à se transformer. En ce sens, toute pratique avec des œuvres est irréductible à un savoir disciplinaire ou spécialisé : tout faire langage engage un (dé)faire société.

²³ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 295.

²⁴ Cette interrogation s'appuie chez Ritman sur une recherche d'indifférenciation théorie-pratique qui pourrait être une autre manière de caractériser ses poèmes-ateliers.

Cet inaccompli du poème, il reste maintenant à... l'accomplir. Chacun de notre côté et tous ensemble. Un nombre infini de fois et au moyen des œuvres de notre choix. Pour nous aider dans cette entreprise, l'œuvre de Ritman est précieuse à double titre : elle défend une grande diversité de gestes de langage en même temps qu'elle fait preuve d'une constance absolue dans son rapport à l'« homme parlant²⁵ ». Collectif à sa manière, c'est-à-dire attentif à la relation qui le fonde, le poème Ritman donne l'impression d'être toujours dans le vif du langage – porté par une sorte d'enthousiasme qui semble venir du langage lui-même. Une telle intensité du poème aide assurément à rester dans l'ordre du possible – ce que la polysémie n'autorise pas. Qu'il soit poème-relation, poème-atelier ou autre, le poème Ritman se situe toujours à l'échelle humaine, participant d'un vaste atelier de la « parole libre » (RR, 64). Cette parole n'assigne rien à personne. Au contraire, elle réactive discrètement, mais de manière exemplaire – et avec nombre d'exemples *dans le texte*, la possibilité d'un essai de voix collectif, sinon celle d'une relation langagière toujours située et qui ne saurait relever exclusivement du poétique, du littéraire, du social, ou encore du politique : *c'est nous le parcours*. Appartenant au vivre en voix que Ritman appelle de ses vœux, une telle parole ne peut se concevoir que comme pratique totale. C'est à elle que nous devons la fin des séparations en tous genres qui meublent nos cultures officielles. Autrement dit : « De l'art de vivre libre. Sans aucun art de vivre. » (RR, 65)

²⁵ Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 259.

Eduardo Uribe

Porter la voix,
pour Serge Martin

Édition, recherche, enseignement, création littéraire et critique, l'activité protéiforme de Serge Martin peut être définie simplement comme de la poésie. Sans oublier cette complexité, et sans isoler un élément de ce vaste édifice littéraire, je voudrais ici adresser juste un commentaire, une lecture de *Voix et relation*, le quatrième volume d'un ensemble théorique et critique titré *Poétique du vivre en voix*, où l'on retrouve trois des concepts fondamentaux du parcours intellectuel de Serge Martin. La poétique y est conçue dans un sens large et à la fois spécifique : histoire et présent de l'activité du poème et de sa composition par un sujet. Cette poétique est rapportée à la vie, non de façon vitaliste ou biographique, mais de façon active au vivre, donc à ce qu'il y a d'inconnu, d'inaccompli dans la vie. Poésie et vie sont rattachées par ce qu'il y a à faire, par ce qu'il y a d'avenir en elles. Ce qui explique aussi ce titre pour tout un ensemble de recherches, de travaux en cours, pendant plus de vingt ans. Et la voix ? Quelle est sa place, surtout dans *Voix et relation* ?

Après la lecture de Martin on n'écoute plus sa voix de la même façon. En lui prêtant attention, je trouve que la voix se pose comme un universel du langage et de la poésie. La voix est peut-être antérieure à la langue, et à la fois elle la dépasse et la déborde, même si la langue modèle et, d'une certaine façon, conditionne la voix – on n'a pas la même voix dans la langue maternelle que dans une langue étrangère, même chez les bilingues l'articulation, la gestualité, la situation d'énonciation accompagnent la voix autrement dans la production de sens. Cet ouvrage de Martin me pousse à cette réflexion.

Divisé en deux parties, le volume se veut d'abord une longue recherche théorique sur la voix, un état de la question, pour après, disons, appliquer ce que Martin postule sur la voix et la relation.

La première partie pourrait être définie comme une recherche du présent par la permanente remise en question du contemporain. Serge Martin a besoin de son contemporain comme le philosophe a besoin de l'opinion pour en tirer sa propre pensée. L'esprit de la recherche est critique. Martin analyse des termes normalement dissociés ou opposés non pour les rassembler, mais pour trouver le sens de leur dissociation ou de leur opposition dans l'histoire et dans le présent. Pour lui, il est important de montrer la discontinuité des dits termes dans des travaux d'autrui pour construire sa propre pensée, laissant voir ce qu'il y a de rationnel et d'univoque dans le discontinu, et qui empêche de retrouver le relationnel et le plurivoque de la voix.

Si Serge Martin a recours à des noms composés tels « poème-relation » ou « voix-relation », c'est parce que le relationnel devient une poétique, non seulement par un effet de composition de noms, mais par la quête de concepts et d'objets composites et par le rappel que tout concept, comme tout objet, est délimité par un autre, définie par un autre. D'où l'importance de remarquer le relationnel.

L'intérêt porté à la voix est le rappel d'un oubli dans les études littéraires et à la fois la réactivation d'un propos d'Henri Meschonnic dans sa *Critique du rythme* : « La voix est relation ». Si je dis réactivation c'est pour signaler que Martin ne fait pas du Meschonnic appliqué, il n'est pas meschonnicien mais metteur en œuvre d'un appareil théorique et critique que Meschonnic n'a fait que commencer, lui-même recommençant des problèmes de Humboldt, de Benveniste, etc. Car la pensée est spécifique, mais pas nécessairement unique, elle ne se construit pas de façon univoque ni individuelle, mais plutôt, pour se mettre dans le ton avec Martin, de façon relationnelle entre le sujet, la société et l'histoire. Un des points de départ de Martin est en effet cette phrase citée, dans laquelle il cherche une réciprocité de deux termes, qui pourrait agir « comme vérification d'une définition et comme opération d'une spécification qui ouvre à la valeur d'un rapport¹ ». Je dirais qu'un des risques majeurs chez Martin, l'enjeu de sa pensée, c'est de se poser la question de cette valeur du rapport. Il insiste sur l'ouverture de son hypothèse de travail et il n'a pas tort, la voix et la relation sont des terrains à découvrir : « La voix-relation ouvre une recherche sur le corps-langage "de l'œuvre" dans toutes ses situations, c'est-à-dire ses réénonciations. Elle est même la condition de ces dernières. Telle est au fond l'hypothèse de cette *chercherie*. » (17).

Dans l'exposition de la notion, Serge Martin prend son temps, il construit son objet d'étude petit à petit, en faisant à la fois l'analyse et la synthèse de nombreuses recherches sur la voix. Ce travail constitue donc la première partie de *Voix et relation*. La préparation d'un terrain si vaste est nécessaire à des trajets de longue portée. Cette première partie constitue une critique synchronique, voire des dernières décennies, pour reconnaître la situation et le statut de la voix dans le contemporain.

Serge Martin constate que dans la plupart des études sur la voix, un modèle culturel s'impose et éloigne la voix de la littérature, éloignement justifié par le dualisme qui oppose l'oral à l'écrit, tout en privant, par ce

¹ *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Marie Delarbre Éditions, p. 16. Toute citation et même les références à d'autres œuvres proviennent de cet ouvrage ; je ne signalerai dorénavant que le numéro de page entre parenthèses.

moyen, la littérature de la voix par laquelle celle-là prend corps. Martin identifie les idéologies linguistiques qui font écran à l'écoute de la langue dans la littérature, ou plutôt de la voix dans la littérature. Ce constat lui permet d'établir des repères critiques pour faire autrement et, dans la deuxième partie de *Voix et relation*, mettre en rapport la voix avec l'écriture.

Si cette deuxième partie commence par une section titrée « Reprises », c'est justement parce que Martin y expose sa façon de composer la critique, sa poétique de la critique. L'accompagnement théorique est une condition de la pluralité de la pensée chez Serge Martin : rouvrir, réactiver, faire des « reprises », peut-être dans le sens que l'on donne à *reprise* dans la chanson, sans oublier qu'une reprise sera telle seulement si le musicien y explore son individualité radicale.

Pour lui, la voix apparaît comme un oubli de la littérature, et donc comme une inconnue. Une méconnaissance partagée entre les études littéraires et la littérature même – quand elle est lettre morte, sans voix. Et Serge Martin fait bien de nous inviter à relire « les réflexions » de Walter Benjamin « à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov² », pour nous rappeler ainsi le rôle de la parole vivante dans toute littérature. Si on associe la voix sans aucun problème au théâtre, à la poésie, il arrive moins souvent d'en tenir compte dans la composition d'autres formes littéraires. C'est peut-être qu'une certaine taxinomie littéraire nous fait associer la voix à un genre et non à un autre. Mais la voix est transgenre, elle déborde la littérature telle qu'on la pense ou telle qu'on la connaît. La voix traverse aussi les âges. C'est aussi pour cette raison que Martin regarde ici, comme dans d'autres moments de ses recherches, la place de l'enfant dans la littérature et dans la littérature pour enfants. Martin nous rappelle que la voix a un âge, qu'elle est du mouvement et du temps.

Serge Martin montre le relationnel à l'œuvre chez des écrivains du XX^e et du XXI^e siècles : Jean-Luc Parant, Charles Pennequin, James Sacré, Sylvie Germain et Henri Meschonnic. Il les lit en cherchant la continuité entre la voix, la gestualité, l'espace, la biographie et l'écriture. Par simple affinité de ma part, les trois chapitres dédiés à Meschonnic qui clôturent *Voix et relation* me sont des plus chers. « Biographies » reconstitue la lecture d'une vie, Hugo par Meschonnic ; Serge Martin découvre dans ce rapport entre lecture et critique de l'œuvre d'Hugo, la naissance même du poète Meschonnic, pour qui un poète est celui pour qui la poésie des autres existe. « Voyages » est le rappel d'un parcours de pensée, ou plutôt de deux façons de penser le langage, celle de Paul Ricœur et celle de

² Martin cite cette phrase de Benjamin sur l'exclusion « du narrateur du domaine de la parole vivante pour le confiner dans la littérature » (*apud.* 136)

Meschonnic, vers les années 1960. Si à l'époque Meschonnic partageait une critique de Saussure par Ricœur³, dans les années qui suivent ce point en commun devient un antagonisme dans leurs théories du langage : Ricœur s'installera dans une quête de l'unité du langage, dans sa sacralisation, car derrière l'unité il y a forcément un récit théologique, il n'y a que l'unité perdue ou l'unité cherchée ; Meschonnic, en reprenant la critique de Benveniste au signe saussurien, empruntera un chemin en dehors de la métaphysique, cherchant le continu et le pluriel du langage. Dans la reconstruction de cet antagonisme intellectuel, Martin nous montre que l'unité n'est pas le continu : dans ce dernier il y a quelque chose d'inaccompli, d'infini, d'inconnu qui échappe à l'unité. « Commencements », c'est un chapitre en oxymore avec sa position dans *Voix et relation* : il clôturera son propre trajet intellectuel en signalant les commencements poétiques et critiques de Meschonnic vers les années 1970. Parfois Martin expose des détails biographiques de Meschonnic, non pour faire du psychologisme entre la vie et l'œuvre, mais pour mieux montrer tout ce qui agit dans le langage, dans l'écriture de Meschonnic.

La relation n'est pas un lien entre deux concepts ou deux entités, mais une dynamique, un mouvement mutuel. Le lien peut supposer une prédétermination, le préalable mais aussi l'indémêlable ; la relation implique la réciprocité, l'agir ensemble. C'est là aussi que la poétique retrouve l'éthique et la politique, car la relation convoque le pluriel, dans lequel les faits de langage sont des faits de vie. Cette pluralité dans la lecture et dans les études littéraires, nous apprend Serge Martin, n'est qu'une ouverture.

³ À l'époque, nous rappelle Martin, Meschonnic partage avec Ricœur que « penser le *langage*, ce serait penser l'unité de cela même que Saussure a disjoint, l'unité de la langue et de la parole » (*apud.* 280).

Emmanuel Fraisse

*Ce critique particulier
qu'est le chercheur universitaire*

N.B. : Emmanuel Fraisse étant en mission à l'étranger, ce texte a été prononcé le 4 octobre 2018, au troisième étage du 46, rue Saint-Jacques (Paris-5^e) lors de la cérémonie organisée pour mon départ en retraite, par Jean-Louis Chiss, directeur de l'UFR « Littérature, linguistique, didactique » de l'Université Sorbonne nouvelle. Il l'a repris pour contribuer à ce numéro de la revue *Nu(e)*.

[S. M.]

Mon cher Serge,

Tu sais que je regrette de ne pas être à tes côtés ce soir. Nous en avons parlé ensemble de vive voix.

Mais si j'ai demandé à Jean-Louis d'être mon porte-parole devant nos collègues réunis en ton honneur, c'est pour plusieurs raisons. D'abord parce que sa voix porte et qu'il a donc la qualification fondamentale pour être un prophète, au sens plein du terme. Ensuite parce qu'il ne répugne pas au genre du panégyrique. Enfin et surtout parce qu'une ancienne amitié et une longue connivence intellectuelle nous lie tous les trois. Je ne sais d'ailleurs pas quel ordre il faut adopter pour évoquer une intrication dynamique de cet ordre : la sympathie, puis l'amitié naissent-elles de la connivence ou est-ce l'inverse ? Peu importe, puisque, pour parler comme toi, et recourir à un de tes mots-clés (et aussi à un de tes mots d'ordre programmatiques dans la critique comme dans la création), ce qui compte ici c'est la *relation*. Et, dans mon langage non-meschonnicien, la dialectique et l'entraînement de l'un par l'autre : amitié et partage intellectuel.

Il reste que nous avons eu aussi, cher Serge, une relation duelle, toi et moi. Et c'est celle-là que je veux évoquer publiquement en quelques mots. Je me souviens très précisément d'une de nos premières rencontres vraiment personnelles alors que nous nous connaissions depuis des années. C'était en marge d'un colloque (je ne te trahirai pas en rappelant que tu es un homme de colloques), à l'université de Metz, et ce colloque parlait d'enseignement, de textes officiels et de langue et de littérature, et donc, en ce qui te concerne, de poésie. C'était en 1999, il neigeait, il faisait nuit et j'ai gardé un fort souvenir de tout cela et de tout ce que tu m'avais dit, et si simplement, de ta trajectoire, intellectuelle, politique et professionnelle. De cette rencontre, j'ai gardé le sentiment d'une intimité spontanée et, tu le vois, vingt ans après, je m'en souviens avec émotion et précision.

Bien sûr nous nous connaissions déjà, et pas seulement par le truchement de nos amis communs (Jean Verrier, Daniel Delas, Jean-Louis Chiss, bref les hommes du *Français aujourd'hui* dont, contrairement à moi, tu étais un pilier), mais aussi parce que tu as été étudiant dans mes cours à l'université de Cergy-Pontoise, où j'ai enseigné de 1994 à 2002. J'ai un peu oublié certains détails, et je ne veux rappeler que ce qui pour moi a été le plus marquant. Malgré un parcours qui t'aurait autorisé à accélérer la marche en recourant aux équivalences, tu

as tenu à suivre le chemin « régulier », d'un étudiant ordinaire, de la licence à la maîtrise avant d'aborder le DEA et la thèse, puis, bien des années plus tard, l'habilitation à diriger les recherches. Le tout en enseignant (à l'IUFM), en lisant et en écrivant pour paraphraser Julien Gracq. En un mot, cet irrégulier que tu étais refusait tout raccourci et plus encore tout ce qui aurait pu s'apparenter à un passe-droit : le réfractaire en reprise d'études tenait à emprunter la voie normale, qui allait devenir un *cursus honorum* sinon la voie royale.

Je me souviens de toi bien sûr, et de ton comportement d'étudiant, particulièrement en DEA. C'est sans doute l'année (quand était-ce au juste ? en 1997 ?) où j'ai eu le sentiment, trompeur sans doute et certainement dangereux, d'avoir, grâce à toi, le moins à faire dans ma carrière. Car en réalité il me fallait être, ou apparaître, à la hauteur de ton érudition. En effet tu lisais (beaucoup, vraiment beaucoup), tu animais, tu conduisais le débat avec ce mélange de simplicité, de curiosité et d'exigence souriante qui ne t'a pas quitté. Et qui fait que tu es à mes yeux, profondément, absolument, définitivement un homme de séminaires et de colloques ; mais de colloques à visage humain, de rencontres de proximité, pas des cours magistraux et des conférences : tu préfères sans doute la salle Claude Simon de la rue des Irlandais au Grand amphithéâtre de la Sorbonne. Car ce que tu aimes vraiment dans notre métier, c'est accueillir, conduire, orienter, stimuler des disciples réels ou potentiels. Toujours la *relation*... . Et c'est tout cela qui fait que tu as apporté – avec encore plus de lectures, d'exigence et de culture – dans la suite de ta carrière quand tu es devenu maître de conférences à Caen puis professeur chez nous, au DFLE. Et c'est cela que nous regrettons avec ton départ ainsi que ta capacité à véritablement encadrer et conduire tes doctorants, à élargir leurs horizons, à favoriser leur prise d'initiative et à les mettre en situation de donner le meilleur d'eux-mêmes dans la recherche.

Dans cette perspective, tu m'avais demandé en 2010 d'être ton garant d'habilitation (et j'en ai été très heureux et flatté, même si j'ai dû beaucoup te lire un été durant). Car il m'a fallu, derechef, admirer ta capacité de lecture, mais aussi ta rapidité d'écriture, en un mot ton aptitude à produire et analyser ton œuvre. Et, une fois encore, ma tâche de cicérone a été légère. Ton dossier était passionnant et remarquable, et j'ai le sentiment que la procédure de l'habilitation te convenait comme un gant parce qu'elle correspondait non seulement à tes qualités et à l'empan de tes domaines de curiosité mais finalement à ta générosité dans l'effort et à ton idée de l'activité de ce critique particulier qu'est le chercheur universitaire.

Cher Serge, il m'est difficile de dire, comme en 1968 : « Ce n'est qu'un début... ! » Mais je le dis quand même car je sais, au-delà de tes projets de production critique et créative, imprimée et numérique et orale, que nous avons besoin de toi. Prochain rendez-vous, le mardi 11 décembre, salle des conseils de la Maison de la recherche où tu seras l'un des deux grands témoins de la séance de retour sur le livre issu de notre colloque de décembre 2017 sur *Les études françaises et les humanités dans la mondialisation*. Merci, cher Serge, tu vois qu'à défaut du combat, le débat continue ! À très bientôt donc.

Le 4 octobre 2018

Frédéric Cosnier-Laffage

Un *pousse-à-dire*¹ en autodidaxie,
Serge Martin enseignant

¹ Serge Martin, « Je n’enseigne point, je raconte. La voix, la relation : réflexions théoriques et didactiques. Avec Dany Laferrière et Gérard Noiret », *Carnets. Revue électronique d’études françaises de l’APEF*, Deuxième série-8, APEF – Association Portugaise d’Études Françaises, 30 novembre 2016, p. 222 (DOI : 10.4000/carnets.1926, consulté le 13 mai 2020).

Combien de fois ai-je compris derrière des silences ou des moues réprobateurs que je ne connaissais pas les codes rhétoriques et autres. Car tout tient souvent aux repères qui balisent un curriculum et l'autodidacte n'a jamais les bons ou plutôt, si l'on observe quelqu'un du point de vue de son autodidaxie, il ne peut jamais répondre de ce qu'on appelle les passages obligés¹.

Vivre la littérature change la didactique des langues et penser la didactique des langues change la littérature².

Lycée La Bruyère, Versailles, un jour de 1992. Une jeune fille de première produit devant une classe de la filière A1, littéraire parmi les littéraires, un exposé sur la thématique des « destins tragiques de femmes ». À son corpus partagé avec celui d'une camarade, deux œuvres chacune, elle a inscrit *L'inconnue de la Seine*, nouvelle de Jules Supervielle, et *La Marquise des ombres*, roman de Catherine Hermary-Vieille. Élève studieuse et consciencieuse, aimant lire et écrire, de mère secrétaire et de père ancien secrétaire de mairie dans une petite ville du Nord de la France, elle a choisi ces titres comme se font les choix dans une famille non instruite des choses de la littérature : peut-être grâce à l'image de couverture d'un livre de poche aperçu en librairie, ou par l'abonnement *France Loisirs* familial, celui qu'on prend pour le cadeau et les livres de cuisine. Devant la classe, elle raconte, elle redit les histoires, sans guère analyser, elle partage ces contes de jeune fille qui flotte à la surface d'un fleuve ou de femme empoisonneuse. Sa ferveur doit être grande, car le public de cette respectable institution, élèves et professeure, la laisse tourner des pages orales sans marquer de signe de lassitude, et seule la sonnerie l'interrompt. Cependant, l'enseignante, après tous les exposés, viendra lui expliquer que tous auraient pu l'écouter des heures, mais que ses choix relèvent d'une étrange hétérogénéité, entre un Supervielle dont l'élève entend qu'il figure de droit dans un corpus respectable, et le second ouvrage, qui se voit rangé dans une catégorie

¹ Serge Martin-Ritman, *Tenir voix. Album d'un vivre-écrire*, s. l., (inédit), p. 13.

² Serge Martin, « Je n'enseigne point, je raconte. La voix, la relation », *op. cit.*, p. 217.

qu'elle ne connaissait pas : « une sorte de para-littérature ». La présentation d'une de ses camarades sur *La Putain respectueuse*, de Jean-Paul Sartre, que tous semblaient connaître sauf elle, finit de lui faire sentir, par tout le corps, ce qu'une culture de classe et un enseignement par l'histoire littéraire fait au désir de lire et de s'instruire. Au désir de dire, aussi. Plus tard, à la Sorbonne, (car elle s'entête), elle continuera d'être assise parmi les autres, certes, mais ce sera toujours comme si elle était assise « sans chaise », pour reprendre une expression chère à Serge Martin-Ritman : sans repères socialement validés, mais non sans cette nécessité ressentie d'une voie singulière à tracer.

C'est par ce court récit que je tenais à introduire mon évocation de Serge Martin enseignant, bras armé si j'ose dire du Serge Ritman poète. Car il en va des poèmes de Serge comme de son enseignement et de ses recherches, comme il en va de tout poème ou de tout enseignant qui nous change la vie : d'une certaine manière, on pourrait dire bien mieux : il nous la sauve.

Bien longtemps après cet épisode qui fut pour moi, et j'avoue faire ici passage de voix du « elle » au « je », une expérience relationnelle contrariée mais si décisive dans ce que peut être une pensée éthique et politique du poème jusque dans son enseignement, j'ai moi-même enseigné les Lettres Modernes et le Français Langue Étrangère dans le secondaire pendant dix-sept ans, avant de rencontrer Serge Martin dans le cadre d'un Master de didactique des langues à Paris 3 Sorbonne. Son enseignement m'a décillée sur ce qu'aucune autre formation n'avait réussi à me faire comprendre, alors même que je sentais, profondément, mais sans pouvoir rien y changer, que j'étais lancée dans les rangs de l'éducation nationale comme une petite machinerie humaine apte à reproduire la fatalité de cette encoche que m'avait faite au cœur mon enseignante. Machinerie qui, même si ce ne fut pas mon cas, peut non seulement détourner les élèves de la littérature, les réduire à un statut d'exécutant de tâches, voire même à rien, quand ils n'ont pas les codes qui sous-tendent certains paradigmes éducatifs. Or l'enseignement de Serge fait à cet endroit force de frappe, éthique et politique, « par et dans » (pour reprendre un de ses opérateurs relationnels fétiches) une poétique, qui vous fait enfin apercevoir comment et pourquoi, si l'on n'enseigne pas la poésie comme on lit (et écrit) des poèmes, sur le fil tendu d'une relation qui engage toute la vie, alors on piétine la force du poème en même temps que l'on ferme ce que l'enseignement devrait ouvrir. Autant dire que l'on se rend coupable d'asservissement quand on devrait et qu'on prétend émanciper.

Heureuses cacophonies : l'enseignement par relations de voix

La révélation première de l'enseignement de Serge est celle d'une plongée en voix. À rebours des catégories posées comme des évidences, Serge Martin ouvre l'écoute d'intenses et d'heureuses cacophonies. Ce que font ses poèmes, son enseignement le fait aussi.

Dans *Tu pars, je vacille*, je saisis dans la course de strophes enchaînées sans ponctuation ces bribes de vers :

... toutes ses ombres

accourent et plongent dans une dramaturgie
où Keaton croise Chaplin Shakespeare joue
Tchékhov le rideau déchiré tu chantes nuits
entières champ de fleurs ouvert mon jour ma
métamorphose ta mort crie au cœur de ta scène
la voix de tout mon corps la mouette le rideau³

La convocation de Keaton et Chaplin dans une dramaturgie où « Shakespeare joue / Tchékhov » suffit à nous faire entrevoir cette déchirure du rideau derrière lequel des chants-champs de fleurs peuvent s'épanouir des « nuits/entières ». Et de fait, entrer dans un cours de Serge Martin, c'est entrer au beau milieu d'un champ de voix, comme d'un chant qui s'essaie dans une féconde cacophonie de sources rendues actives par leur mise en échos. La cacophonie a le mérite de faire relation entre « chaque voix en résonance » et est préférable, selon Serge, à l'ordre et à la progression unidirectionnelle et somme toute verticale de la polyphonie⁴. Ainsi, au cœur même du carnet de recherche en ligne *Voix et relation*⁵, on voit d'emblée que la recherche est nécessairement reliée à la pratique, présente sous la forme d'une section intitulée « Théories et didactiques de la littérature : une question de voix ». Serge Martin organise son cours à distance à partir d'une circulation dans les billets de cette section. Chaque leçon se compose d'un ensemble de textes principaux à lire, assortis d'indications de prolongements, en poésie comme en didactique. On croise au fil des séances Henri Meschonnic, Jean-Louis Chiss, les poètes Jean-Luc Parant, Antoine Emaz, Aimé Césaire, des liens vers des revues ou sites sur la linguistique et des textes de Serge lui-même en revues pédagogiques (*Le français Aujourd'hui*) ou

³ *Tu pars, je vacille*, p. 16.

⁴ Je fais ici référence à la différence que fait l'auteur entre « cacophonie » et « polyphonie » dans Serge Martin-Ritman, *Tenir voix. Album d'un vivre/écrire*, s. l., (inédit), p. 12.

⁵ <https://ver.hypotheses.org/>

littéraires (*Europe*). Le carnet propose par ailleurs une section intitulée « Banquets des voix », ouvrant sur quatre-vingt-cinq billets critiques avec quarante-trois chercheurs et écrivains mêlés : de Humboldt à Didi-Huberman, en passant par Barthes et Blanchot, de Mallarmé à Ariane Dreyfus, Kateb Yassine, Emmanuel Laugier, Caroline Sagot-Duvaurox. Serge n'oublie jamais les voix de femmes.

La cacophonie des passages de voix a son organisation spatiale dans l'architecture même de certains livres de Serge. Un de ses ouvrages marquants, mêlant lectures critiques et didactique, est entièrement construit selon des agencements de quatre « constellations » imbriquant dix-huit « étoiles » et douze « comètes ». Ce motif stellaire est d'ailleurs intimement lié au goût du poète pour le texte de Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, motif que Ritman déroule en écho dans ses propres poèmes, par exemple ici : « mais ici la clé / des chants nous fera accéder au dos des haies et des faits / si c'était d'hiver sombre à la lumineuse étoile constellation⁶ ». Le chant relie la terre au ciel : rien moins que la création d'un infini pour faire passages de voix en recherche et en enseignement. J'y vois ici la promesse tenue d'un des savoirs non sus de l'autodidacte, qui, lors d'un colloque sur la scolarisation de la littérature jeunesse, présente une communication autour de la notion d'auteur en s'accompagnant « de l'écriture progressive sur un grand tableau blanc de citations, qui apparemment constituaient des références non homogènes » d'auteurs en effet très divers, mais qui se voit à la fin remercié par le gardien de l'amphithéâtre en ces mots : « c'est la première fois que j'écoute du début à la fin... Avec vous au moins c'est vivant ! ». Serge Martin sait qu'il continue en fait « une tradition de la recherche : celle d'un Walter Benjamin », homme des passages s'il en est, qui érige en exigence la production reconduite d'une « constellation d'hétérogénéités au plus près de la vie⁷ ».

« Faire œuvre avec les œuvres⁸ », pour pulvériser les dichotomies sclérosantes et ouvrir des passages

On l'aura compris, pas question avec Serge Martin de s'attendre à quelque cours magistral. L'enseignement se fait passage de voix, si bien

⁶ *Tu pars, je vacille*, p. 14.

⁷ *Tenir voix. Album d'un vivrécrite*, op. cit., p. 13.

⁸ Titre de l'article de Serge Martin, « Faire œuvre avec les œuvres », *Le français aujourd'hui*, vol. 149, n° 2, 2005, p. 67-73, repris dans *Poétique de la voix en littérature de jeunesse : le racontage de la maternelle à l'université*, p. 106-114.

qu'il ne saurait y avoir de maître (ou alors celui-ci s'incarne de manière singulière en maître toujours grand débutant), et il n'y a que des « essais de voix », partagés et continués.

C'est donc en toute cohérence que l'enseignant propose à ses étudiants non des activités d'application, mais au cœur même de la formation, des activités de recherche qui puissent continuer le fil des relations lancées. C'est ici que prend tout son sens une sorte d'axiome décisif qui change toute la manière de lire et de faire lire : « faire œuvre avec les œuvres ». Au-delà de l'axiome, il s'agit là de l'énonciation d'une forme de transmission, par la nécessité d'un dire continu. L'expression fait le titre d'un article, repris dans une section d'ouvrage de didactique⁹, qui explore des pistes d'activités, de la maternelle à l'université, où parler, lire, écrire ne font plus que les ramifications indissociables d'un dire généralisé dont les élèves, les étudiants, sont enfin les acteurs et les chercheurs. Plus de questionnaire de compréhension, plus de contrôle de lecture, plus d'analyse de procédés, mais des activités de réénonciation, anthologies, diction, écriture continuée, écriture critique, toujours avec les œuvres.

Ce renversement des paradigmes interprétatif et scientifique s'appuie sur une dynamique à l'œuvre dans la pensée du Serge Martin chercheur et critique, qu'il poursuit dans son enseignement. Il s'agit d'une lutte acharnée par la pulvérisation de ce qu'il nomme les « dichotomies naturalisées¹⁰ » de la didactique et des études littéraires en général, parmi lesquelles langue/lettres, communication/expression, oral/écrit, populaire/savant, contemporain/patrimoine, ou encore lecture/écriture, distanciation/implication, sujet/objet, fond/forme. Cette véritable traque des séparations délétères et pourtant si courantes, empêchent selon lui l'activité du poème, qui se prolonge par historicités, rejouées à chaque lecture. C'est plutôt à la subjectivisation, à l'augmentation des sujets (celui du lecteur mais aussi celui de l'œuvre) qu'il faut veiller, et non à l'application d'outils, vérification de catégories préalablement instituées en clés de lecture. Le principe de la schize est systématiquement et vigoureusement battu en brèche, au profit d'une exigence de relation cherchant toujours le *continuum* dans le cheminement conceptuel, qu'il soit celui d'un corps-langage, de l'écouter-dire, de la voix-relation. Remarquons d'ailleurs qu'il n'est pas jusqu'au patronyme « Martin-Ritman » dont l'enseignant poète signe par voix de tiret un nouveau livre à paraître, *Tenir voix*, qui ne témoigne de cette dynamique. Il semble même que ce dernier volume aille encore plus loin dans la démarche, le

⁹ Voir *Poétique de la voix en littérature de jeunesse*.

¹⁰ Serge Martin, « Je n'enseigne point, je raconte. La voix, la relation », *op. cit.*, p. 216.

sous-titre supprimant le tiret d'un vivre-écrire tsvétaïevien pour donner naissance au néologisme « album d'un vivrécrire ».

Il sera sans doute loisible au lecteur du présent numéro d'explorer cette marque du continu relationnel dans l'œuvre poétique de Serge, qui fait néologisme, tiret ou prosodie des renversements. Le titre même de son recueil *Tu pars, je vacille* montre l'accroche des pronoms, amoureuse et féconde, qui font mouvement jusque dans les corps. Cette dynamique relationnelle que Serge Martin met au cœur de toutes ses pratiques est en partie sans doute puisée à la source de la linguistique de Benveniste. Une des citations les plus fréquentes des travaux du poète chercheur est en effet tirée des *Problèmes de linguistique générale* :

Ainsi tombent les vieilles antinomies du « moi » et de l'« autre », de l'individu et de la société. Dualité qu'il est illégitime et erroné de réduire à un seul terme originel, que ce terme unique soit le « moi », qui devrait être installé dans sa propre conscience pour s'ouvrir alors à celle du « prochain », ou qu'il soit au contraire la société, qui préexisterait comme totalité à l'individu et d'où celui-ci ne se serait dégagé qu'à mesure qu'il acquerrait la conscience de soi. C'est dans une réalité dialectique englobant les deux termes et les définissant par relation mutuelle qu'on découvre le fondement linguistique de la subjectivité¹¹.

Ce que vise la didactique relationnelle est un ensemble d'échos entre des termes, et non la fixation des termes eux-mêmes.

Chahuter les savoirs pour une démocratie de grands débutants

Il n'y a pas de réponses / il y a des
apostrophes – des résonances.

Marina Tsvetaeva,
en exergue de *Tu pars, je vacille*

C'est bien « au dos des haies et des faits » (voir notre première partie) d'une didactique gangrenée par le « Diktat des modèles interprétatifs ou expressifs, lesquels favorisent l'applicationnisme [...] et le technicisme [...] »¹² que l'on passe d'un « hiver sombre » à « la lumineuse étoile

¹¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale. I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 260, cité par Serge Martin, « Vers le sujet du poème dans les lectures/écritures », *Le Français aujourd'hui*, n° 153, n° 2, 2006, p. 53.

¹² Serge Martin, « Je n'enseigne point, je raconte. La voix, la relation », *op. cit.*, p. 210.

constellation¹³ » d'une didactique orientée vers l'accroissement d'un sujet et non l'abdication et l'asservissement des individus. Chahuter les paradigmes établis, c'est ouvrir des horizons d'émancipation, par l'affirmation non d'une prétendue exigence de personnalisation des parcours et autres antennes de l'enseignement individualisé (portant bien loin ses malheureux échos avec l'individualisme), mais dans l'affirmation d'un déjà là du multiple, au cœur du langage, des discours, du poème, qu'il s'agit de ne pas trahir, mais donc d'écouter au plus près et de continuer. Une œuvre, si elle est œuvre, est toujours active, et cette activité est celle d'un « pousse-à-dire¹⁴ ».

Dès lors, c'est dans un autre article décisif que l'enseignant poète, dans le prolongement des recherches de Meschonnic, complexifie les théories du sujet en révélant la dynamique d'un sujet spécifique à la poétique, mais central dans la pensée d'une anthropologie du langage, qui permet de dépasser nombre de dichotomies : je veux parler de la notion de « sujet du poème ». Considérant qu'il nous faut écouter les voix qui surgissent en activité de lecture comme en activité d'écriture, non d'un texte vers un lecteur réceptionnaire, non d'un auteur vers un lecteur attendant à l'horizon, mais du lieu et du moment même de la rencontre, sorte d'espace-temps uniquement fait de voix, ce concept est l'arme véritable qui permet de désamorcer les pièges d'une didactique qui veut encore trop souvent se faire la magicienne des clés pour faire accéder les élèves à un savoir déjà construit, en dehors d'eux, sans place laissée à la relation expérientielle (Dewey). Meschonnic précise que le sujet du poème « n'est pas l'individu. L'auteur. C'est l'activité même de subjectivation d'un discours, d'une pratique. [...] Ainsi le sujet du poème se diversifie infiniment¹⁵ ». Le sujet du poème est l'activité d'une rencontre. Par voie de conséquence, il ne peut être érigé en modèle de savoir, pas plus que le poème lui-même, même s'il en est source :

Le poème, particulièrement, est un savoir qu'on ne connaît pas, qu'on ne peut pas consulter. Dans l'ignorance du futur, le savoir partiel du passé, le poème est un savoir du futur dans la mesure où il inscrit les déterminations d'un sujet¹⁶.

¹³ *Tu pars, je vacille*, p. 14.

¹⁴ Serge Martin, « Je n'enseigne point, je raconte. La voix, la relation », *op. cit.*, p. 221.

¹⁵ Henri Meschonnic, *Célébrations de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 43.

¹⁶ Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 87.

Ce qu'il y a à savoir de ce savoir, c'est précisément que l'on ne peut le connaître à l'avance, encore moins le modéliser, et que ce qui fait d'ailleurs qu'un texte est poème, ce qui en fait valeur de poème, non ajoutée mais interne à la langue, c'est cette impossibilité de l'enclore dans quelque définition que ce soit. Il n'y a donc qu'un chemin pour y accéder : celui d'une relation réelle à jouer et rejouer avec chaque texte. Enseigner avec et par l'écoute d'un sujet du poème (et on comprend qu'ici le terme soit l'équivalent repensé de celui de littératures) ne devrait donc jamais permettre de dire à un élève ce que je me suis entendu dire, avec toute la bienveillance du monde : l'œuvre que tu as choisie relève d'une « para-littérature ». Pour ne pas dire « sous ». Mais combien d'élèves restent à la porte des apprentissages pour si peu, par manque de relations de voix, c'est-à-dire par manque d'œuvres en ce qu'elles font œuvres ? Ont-ils rien d'autre à comprendre, dès lors qu'ils sont peut-être réduits au rang de para-élèves ? Peut-être eût-il fallu permettre à la jeune élève, qui lisait tout ce qui lui tombait sous la main, de prêter l'oreille de plus près aux textes, pour lui faire entendre lesquels, à *son* oreille, produisaient plus de résonances, lesquels en faisaient moins, voire même en étaient dépourvu.

Touchée au cœur dans ses élans expérimentiels qui font le cœur de tout apprentissage, la jeune fille a sans doute été mise au contact direct, à son corps défendant, de ce que Jacques Rancière désigne comme une forme de « déraison » sociale :

une activité de la volonté pervertie, possédée par la passion de l'inégalité. Continuellement les individus, en se *reliant* les uns aux autres par la *comparaison*, reproduisent cette déraison, cet abrutissement que les institutions codifient et que les explicateurs solidifient dans les cerveaux¹⁷.

Aucun de ses camarades, aucune mauvaise intention dans les paroles de la professeure ne fut à incriminer. Le travail de la déraison inégalitaire travaille le plus souvent à l'insu de ceux qui la transmettent, et là réside une des plus grandes difficultés, dans la formation des enseignants eux-mêmes. Ce travail « est un travail de deuil. La guerre est la loi de l'ordre social ». Et la guerre, « comme toute œuvre humaine, est d'abord acte de parole¹⁸ ».

¹⁷ Jacques Rancière, *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, s. l., 2017, p. 137.

¹⁸ *Idem*.

C'est en cela que l'enseignement de Serge Martin est un enseignement éminemment, rageusement politique, et démocratique. Comme il l'explique dans les phrases mises en exergue de cet article, l'autodidacte est celui qui n'a jamais les bons repères. Mais c'est par la force de son aventure relationnelle que l'horizon lui est ouvert et qu'il sort précisément de l'enclave des parcours pré-établis. Il a besoin en cela de guides capables de lui faire entendre quels textes font œuvre d'oralité, au sens meschonnicien de singularité maximale d'un discours. Aucune autre démarche ne peut être acceptée, ni même entendue par un élève. Ainsi seulement pourra-t-il alors peut-être déjouer les sirènes de l'assujettissement dans toutes les strates des pouvoirs institutionnalisés, comme l'autodidacte Serge Martin qui déclare :

Ce que le pouvoir et le savoir assurent, c'est de l'objectif, du but, de l'arrivée, de la maîtrise, de la compétence, quand la connaissance partagée comme recherche ininterrompue et l'apprentissage continué comme savoir toujours situé et en cours ne considèrent vraiment que le cheminement, l'accompagnement, et encore plus le fait que, comme disait le poète Antonio Machado, « cheminant, il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en marchant », tout simplement parce que la relation pédagogique si elle fait relation, fait le chemin dans et par les rapports, les mises en rapports¹⁹.

En ces mots, l'enseignement de Serge Martin est peut-être celui qui s'incarne dans le « je » de ces vers de Jules Supervielle, l'auteur que lisait l'élève de 1992 :

Un jour je t'expliquerai ce que sont le ciel, les étoiles
Et ce que tu es toi-même, avec ton or innocent,
Je te ferai quelques croquis sur le tableau noir de la nuit,
Mais si tu veux y voir clair, il faut venir tous feux éteints.
(« Au soleil », dans *Le Corps Tragique*, 1959)

¹⁹ Serge Martin, « Je n'enseigne point, je raconte. La voix, la relation », *op. cit.*, p. 221.

Arnaud Le Vac

Une expérience toujours nouvelle
du langage et de la vie

Il y a une rapidité, une exubérance, une volubilité de l'écrire-Ritman. Un rire singulier qui passe dans le poème. Celui d'un poète qui depuis *Rossignols & rouges-gorges* (1999), *Non mais !* (2004), *Éclairs d'œil* (2007), *Tu pars, je vacille* (2014), *Ta résonance, ma retenue* (2017), *Tous les visages disent je dans ta voix* (à paraître en 2020), dit écrire un même poème qu'il appelle : *Dans ta voix, mes ritournelles*. Appelant à faire de l'ensemble de ces recueils (publiés ici aux éditions Tarabuste) une écoute toujours nouvelle de la voix et de la relation amoureuse dans le poème. Qui pour Serge Ritman est autant une manière de vivre que de dire des rythmes amoureux (titre du dernier ouvrage critique paru de Serge Martin aux éditions Otrante). Le poème fait l'épreuve du récitatif amoureux. L'expérience d'un *je tu* qui porte toute son attention au continu du corps dans le langage. Le récitatif amoureux invente son historicité et son oralité. Son rythme : un langage nouveau qui tient sa syntaxe. Écouter Serge Ritman lire ses poèmes est faire une expérience avec le langage. Tout comme lire ses poèmes. Je vais citer ici cette séquence brève qui donne à entendre l'activité du poème dans *Tu pars, je vacille* (2014) : « toute dans ma voix/ je te rêve tu me dors/ tes bras mes brassées/ je dors dans tes rêves/ sans les bras je meurs/ deux enfants vivants/ égaux en tout en ciel ». Qui fait par son rythme celle de l'expérience subjective d'un corps dans et par le langage, l'expérience d'une altérité. Une expérience empirique et multiple du sujet : une histoire. Une histoire qui engage le poème dans le continu du rythme. Comme le suggère avec force le poème *ta lumière me renverse* dans *Ta résonance, ma retenue* (2017) : « ta lumière me dénude/ dans ton mouvement / rien à voir je t'écoute / tout contre le voile / d'une danse des sept / d'un coup t'embrasse / en plein corps je te vis // mon origine d'une ronde / trouvée dans l'instantané / de tous tes gestes/ tu n'arrêtes pas je te / repose vite je t'aime / sans arrêter pénètre ce/ blanc de ta lumière// nous nous faisons un / je-tu autour du corps / tes pieds dans ma / tête dans tes jambes / je te prends dans ta prise enroulée tu me / prends me renverse // au cœur de ta lumière ». Qui par son rythme transforme une expérience subjective dans et par le langage en une expérience subjective du continu dans le langage. Un continu du corps-langage et de la voix qui est à la fois une reconnaissance et un travail de l'altérité vers l'inconnu du langage. Qui fait de la lecture des poèmes de Serge Ritman une expérience toujours nouvelle du langage et de la vie.

Serge Ritman

Infimes au sein du peuple (satiricone)

Écouter la façon dont l'homme fait hi-han !
[...]
J'ai vu de près Boileau, j'aime mieux la bricole.

Victor Hugo, *L'Âne*, 1880

*

Un courage sans nom et inutile, c'est vrai,
Mais retrouvé dans les marges
Du rêve le plus lointain,
Dans les divisions du rêve final,
Sur le sentier confus et magnétique
Des ânes et des poètes.

Roberto Bolaño, *Les Chiens romantiques*,
trad. Robert Amutio, 2012

*

Dans la rue, on ne verra bientôt plus que des artistes
et l'on aura toutes les peines du monde à y découvrir
un homme.

Arthur Cravan,
dans la revue *Maintenant* n° 4, 1914

*

N'importe-t-il pas plutôt de *se dégager* ?

Claude Cahun,
Lettre à Paul Lévy, *Aveux non avendus*, 1930

Pétrone a dit, on dit qu'il a dit, je ne sais plus qui, qu'il n'y avait personne pour venir à leur secours¹. Aussi, dans l'époque déjà lointaine de leurs aventures, la distance est une question sociale, les personnages de ce conte², personnages d'un Carnaval perpétuel, ne se faisaient aucune illusion sur la poésie en temps de détresse, en temps de sécheresse, en temps de pénurie, en temps de crise quoi ! Cette expression, avec ses variations à la demande selon les habitations, était reprise à satiété par les illusionnistes d'une fin de siècle, cette ronde des fins oubliait souvent les fins de mois, qui communiquaient chaque matin, après des soirées prolongées dans les salons du ministère de la Culture et de ses multiples agences, sur l'issue de secours de la Poésie. Mais le conte sait très bien que l'époque dure, dure... quand le conte ne fait que commencer comme le premier poème venu, cette aventure invisible.

1. (tu me demanderas s'il s'agit d'une satire ou d'un témoignage en plein moment documentaire ou documenteur, je confonds souvent, et je te répondrai que je ne suis pas l'arbitre de l'élégance rhétorique ; tu diras alors que les voix du conte trouvent toujours l'aujourd'hui quand nous sommes en beauté)
2. (tu me reconnais à mon racontage et je te connais à ta voix)

*

Déjà le conte s'arrête un instant devant « la question¹ ». Il s'entend dire :

« à quoi	à quoi
sous l'eau	
inspirer expirer	
la bouteille	
dessous bien au-dessous	
à déshabiller pierre	
pour combattre jacob	
la vide et la pénètre	
la bague à quoi	à quoi
du bègue que je	
suis ton silence	
comme on dit	
ton point de voix	
dans la cible dans la botte	
de foin le rêve de te	
répondre sans fin	
ni plus	ni moins »

1. (tu m'as demandé si Ghérasim Luca avait répondu à la fameuse question ; tu pourras en lire la non-réponse incessante dans l'énergie de ton écoute)

*

Le conte piaffe alors, avec ses trente-deux espèces de moineaux, cela ferait bien toute une foule de peuples, voilà, et laisse la voix dire, ou plutôt s'entendre dans les passages de ses résonances, comme si sa petite taille en pinçait pour l'aigu, à moins que ce ne soit pour la vitesse de l'air.

La rencontre (avec une vie courte de l'Ébouriffé)

« Tarmain, ce déclassé, avait connu Filni et Lomour lors de la première rencontre décadémique autour de l'Ébouriffé¹. Celui-ci avait traversé dans l'adolescence les pires périls, puis il avait décidé en pleine guerre coloniale de traduire ce qui n'avait jamais été traduit. Toute une ora-

lité que les religieux ne veulent toujours pas voir ayant peur d'exhiber leurs penchants sadiques. Il y avait apposé son nom alors que les rouleaux auparavant se présentaient tout bonnement comme un cadeau du bon dieu. Sans compter que depuis lors, l'Ébouriffé s'était fait

une réputation de boxeur n'hésitant pas à traiter un des grands filousophes, un certain Prie-cœur, de *petit père*². La chorale des enfants de chœur, toujours assis au premier rang, de La Poésie l'avait roué de coups quand il avait décélébré leurs manigances. »

1. (je pourrais bien écrire dix histoires pour enfants « de 3 à 6 ans » comme sous-titrait le pédiatre Heinrich Hoffmann à son *Struwwelpeter* ; tu me diras qu'il n'y a aucun hasard à choisir cette dénomination qui fait bel et bien référence à un fonds de fantasmes parricides)
2. (tu ne sais s'il y aurait mis la majuscule, d'ailleurs tu me dis qu'il fait lourd, mais entre le petit père des peuples et le bon dieu, j'y perds tes majuscules et l'orage devient phénoménologique)

*

Depuis un instant le conte a ouvert la danse¹, danse des abeilles ou danse nuptiale, comme on voudra, et écoute comme un air – encore ces oiseaux de bon augure mais pas de cygne, il vole trop haut –, avant de laisser venir la voix, petites vocalises ou essais de siffler :

« dans l'heure fauve mon chant
des chants de qui cherche le la
comme l'instrument de tes fuites
et dans l'ombre que tu devines
je m'endors dans l'air tu voltiges »

1. (tu m'as encore dit que j'abusais avec les initiales mais, comme dirait Stéphane Mallarmé, je te faune toute l'après-midi)

*

L'action (avec une voix inflammable dans le désert)

« Tarmain, qui avait réussi à s'introduire non sans difficulté dans le milieu des savants disciplinés, saisit cette occasion qui ne pouvait qu'être la bonne. Pour rompre son isolement, il n'avait pas hésité à se rapprocher des deux jeunes intrus. L'organisateur les avait acceptés parce que cela rafraichissait l'ambiance souvent guindée et insupportable où poètes et spécialistes sont réunis au tiède pour la célébration chaude et l'interprétation roide. L'hypocrisie y avait

toujours dépassé toutes les bornes sans compter les nécessaires cures de jouvence que le management y imposait. Dans un tel désert intellectuel, Tarmain, Filni et Lomour goûtaient en effet ensemble la voix riieuse d'Ébouriffé¹ qui renversait tous les rassis. C'était pour eux bien autre chose qu'un *vade mecum* pour gagner une place dans quelque cénacle. Ils y voyaient l'occasion rêvée d'organiser une action restreinte en vue de traverser le tunnel

d'une époque saturée d'écoles pompières. Sans parler de ce qu'on ne peut jamais prévoir d'avance et qui ne manqueraient pas de se généraliser dans des pluralités inouïes que certes ils ne connaîtraient peut-être pas, eux. Leur première action fut de déclencher l'alarme incendie lors de la journée qu'ils avaient eux-mêmes concoctée autour du poète d'ENTRÉE LIBRE. Bien d'autres portes ouvertes, comme autant de voix inflammables, allaient s'en suivre. »

1. (tu me rappelles qu'entre les nouveaux philosophes de la Télé et les ontologues de la Poésie, on ne pouvait se raccrocher qu'aux joueurs de Salon qui tirent leur langue à la Radio : entre nous, on les appelait successivement les « moi-je », les « il y a en-quoi » et les « pipos »)
2. (tu sais qu'ils n'aiment pas les foules et préfèrent les petits groupes de pairs mais je te dis qu'ils ne savent pas ce que c'est que l'impair solitaire et solidaire)

*

À ce point, mais sait-on si c'est de vue ou de voix, le conte prépare ses sonorités, tapages et autres ramages, pour des essais, sortes de tentatives clownesques sans jamais atteindre la plénitude¹. Il se lance ensuite dans un récitatif, cette épreuve du lancer d'un dire vif à la limite de l'imprécation, où la volubilité ouvre à une chorégraphie des mains, chaque main signant chaque geste prosodique – on appelle cela depuis belle lurette, cette expression m'a toujours fait courir devant les heures, chironomie ou gesticulation des mains – sans faire de grands gestes, contrairement aux gesticulations des poètes qui se la pètent :

« tu me parles à la troisième personne
pour corriger un ouvrage dans
un autre ouvrage et tu me dis
arrache-le du ventre plutôt que de le tirer
de la poche de ton pardessus
parce que c'est pour la commune
quand bien même je te dialogue
comme une cruauté
raffinée jusqu'à la pure tendresse
mon insolence ton impertinence
alors nous
métamorphosent en mordus
dévorer d'amour jusqu'au don du vers
cette profonde répétition intérieure
sous les couleurs de la variation
extérieure
telle telle telle de tout le jour se voir
dans une organique sonorité conductrice
nos invocations tienne mienne mon détail
ton ensemble dans et par
ton ordre
rien ne manque accords essentiels tu
viens et m'agrandis indissoluble dedans
partout toute ta résonance ton rythme
secret mes deux rimes en air
de vivre l'un vers l'autre
enfants
dans le tremblement d'écrire »

1. (tu me répètes que j'abuse mais tout est irréversible et j'ai confondu la sonorité générale de Charles Péguy ; tu m'en voudras toujours et je t'appellerai encore car c'est *tu* qui est au vocatif).

*

Dans la caverne (avec une sortie en vélo)

« Ils s'étaient vite retrouvés au bar Appolinaire¹ (<i>sic</i>) et avaient ri en lisant, sur les sous-bocks de bière, « Vos bulles à base de rythme » croyant avoir lu « rhum ». Une	photographie que Tarmain a conservée, dans ses archives, les a pris en surplomb comme si le groupe faisait corps dans la jubilation au fond d'une caverne. Pas	celle de Platon mais plutôt celle d'un salon noir comme à la grotte de Niaux, ou encore mieux celle de Gargas avec ses mains aux doigts tronqués, de quoi écrire les mains
--	---	---

coupées. D'aucuns ont rapporté qu'ils chantaient en chœur *que la guerre est jolie* mais c'était une ruse pour faire passer en douce la formule d'un poète russe qu'ils appelaient Lom : « dans la poésie, c'est toujours la guerre ». Ils en savaient quelque chose avec Palin et ses néologismes de couverture.

Le chantre du « plus-grand-philosophe-du-siècle » ne pouvait ignorer que son cher maître *designait* le nazisme dans la langue de Goethe. Ce Palin était orfèvre en rhétorique catholique. Il syndiquait les célébra-teurs d'avant comme d'arrière-garde. Il avait fondé une école d'écosophes sur les pistes

cyclables du quartier latin. Nos trois mousquetaires, ainsi les avait nommés l'Ébou-riffé, n'avaient pas la surface des écosophes de la jet-set poétique, mais ils avaient leurs terrains vagues comme le premier quidam venu, assez équivoques, étranges et qui vous font rêver². »

1. (ton poème-conversation me fait relire *À l'Ombre des jeunes en fleurs* qu'un album de Leo Lionni, *Pilotin*, viendrait comme transformer : au moment où Proust parle de « quelque écrivain » issu de « la foule arrêtée et confondue dans la nuit », un petit poisson pilote une masse d'autres petits poissons qui jusqu'alors se faisaient bouffer par de plus gros dorénavant devenus peureux : effet de poétique comme on dit effet d'optique)
2. (c'est fou ce que tes dictionnaires expirent comme ton vieux Robert littéraire, je tairai les miens pour rester baudelairien)

*

« Peut-on fabuler sans converser ? », se demande l'auditeur du conte qui a bien envie de donner voix – si jamais une voix se prend c'est pour disparaître dans les aboiements de la voix de son maître – avant d'ouvrir l'atelier du conte au grand air : quelle porte battante renversant l'intérieur en extérieur, et l'inverse, se trouverait dans son phrasé à elle ? La conversation des voix ou la femme de la claire écoute ? Allons vite, se dit le conte, vers la renverse des dévers :

« ouvre la parenthèse pas la première
ni la dernière de ta sous-conversation
et titre une grande question sociale
tu te demandes si la paroi de verre
tiendra et je pense aussitôt à ces nervis
tout permis qui nassent mes foules
obscurès mais la ruse des sans-toit
ni dents ni voix sait tout du mystère
de la vie ambiante et tu rêves de ce
jourd'hui avec les bêtes merveilleuses
confinées dans l'aquarium les étranges

mollusques à la david hockney
 qu'on se servirait à la lanterne
 dans le festin d'une de tes nuits
 mon utopie d'ichtyologie
 ma carpe mon chant ma salade
 proustienne ta madeleine »

*

Dans l'atelier (avec un cocktail)

« Ayant alors bu un verre (de trop mais c'est jamais assez tant l'ébriété sied aux troubles sociétaux et intimes) à la santé du rire homérique de l'Ébouriffé, Filni, Lomour et Tarmain décidèrent illico de lancer une revue satirique pour s'en donner à cœur joie, de cette jubilation qu'ont les enfants qui envahissent de leurs cris la cour de récréation pleine de silence,

quand l'air venait à manquer dans les soirées poéthiques des célébrateurs¹. A base de manifeste continué où les écritures se mélangaient comme dans un cocktail Molotov : la bouteille, l'inflammable et la mèche, sans compter l'élan d'un lancer et le calcul d'une cible mouvante, appelaient le poème et sa critique dans une même voix inflammable. Un atelier ouvert,

plein de phrases longues à couper le souffle, voyait ses trois premiers ouvriers coopérer avec beaucoup d'autres, une cinquantaine : Filni rassemblait librement une somme du feu antesigniste ; Lomour d'un œil le monde cherchait le chant sous le texte dans cet oubli maintenant ; Tarmain s'essayait à des passages d'expériences pour une organisation des voix libres. »

1. (comment te dire qu'ils ne savent pas lire mais tu me dis que le néo-académisme domine l'époque, alors les attitudes sont forcément schizophrènes ; je te saoule, tu m'enivres)

*

Le conte n'en peut mais... Alors il faudra bien lui trouver, pas seulement composer quelque chose en vers mais d'abord la prendre sur le fait, cette issue, pour qu'il s'enfuture et s'infinisse, s'enténébre et s'illumine, tout à la fois, vers une issue fatale¹, fatalement sans issue, c'est-à-dire sans histoire, comme on dit, ou encore tellement pleine d'histoires à courir les rues pour voix nues, qu'on en finisse de ne pas finir :

« tout à fait coupable tu veux le jour
 et je rougis d'un silence que je n'osais

nommer quand aux bords tu l'as nommé
 un reste de chaleur vers la vie tu ramènes
 plus rien ne rime sauf tes yeux ton langage
 sauf j'aime et sa métamorphose je t'aime
 déjà tu m'as fait voir tes yeux dans ta voix
 déjà je te suis »

1. (*Eh bien*, tu me fais toujours recommencer le théâtre de nos racontages par un *oui* racinien ; aussi, je te suis *déjà*)

*

Aujourd'hui, ici, partout (avec un coup de glotte)

« Sept ans passèrent, mais combien faudrait-il compter d'années dans une année ; et Tarmain s'essoufflait face aux lacrymogènes des forces de l'ordre littéraire ; et Filni fuyait tout contact pour garder le secret de ses tirs de rythmes ; et Lomour se concentrait sur des coups de dé-irrésistibles face aux LBD (lanceurs de bulles de diction) du parti rhétorique des écosophes. Sept ans et ils ne voyaient pas d'autre solution que de s'enneiger dans des dislocutions, comme

autant d'éclaboussures de voix¹. Ils décidèrent alors de ne plus écrire que des vies imaginaires d'autant que les rues étaient pleines d'affamés de pain et d'amour. Ils se mirent à vivre comme des petits enfants vagabonds qui ne voulaient pas grandir². Après s'être perdus irrémédiablement dans les résonances de leurs peuples, ils ne pouvaient que renvoyer à leurs cacadémies tous les actualisateurs et autres incarnateurs qui se croyaient des post-poètes. Avec les poings

des mains se tenant qui les portaient en avant de leur langage contre les aujourd'hier de la poétisation et les après-demain en papier glacé des communicants, ils commençaient toute relation par ce coup de glotte retrouvé – peut-être le même que chez le suicidé de la société³ et ses insupportables vérités, ses couleurs franches comme le bon pain ; peut-être encore comme Pasolini passe du coq à l'âne – : *hui* – *han* / *hui* – *han* / *hui* – *han*. »

1. (j'avais noté le titre de l'exposition pour les 50 ans de Cobra que Christian Dotremont avait organisé avec son frère, « il neige de la couleur... », et tu m'as dit que ses logogrammes, ses « manuscrits originaux », pétent le feu)
2. (tu me dis que Marcel Schwob dans *Le Roi au masque d'or* souligne l'importance de l'attention à porter à cette « majorité de petites individualités dissemblables » mais c'est exactement ce que j'aimerais penser dès que je rêve à la démocratie plurielle en lisant son *Livre de Monelle*)
3. (je te vois recevoir cette lettre de Vincent Van Gogh qui écrivait pour nous déjà : « notre chemin est – en avant », tu prends un grand souffle et me le mets dans la voix, cet « en avant »)

*

Le conte devenu racontage se retourne comme un ressouvenir en avant, ces reprises de vie vous raccommode les tragédies aux comédies, les génies aux méprisés, les débutants aux rebutants. Tout contre nos sociétés qui collectivisent les individualismes sans solidariser les subjectivations, se demandant toujours comme pour le pauvre : « Un poème, qu'est-ce que c'est que ça ? » :

*

Demain, cette lumière (avec nos devenirs)

« Depuis lors, infimes au sein du peuple, s'écrivent les poèmes continués des communs, ce que font les âmes folles, s'écrient-ils, même si ne manquent pas les énormités qui fleurissent comme des fleurs qui se pavanent¹. Ils commencent chaque jour, ajoute Lomour, comme les cavernes du peuple caché. Ils déballet tous les songes d'une cité-jardin formidable, pense Filni, où voisineront les voisins jusqu'à ce que d'autres voix nous éveillent où que nous sombrions².

Filni et Lomour ont laissé Tarmain à ses mélanges, essais de poèmes récités et proses de vers volubiles, histoires de voix retenues et récits de phrases insensées, pour inventer, avec tous leurs voisins, un atelier inconnu ouvert aux détresses de qui n'a qu'un dieu personnel, vieille superstition de tous les peuples fantômes³. C'était le rêve de l'Ébouriffé, avait écrit Tarmain dans son carnet de rimes à rien qu'il leur a laissé pour seul viatique. Il n'y

aurait plus alors de poètes éperdus mais des peuples de voix n'ayant nul besoin de poésie et encore moins de poètes : faisant voix chacune et chacun, ils feraient poème pour et par tous. Ainsi disparurent les personnalités de ce conte dans les vacillements de voix qui ont tout le temps. « C'est que le conte donne tout son temps à ses auditeurs », aurait dit Pétrone dans une version non expurgée du *Satiricon*. »

1. (Je te lis les vers de Baudelaire, après ceux de Hugo pour Louise Michel, comme des variations sur *La Barricade* de Meissonnier ou sur *L'Émeute* de Daumier pendant que tu me relis son *Épilogue* le cœur content)
2. (George Oppen a écrit dans *Primitive* tout ce que j'ai toujours essayé de te dire ; tu aimes ses « poèmes précis » pour que j'entre dans ta danse sans te marcher sur les pieds)
3. (Tu aimes la chaude sensualité colorée que rapportent *Les Lamentations* du *Romancero* de 1851, juste après 1848, et je déteste toute la pompe de la religion de la beauté qui tue les enfants de la vie)

*

« Il n'y avait personne pour venir à leur secours », avait dit Pétrone au début du conte, ce que le conte appelle « conte », mais le poème du conte, cette voix d'un racontage impossible à maîtriser dans quelque schéma narratif ou intonation conversationnelle, inventerait chaque jour de sa reprise des solidarités vives, irréversibles et imprévisibles, pour emporter tout et s'emporter, sur tous les ponts du monde, dans un entêtement infini : « Pétronille avait 120 petits ! Maintenant c'est le soir et c'est la fête¹ ! » Eh bien !, dit le conte, dansez maintenant.

1. (je trouve que finir ce conte avec un album de Claude Ponti est un bon moyen de te dire combien Blaise, son poussin masqué, fait une théorie de la voix par la pluralité, et puis ne sommes-nous pas comme ses héros, dénommés Parci et Parla, des amoureux qui aiment passer de l'autre côté des livres ; tu penses que, les enfants, c'est nous de l'autre côté des poèmes ?)

rêver

Ainsi entre ciel et voûte palatale,
Réjouis-toi donc, l'incrédule !
Sur les congères de nos rêves
Voici de votre nom le R

Marina Tsvetaeva,
Congères, 1922 (trad. Véronique Lossky)

*

Quand tout entier je suis tourné vers l'aire
Où de ma dame luit la beauté claire,
Mais qu'en l'esprit j'ai gardé cet éclair
Qui me détruit, me brûle et prive d'air

Je crains mon cœur qui veut filer grand-ère
Et me quitter, car finit ma lumière,
Et vais, aveugle qui ne voit plus clair
Mais prend la route en sachant bien qu'il erre.

Ainsi, je fuis les assauts de la mort,
Trop lentement hélas, car mon désir
Trop prompt me suit. Et moi, je veux me taire,

Car entendant mes mots, qui sont des morts,
Tous pleureraient : or, pour moi, je désire
Que mes larmes du moins soient solitaires.

François Pétrarque,
trad. par Jean-Yves Masson,
Le Chansonnier, XVIII

Bernard Noël

La Mémoire ou l'Oubli

L'amour dis-tu
est le penser ancien
quand tout geste
était de la pensée
et chaque geste
entraîne dans les choses
toucher l'autre
c'était le penser

Bernard Noël,
« L'été langue morte »,
dans *La Chute des temps*

N. B. En commun accord avec Bernard Noël, nous avons repris ci-après sa préface à notre livre, *Les Poésies, l'école*, publié aux P.U.F. en 1997 dans la collection « L'Éducateur ». Nous l'en remercions affectueusement !

[M.-C. et S. M.]

Tout peut-il être enseigné ? On a cru longtemps qu'il suffisait d'une parole adéquate ou de prêcher d'exemple. On tenait alors l'imitation pour le meilleur des apprentissages et la langue pour un véhicule capable de transporter avec exactitude tout ce qu'on lui confiait. À la base de cette confiance, il y avait l'idée qu'un mot dit ce qu'il dit, qu'un geste est ce qu'il est, et qu'il suffit d'apprendre à les articuler pour posséder le savoir. La compréhension elle-même passait ainsi pour une sorte de geste mental qu'on apprenait à multiplier pour en composer peu à peu le très savant ballet de la pensée.

Il est probable que l'enseignement s'est inscrit dans le mouvement de la survie, lequel avait pour appui principal la mémoire. Survivre est le réflexe premier de toute espèce, il l'est également des corps sociaux, qui élaborent ledit réflexe jusqu'à le métamorphoser en sens de leur vie, mais bien avant ce moment-là tout a changé de nature pour devenir culturel. Rappeler cette évolution obscure n'est peut-être que nostalgie : on voudrait convoquer l'origine, non dans l'espoir insensé de la faire apparaître telle qu'en elle-même, juste pour voir sa trace tout au fond du présent. Notre véritable au-delà se trouve du côté d'un en-deçà où se dérobe l'insondable jeunesse de notre humanité.

L'histoire, et donc le savoir, n'ont pas accès à cet arrière-pays : ils ne remontent qu'au bout de la mémoire. Là-bas, cette extrémité entretient une relation avec l'écriture, qui depuis son invention conserve dans les textes ce qu'auparavant on ne pouvait conserver que dans les têtes. L'étendue de l'arrière-pays a un nom, c'est l'oubli.

Pourquoi n'enseignerait-on pas l'oubli après tant de millénaires voués à la mémoire ? Cette question n'est paradoxale ou provocante qu'à première vue. La recherche d'une réponse suppose qu'on distingue entre la perte, qui est irréparable, et le manque, qui est provisoire même s'il ne sera jamais comblé. Ensuite, il faut envisager que, d'une part, le manque puisse être utilisé comme appelant ou même comme révélateur, et que, d'autre part, l'oubli ait un contenu qui, seulement inaccessible à la mémoire, ne soit pas effacé pour autant. N'est perdu que le moyen d'accès. La chose paraîtra moins farfelue si l'on pense au travail de l'archéologue qui, à force d'observer des traces, apprend à y lire des signes, alors que le passant n'aperçoit toujours que des cendres, quelques os, un tas de pierres.

L'oubli n'est pas visible : il est tout ce que nous sommes en attente de savoir de l'origine des choses, du temps et de la vie. D'ordinaire, tout se passe comme s'il n'existait pas, mais il devient parfois présent telle une

rumeur le long de la langue, et nous devinons alors que les mots ne sont pas complets, ni exacts, ni définitifs. L'oubli nous enveloppe : il n'est pénétrable qu'à travers des signaux, qui orientent, qui rendent leur espacement significatif. Il arrive qu'on sente s'ouvrir là une bouche d'ombre.

Marie-Claire et Serge Martin ont raison d'utiliser le pluriel dans leur titre : il n'y a pas une poésie ni LA poésie, mais des groupes, des régions de poésie, et surtout deux temps de la poésie : le passé, le présent. La poésie du passé a partie liée avec la mémoire, et même doublement dans la mesure où l'enseignement s'en est servi (s'en sert encore) pour former et développer la mémoire cependant qu'elle-même utilise des formes qui furent d'abord des aide-mémoire. Il y a dans ces formes fixes les vestiges d'un système de survie, qui s'est transformé en art poétique.

Cette évolution-là porte les formes au service de la beauté en faisant prédominer l'embellissement sur l'utilité, donc le sens sur la fonction. On dirait bien qu'aujourd'hui le règne de la marchandise procède à l'inverse, lui qui vise à séduire le consommateur et pas du tout à le combler, mais peut-on déduire que l'entrée des « poésies » dans l'enseignement représente un acte de résistance dirigé contre sa réduction aux lois de l'économie ?

L'enseignement, depuis toujours, doit à son utilité la justification de son autorité sociale. La tendance actuelle est même de le juger selon des critères de rentabilité. Du temps où la mémorisation jouait un rôle primordial, on voit facilement à quoi servait la poésie, quitte à n'attribuer bientôt à son enrôlement scolaire que des vertus « poétiques ». Ces vertus se sont en quelque sorte radicalisées depuis que les formes fixes ont plus ou moins disparues. Maintenant, « les poésies » ne peuvent plus servir à lire autre chose que ce qu'elles donnent à lire.

Un simple arrêt sur ce dernier point suffit à comprendre que la lecture des « poésies » entraîne la déroute du commentaire parce qu'elle requiert toute l'attention. Très exactement tout l'espace de l'attention si bien qu'il n'y a plus de place pour une activité annexe.

Sur cette lancée, on comprendra aussi pourquoi la brève réflexion poursuivie dans ces pages met face à face la mémoire et l'oubli. C'est que la mémoire et les techniques de mémorisation qui l'accompagnent se trouvent depuis des milliers d'années derrière toutes les opérations intellectuelles : tout a été écrit dans l'espace qu'elles génèrent, tout y a été lu, tout y a été transmis, enseigné.

Cet espace est révolu depuis l'invention de l'imprimerie et la multiplication des livres, mais il aura fallu quelques siècles pour qu'avec le passage de la lecture orale à la lecture mentale l'effet principal de cette invention soit effectif. Quelques siècles pour que, sous l'influence de

l'espace du livre, on commence à écrire dans un espace interne dont le volume obscur correspond à l'opacité du corps. Espace non figuratif à la différence de la scène du monde d'où l'expression tirait auparavant sa légitimité.

Mais pourquoi l'oubli ?

Pour indiquer une situation à l'opposé de la mémoire et qualifier ainsi l'espace dans lequel se développent « les poésies », qui viennent au monde au lieu d'en venir, et qui ont besoin que soit respecté le mouvement de leur apparition afin de n'être pas d'emblée dénaturées. On ne peut lire « les poésies » sans reconnaître leur caractère objectif : elles sont la précipitation concrète d'un phénomène verbal et non pas son récit. Elles sont la matière refroidie et dispersée de ce phénomène que la lecture va restituer à lui-même tout comme l'archéologue, en restituant la cendre et les os brisés aux bivouacs de chasseurs de rennes, arrache à l'oubli leurs gestes, leur comportement, leur présence.

Derrière « les poésies » s'étend l'immense pays de la parole manquante que la mémoire et ses formes refoulaient là-bas, dans l'oubli. Cette parole impossible hante les bords sans figure comme les vieux morts ; elle est tout ce dont nul ne saurait se souvenir, alors même que sa réminiscence réclame. Réclame l'écoute et non le savoir dire.

Peut-on enseigner l'accueil ?

Ce serait une révolution puisque le sens dès lors monterait de son attente au lieu de descendre des acquis du savoir.

Laurence Maurel

Trois dessins-lavis pour *Nos silences animaux* de Serge Ritman

pourquoi j'ai commencé avec écrire, continué
avec dessiner, recommencé avec dessiner,
poursuivi avec écrire...
sans vraiment savoir

ce qui m'a engagé les yeux fermés – je veux dire
sans vraiment y penser
alors même que les sollicitations ne manquaient
pas
mais justement de telles sollicitations – les unes,
les autres ? bien difficile d'en faire quelque
historique clarifiant – sont rares parce
qu'engageantes sans vraiment savoir
ce qui m'a engagé c'est cette trace bondissante
trace comme passante, furtive mais emballante,
attirante
[...]

Serge Ritman,
incipit de Nos Silences animaux







Serge Ritman

Tu es mon Nord
(poèmes pour voir)

avec Claire

Plus la chose est coriace, plus il faut la faire
intime.

Nicolas de Staël, 18 novembre 1949

*

[...] ces primitifs flamands dont le moindre trait
est une émotion qui tend au sublime [...]

Nicolas de Staël, 15 février 1938

*

Chaque toile ouvre des possibilités de rêve
absolument étonnantes.

Romain Gary à Nicolas de Staël,
11 février 1954

cinq gravures d'un album flamand

un thé à la menthe déborde
jusqu'au port en Manche
tu poses dans un fauteuil azur à 179 €
fabriqué à Dunkerque c'est écrit
mieux que *made in France (sic)*
je te prends tout l'été

un défilé téméraire sous les costumes
les chevaux en chaleur assis les flamands
sages te voient le temps de passer

comme un rêve de sieste tu me dis avant
la glace et la reprise des vélos

passer le temps les nuages tournent
ou c'est le soleil qui joue à compter
les vélos tu vois maintenant
ils coupent la place

la ville rayonne tu vas vite
et ses vélos silencieux
font la sieste sous la tour d'une cathédrale
les 47 cloches carillonnent sans que la mouche
ne s'envole et toute la peinture crie
ton amour

si un pastis étanche une soif espagnole
ta robe rouge envahit l'air de Rubens
l'atelier les cuirs aux murs
de l'hôtel plongent leurs yeux
dans ton cou j'ai rêvé
et le jardin domestiqué
au peigne fin tes cheveux frôlent
les chairs des toiles parties loin
si c'était Sénèque je serais
ton jardinier

(19-22 août 2012)

se perdre dans les légendes

ils passent le temps les nuages tournent
ou c'est le soleil qui joue à compter
les baigneuses d'Ostende chez Ensor
nous dormons dans les années trente
au fond des fauteuils de sa maison
avant de manger un melon du nord

(Ostende, le 20 août 2012)

repasser dans les rues comme faire
à l'envers notre vie et nous voilà
chez les primitifs serrés dans l'angélus
de Constant Permeke tu me dis je lirai
tout ce qu'on a écrit sur Jacob van Oost
alors on pénètre deux fois le jardin
d'un béguinage enfoui notre paradis
nous perdre dans Bruges claire la nuit

(Bruges, le 21 août 2012)

le triptyque se referme et Adam
touche Ève comme l'ange Marie
quelles paroles s'écrivent en bouches
et quelles s'entendent en doigts
tous les livres ouverts peut-être dix
et le front d'Ève a joui comme le pied
de l'homme qui marche dans les verts intenses
de l'agneau mystique de Van Eyck je te
fais le tour et encore s'ouvre le triptyque

(Gand, le 22 août 2012)

la ville rayonne et ses vélos silencieux
font la vitesse sous la tour d'une cathédrale
tu recomptes les 47 cloches et je te dis
dans le vertige ta main vite
du nouveau musée tout rouge ta joue
nous volons sur tous les continents quelques
graines du Brésil suffisent à ton poignet
le vent du large remonte l'Escaut descend

(Anvers, le 23 août 2012)

son corps penche vers elle

Valenciennes, 31 mai 2013

la jambe gauche avance une cuisse
autour d'elle pourquoi écrire c'est toi
le dos de marbre et les bras enroulés
déroulés
des jambes qui s'y frottent
ou se touchent alors s'esquissent
les gestes portés d'une danse
divine un enfant tête ce lait
et derrière sous un ciel de crépuscule
l'arbre point sur une surface verte
les hommes s'assemblent en vivants
je danse dans ta jambe qui les rejoint

(Pourbus dit l'Ancien,
Prédication de Jean-Baptiste)

ces corps en équilibre échafaudent
une descente que l'œil remonte
en biais jusqu'à tu me vois te serrer
une cuisse musclée pour revenir à celle
de Madeleine sertie d'un vert ruisselant comme
ses cheveux emplis de la peau glacée
d'un Jésus qui gît dans le rouge
tout descend quand on s'élève et tu m'entraînes
dans ta chute nos yeux encore accrochés

(Rubens, *Descente de croix*)

indescriptible confusion avec
onze corps s'emmêlent tu m'as déjà compris
jambes en l'air ou bras
c'est le chien qui monte
et le seul en armures
projette ce que Jésus
irradie ton rouge dans ma confusion

(Jordaens, *L'arrestation du Christ*)

dans les ombres c'est la fleur
d'une adoration seule la mère
l'enfant enfoui sous la main
d'un homme au fond on dit Joseph
alors c'est Marie ou une femme je t'y vois bien
avec deux mains pour occuper
sa beauté à peine éveillée
que ses cheveux gonflent
d'une pudeur désirante elle sait
comme la main du berger se retient
quand tout penche
son corps le mien vers elle toi

(Jacob Van Vost, *L'Adoration des bergers*)

*

un corps tourné vers qui peint

Paris, Musée Marmottan,
« Peintures baroques flamandes
provenant des musées royaux de Belgique »,
20 décembre 2012.

un corps tourné vers qui
émerge
d'un drapé marmoréen
cette chair comment Suzanne
sort ou entre
du bain des regards
ou des mains avec ces touchers pour voir
sans y toucher qu'ils disent
plein de mains
le rouge aux joues
elle se concentre sur
sa blondeur cernée
ta nudité et mon éclair d'œil

(Cornelis Schut, *Suzanne et les vieillards*)

la main gauche pose sur
l'habit noir son drapé sobre
c'est la droite qui tient le compas
la gauche décidément
répète le globe le savoir l'étendue
j'y reviens comme le regard souligné
léger accent blanc du revers du col
l'autorité nous fixe je ne sais rien de toi

sa pensée froide ou c'est la chaleur
et le calme d'une recherche
obstinée
je reste
incertain comme l'éclat
mais sans aucune agressivité
sait-on jamais tu me connais
de la main gauche elle repose et tu m'éveilles

(Antoine van Dyck,
Portrait de Jean-Charles de la Faille)

ça déborde ça crie ça hurle ça chahute
ça gueule ça dégueule et ça essuie les gueules
les fesses et les joues roses

seuls les liquides reposent à l'horizontale
dans des verreries pichets et étains où miroitent
ces visages caravagesques pleins de souffle

il est des nôtres le roi avec sa couronne
ça chante ça gueule ça carnavale ça galette
de partout ça déborde de peinture

j'aime que tu me débordes et si tu bois
tu ris tu ris et encore longtemps très longtemps
et je bois ton rire à tirer ma reine

(Jacob Jordaens,
Le roi boit, Musée de Bruxelles)

pisser dans l'ombre c'est un homme
au soleil des ustensiles sous l'œil d'une
ménagère tous tes trésors ma richesse

au centre du jour un rameur émerge
ou un marcheur d'un tertre éclairé

les feuillages sombres les frottis peints
sous la lumière nuageuse fumeuse

tout le paysage s'enfonce exactement là
où le rameur peine le marcheur traîne

une tronc est-ce une tempête ancienne
pointe la scène et son détail

il pisse encore dans l'ombre
presque bleue et ma peinture coule de ta source

(David Teniers le Jeune, *Repos à l'ombre*)

*

la lumière de ton ombre

deux anges bruissent derrière l'arbre
pour voir cette prairie toute lumière
avec son aile pendue sur une branche
il signe au burin un orage dans le ciel
d'été tu apparais dans mon écoute

l'eau s'entoure
des plis de la foule
l'enfant seul est assis
avec sa main ouverte
elle reçoit ce qui
ne peut se voir et tu es là je t'entends voir

Marie dit à *Rabonni*
ses yeux fermés elle sent
l'onguent du pot qu'elle ouvre
le doigt du jardinier elle dit

ne me touche pas c'est le front
qui voit l'impossible
ce qui n'a pas de maître je te suis

l'ombre se balaie
comme un matin ensoleillée
et tout brille et se dédouble
ta tête dans mon miroir

(Lucas de Leyde, gravures de 1508 à 1530)

et la beauté de ta lumière
ses tableaux se multiplient
dans nos contre-jours
la flamme au sol et
sur le mur tu viens
nous partons vite

(Pieter Janssens Elinga, *La Balayeuse*, vers 1670)



Petit bateau en papier plié (carte IGN)
utilisé lors d'une lecture publique par Serge Ritman

redevenir

Je me déborde, inachevé

André Frénaud,
Il n'y a pas de paradis, 1967

*

Je ne sais de qui je forme le portrait,
Ignorant qui je cherche.
[...]
Dans ce miroir,
qui donc, parmi ton visage,
te regarde ?

André Frénaud,
Haeres, 1982

*

[...] (notre vie étant si peu chronologique,
interférant tant d'anachronismes dans la suite des
jours) [...].

Marcel Proust,
À l'Ombre des jeunes filles en fleurs, 1919

*

L'utopie secoue les chaînes de l'identité : elle y
flaire l'injustice qu'il y a à être précisément
celui-là, et seulement celui-là.

T. W. Adorno,
Notes sur la littérature, 1984

Éléments bibliographiques

1. Ouvrages

Les ouvrages s'organisent, à ce jour, en quatre ensembles (de nouveaux éléments venant aussitôt perturber ce semblant d'organisation, cette présentation est donc indicative) :

- 1) Les livres 1, 6, 9, 10, 11 constituent avec la plaquette 4, tous publiés chez Tarabuste, un ensemble dénommé *Dans ta voix mes ritournelles*.
- 2) *Gestes en bouche*, à paraître, regroupe des textes, *pièces de voix et propos de scène* (théâtre, danse, poème) publiés dans certains livres ou revues et la plaquette 3.
- 3) *Tu me débordes* regroupe des « poèmes pour voir » dans un *journal avec les œuvres d'art* (peinture, cinéma) publiés en livre, revue ou sur les blogs, il est à paraître.
- 4) *Tenir voix, journal d'un vivreécrire* (entretiens et interventions) reprend des essais-poèmes et des entretiens publiés en revue ; il mêle des écrits sous les deux noms et est à paraître.

1.1. Livres

1. *Rosignols & rouges-gorges*, Saint-Benoît-du-Sault, éd. Tarabuste, 1999, 60 p.
2. *À Jour* avec des lavis de Ben-Ami Koller, Coaraze, éd. L'Amourier, 2000, 68 p. [repris dans *Ta Résonance, ma retenue*].
3. *Illyriques*, précédé de *Illytaniques* et suivi de *Lettres à la ronde* accompagné de découpages et désorientations illyrocartographiques de l'auteur, Elne, éditions Voix, 1^{er} trimestre 2001, 88 p. [repris sauf *Illytaniques* dans *Ta Résonance, ma retenue*].
4. *Ta Résonance*, avec des lavis de Colette Deblé (un cahier de huit pages), Saint-Denis-d'Oléron, éditions Océanes, 2003, 126 p. [repris dans *Ta Résonance, ma retenue*].
5. *Ma Retenue, petits contes en rêve*, avec des peintures de Ben-Ami Koller, Chambéry, éditions Comp'Act, collection « La Polygraphe », 2005, 96 p. [repris dans *Ta Résonance, ma retenue*].
6. *Éclairs d'œil*, avec sept lavis de Laurence Maurel, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 114 p.
7. *À l'heure de tes naissances. Rimes et résonances*, avec huit lavis de Laurence Maurel, Mont-de-Laval, L'atelier du grand tétras, juin 2007, 112 p. [repris partiellement dans *Ta Résonance, ma retenue*].

8. *Claire la nuit*, Mont-de-Laval, L'atelier du grand tétras, 2011, 128 p. [repris partiellement dans *Ta Résonance, ma retenue*].
9. *Tu pars, je vacille*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2014, 176 p.
10. *Ta Résonance, ma retenue*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2017, 324 p [reprend avec des modifications « Sa vie à elle », *À Jour, Illyriques, De l'air, Ta Résonance, Ton nom dans mon oui* et des passages de *Claire la nuit* et *À l'heure de tes naissances*].
11. *Tous les Visages disent je dans ta voix*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2020, 86 p.
12. *Nos visages animaux* avec des dessins de Laurence Maurel, à paraître.

1.2. Plaquettes, livrets

1. *En Herbe* avec des lavis de Maria Desmée, Chaillé-sous-les-Ormeaux, éd. Le Dé bleu, 1997, 64 p.
2. *De l'air*, éd. L'épi de seigle, 2003, 28 p. [repris dans *Ta Résonance, ma retenue*].
3. *Scènes de boucherie*, Cherves, collection « Pour une terre interdite », éditions Rafael de Surtis, 2001, n. p., dédié à la mémoire de Ghérasim Luca.
4. *Non mais !*, avec des illustrations de Danielle Avezard, collection « Au revoir les enfants », Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2004, 40 p.
5. *Ton nom dans mon oui*, PDF 34 pages, PDF ebook, epub. (ISBN 978-2-8145-0305-2, éditions publie.net le contemporain numérique, mise en ligne le 4 février 2010 (<http://www.publie.net/tnc/spip.php?article306>)). [repris dans *Ta Résonance, ma retenue*]
6. *Des Visages dans ta voix sortie d'usine*, Montluçon, éditions Contre-allées, « Poètes au potager », 2013 [repris dans *Tous les Visages disent je dans ta voix*].

1.3. Éditions d'art

1. *Lavis l'infini(e)* avec des lavis or et argent de Colette Deblé, La Madeleine, éd. De, 1996 (100 ex.).
2. *Ta Manière noire* avec des lavis de Laurence Maurel, 19 exemplaires, éd. L'Attentive, 2004.
3. *Ébats photographiques*, édition manuscrite en 21 exemplaires avec un lavis de Laurence Maurel et une traduction en grec de Maria Fréris, 24^e titre de la collection « Face à face », éditions L'Attentive, 2007.
4. *Avec des yeux énormes de bêtes*, peintures de Georges Badin, Saint-Jean-la-Bussière, éd. Centrifuges, juillet 2012 : plaquette en vingt-et-un

exemplaires avec des peintures originales de Georges Badin, les neuf premiers contiennent également une double page supplémentaire peinte par Georges Badin et manuscrite par l'auteur [Pré-publication sur le blog *Ta Résonance*, 24/112/2011].

5. *Je te neige*, plaquette en vingt-et-un ex. de 4 pages avec des collages-peintures de Max Partezana, dans la collection « À côté », des Cahiers du museur chez Alain Freixe, 2014.
6. *Dans tes deux mains pleines de peinture*, éditions d'art de la galerie du Bourdaric collection « d'un jardin à l'autre » volume 5, avec une peinture originale à pleine page de l'artiste chinois Li Baoxun. Édité à 30 exemplaires uniques, signés par les auteurs, dont 4 exemplaires hors commerce comportant en plus une intervention originale de l'artiste. Tous les exemplaires sont enrichis d'un tirage photographique, portrait de l'artiste réalisé dans le temps de sa résidence à Sète pendant l'été 2013, numéroté et signé de Martin Bez, directeur de la galerie Dock Sud. Tous les exemplaires sont accompagnés de la traduction en chinois par Yingxue Huang et en anglais par Andrew Eastman.

1.4. Livres manuscrits réalisés avec des artistes

1. *L'Homme qui*, avec cinq lithographies de Laurence Maurel, Éditions Atelier de l'Orme, Auxerre, 1995 (5 ex.).
2. *Ode pour sa nuit avec toi étrangère*, dix ex. numérotés, chacun comporte Le Lumen n° 27 agrémenté d'une intervention graphique et d'une page du manuscrit original (chez l'auteur) [Repris dans *À l'Heure de tes naissances*].
3. *Tatouages & Grains de beauté*, manuscrit trois fois sur du papier de riz avec huit dessins originaux de Colette Deblé le 5 juin 1999 dans l'atelier de l'Adour, collection « Peauésie de l'Adour ».
4. *La marée montante du poème*, « Feuillet d'album », les livres pauvres de Daniel Leuwers.
5. *Des étoiles filent le feu*, avec des collages de Max Partezana, sept exemplaires sur papier de Thaïlande tous manuscrits.
6. *Je trouve le trou blanc de l'univers* (poème avec collage en boule pour Jean-Luc Parant) – un ex. repris dans Le Bout des bordes n° 9-10, 29 octobre 2004- 29 octobre 2005, Al Dante, p. 76-77.
7. (Avec Bernard Vargaftig, Lionel Verdier), *Aucune image quand ta neige me renverse*, Poèmes manuscrits sur neuf photographies originales de Danielle Androff, édition réalisée en 10 ex. en 2005.
8. *Ta lumière me renverse*, avec quatre collages à l'acrylique de Max Partezana en sept ex., 2009.
9. *Le noir pour voir*, avec un lavis sur chaque ex. de Laurence Maurel et le texte manuscrit par l'auteur en six ex. dans la collection « Rien cette écume » des Livres pauvres, éd. Daniel Leuwers, 2010.

10. *Toujours dans le ciel de tes yeux*, livre manuscrit en 6 ex. avec des peintures de Max Partezana, dans la collection « Rien, cette écume » des livres pauvres, éd. Daniel Leuwers, janvier 2010.
11. *Je te signe de croix en vie*, Livre manuscrit en 3 ex. avec des peintures de Georges Badin, dans la collection des livres pauvres, éd. Daniel Leuwers, janvier 2011.
12. *Parle dans ta voix*, Livre manuscrit en 4 ex. avec des peintures d'Aaron Clarke sur Arches numérotés et signés fin mai-début juin 2011.
13. *Mon Jour c'est bonjour*, avec un collage à l'acrylique de Max Partezana en quatre ex., août 2011.
14. *Rouge c'est bête*, Livre manuscrit en 6 ex. avec des peintures d'Aaron Clarke sur Arches numérotés et signés, éd. Daniel Leuwers, août 2011 [voir blog Ta résonance, 25/08/2011].
15. *Dire bondir*, Livre manuscrit en 4 ex. avec des peintures d'Aaron Clarke sur Arches numérotés et signés, éditions Centrifuges, août 2011 [voir blog Ta résonance, 22/08/2011].
16. *Fumées humaines*, Livre manuscrit en 2 ex. avec des encres de Solange Knopf sur Arches signé, octobre 2011.
17. *Draps froissés*, livre manuscrit en 2 ex. avec des peintures de Max Partezana, novembre 2011
18. *Bambineries, ris et bamboches*, livre manuscrit en 4 ex. avec des peintures et collages de Aaron Clarke, février 2012 (voir le blog Ta résonance, 6/02/2012).
19. *Des étoiles filent le feu*, livre manuscrit en 7 ex. avec des peintures de Max Partezana, juillet 2012.
20. *Phrases rougies pour bondir vertes*, avec des peintures et collages de Aaron Clarke, Livre manuscrit en 4 ex. différents, décembre 2012.
21. *Dans ta voix sans nom des visages ; Ta voix dans des visages sans nom ; Des visages dans ta voix sans nom ; Sans nom des visages dans ta voix*, avec des peintures noires d'Éric Demelis, Quatre livres manuscrits comportant chacun 8 pages, décembre 2012 (voir : <http://martinritman.blogspot.com/2012/12/ta-voix-dans-des-visages-sans-nom-et.html>).
22. *Pas la tête à ça*, avec des peintures et collages de Aaron Clarke, Livre manuscrit en 3 exemplaires, février 2013.
23. *Ils sortiront de l'usine la bouche pleine de ce visage*, Six pages manuscrites avec des encres d'Éric Demelis et Delphine Cadoré pour une participation à la revue La Dépense n° 1, Mai 2013.
24. *Ça traverse*, Livre manuscrit en 6 ex. avec des peintures d'Aaron Clarke dans la collection des livres pauvres, éd. Daniel Leuwers, juin 2013.
25. *C'est mal barré ton orange*, Livre manuscrit en 4 ex. avec des peintures d'Aaron Clarke aux éditions Centrifuges, juillet 2013.

26. *Tu me touches*, Livre manuscrit de 8 pages en un ex. avec des encres et collages de Caroline Dayot, novembre 2013.
27. *Si tu l'enlèves*, Livre manuscrit en un ex. de 10 pages avec des encres et collages de Caroline Dayot, novembre 2013.
28. *Si la Rage poétique*, Livre manuscrit en trois ex. sur un dépliant de 8 pages avec des collages-peintures d'Aaron Clarke dans la collection « mémoires » d'Éric Coisel, Février 2014.
29. *Sans fin dans ton rouge*, Livre manuscrit en six ex. de 4 pages avec des collages-peintures de Max Partezana dans la collection des livres pauvres, éd. Daniel Leuwers, juillet 2013-mars 2014.
30. *Le Bleu de ta main vire au rose*, Livre en trois ex. de 32 pages avec des peintures de Georges Badin dans la collection « Mémoire » d'Éric Coisel, 2014.
31. *Je te suis dans ton rouge*, Livre en six ex. de 4 pages avec des peintures de Georges Badin dans la collection « Livres pauvres » de Daniel Leuwers, 2014.
32. *Si tu m'attaches*, Livre manuscrit en un ex. de 10 pages avec des encres et collages de Caroline Dayot, Juillet 2014.
33. *Quand mes rougeurs te minimisent*, Livre manuscrit en douze ex. de 10 pages avec cinq gravures de Gérard Serée, Août 2014 (voir <https://gerardseree.com/parutions.php>).
34. *Toujours commencer le matin*, Livre manuscrit en deux ex. de 22 pages avec des peintures de Georges Badin, Août 2014.
35. *Au Jour la nuit*, Livre manuscrit en un ex. avec des lavis d'Aaron Clarke, Décembre 2014.
36. *Tes Sinuosités*, Livre manuscrit en un ex. avec un lavis d'Aaron Clarke, Janvier 2015.
37. *Outrevoir*, Livre manuscrit en un ex. avec un lavis d'Aaron Clarke, Janvier 2015.
38. *Ton rouge*, Livre manuscrit en trois ex., avec des lavis de Caroline François-Rubino, Juin 2017.
39. *Interminable tu es*, Livre manuscrit en trois ex., avec des lavis de Caroline François-Rubino, Juin 2017.
40. *Je pénètre tes ciels*, Livre manuscrit en quatre ex. avec des lavis de Caroline François-Rubino, « craquement d'ombre », Juin 2017.
41. *Le Ciel est à nous*, Livre manuscrit en quatre ex. avec des lavis de Caroline François-Rubino, collection « les arbres », Juin 2017.
42. *Je te touche*, Livre manuscrit en trois ex. avec des lavis de Caroline François-Rubino, « Lumière qui siffle », Livres pauvres de Daniel Leuwers, Juin 2017.
43. *Tu approches*, Livre manuscrit en quatre ex. avec des lavis de Caroline François-Rubino, 2017.

44. *Ta Nuit*, Livre manuscrit en quatre ex. avec des lavis de Caroline François-Rubino, 2017.
45. *Tu Ris comme la petite ourse*, Livre manuscrit en trois ex. avec des lavis de Caroline François-Rubino, « Invocation à la Grande Ourse », Livres pauvres de Daniel Leuwers, 2017.
46. *Faillies dans ta nuit*, Livre manuscrit en dix ex. avec des lavis de Maria Desmée, 2017.
47. *Ton Continu*, Livre manuscrit en quatre ex. avec des collages de Max Partezana, 2017.
48. *Ton Silence*, Livre manuscrit en quatre ex. avec des collages de Max Partezana, Livres pauvres de Daniel Leuwers, 2017.
49. *Ton Fleuve*, Livre manuscrit en dix ex. avec des collages et des encres de Max Partezana, « Mémoires » d'Éric Coisel, 2017.
50. *Vers ta Nuit*, Livre manuscrit en trois ex. avec des lavis de Caroline François-Rubino, Collection L3V MTGalerie (Marie Thamin), 2017 [<http://l3v.blog.free.fr/index.php?post/2017/09/24/Serge-Ritman/-Caroline-François-Rubino>].

2. Contributions à des ouvrages

2.1. Contributions à des ouvrages collectifs

1. « Sisyphe à La Roche Guyon ou les boves du poème (ébauche d'une enquête) » dans A. Valéguas pour le Centre d'Initiatives Poétiques du Val-d'Oise, *Le Sujet de l'enquête, envoi 1*, mai 1994, p. 28-31.
2. « Martinet ne marche pas » et « Comme pierres sorties des yeux (extraits) » dans L'atelier-poésie du Centre d'Animation de Cognac, *Entracte, poésie et prose*, Cognac, Expression culturelle éditeur, décembre 2001, p. 105-106.
3. « Avec des baisers de sa bouche », Pascal Michon (dir.), *Avec Henri Meschonnic. Les gestes dans la voix*, La Rochelle, Himeros/Rumeur des âges, 2003, p. 103-114.
4. « Les monologues inséparables » dans Serge Martin (dir.), *Chercher les passages avec Daniel Delas*, « Sémantiques », l'Harmattan, 2003, p. 181-183.
5. « Le navet » dans *Le Jardin de l'éditeur* avec des photographies de Jean Princivalle, éditions L'Amourier, quatrième trimestre 2005, p. 40.
6. « (eve) » dans *Cabinet de monstruosités*, Master Professionnel Édition Université Paris IV-Sorbonne, mars 2006, p. 154-155.
7. « Au pays de l'oubli » (extraits) dans *Hughes Labrusse, Rien qu'une apparition*, monographie, Saint-Omer, éd. Lieux d'être, hiver 2008/2009, p. 61-64.

2.2. Participations à des anthologies

1. « Quatre poèmes extraits de *Marches* » (1986) » et « Deux poèmes, en hommage à Joseph Brodsky, extraits de *Roma : vedute esatte e di fantasia* » (1987) », *Poésiades, florilège 1988*, Guilde des Lettres, concours 1987, Institut académique de Paris, 1988, p. 628-630.
2. « Correspondances et circonstances, trois petits contes en lettres » traduits en bulgare par Ivan Borislavov dans *Ciel nocturne, douze poètes et nouvellistes bulgares et français*, éditions L'Inventaire et Association « Balkans-transit », Paris-Caen, avril 2006, p. 68-75.
3. Extraits (p. 31-32) de *Illyriques* et « Les monologues inséparables » dans A. Helissen (coordination), *Vents contraires Force 18*, Voix éditions, « Vents contraires », 2007, p. 27-31.
4. « ta lumière m'éclaire » dans *L'année des poèmes, calendrier de la poésie francophone, 2011*, Alhambra publishing, Bertem (Belgium), 2010, (22 septembre).
5. Reproduction en quadrichromie de « La marée montante du poème » (« Feuillet d'album ») dans Daniel Leuwers (dir.), *Richesse du livre pauvre*, Paris, Gallimard, 2008, p. 83.
6. « Tu dors nue » dans *L'année des poèmes, calendrier de la poésie francophone, 2007*, Alhambra publishing, Bertem (Belgium), 2006, (13 novembre)
7. « Comme une petite lueur au loin dans la forêt » dans *L'année des poèmes, calendrier de la poésie francophone, 2008*, Alhambra publishing, Bertem (Belgium), 2007, (24 mai)
8. « En vifs saisissements » dans Florence Saint-Roch, *Apparaître*, anthologie mise en ligne le 2 novembre 2018 sur le site Terreàciel : <https://www.terreaciel.net/Apparaître-anthologie-proposée-par-Florence-Saint-Roch#.W9x63i17QfM>.

2.3. Poèmes dans un ouvrage personnel

1. « Henri Meschonnic toujours en cours » dans *Dédicaces poèmes vers Henri Meschonnic*, « Résonance générale >> essais pour la poétique », Mont-de-Laval, L'Atelier du grand tétras, 2012, p. 125-133.
2. « qui toujours recommence » dans *Rythmes amoureux*, éd. Otrante, 2020, p. 401-403.

3. Participations à des revues

3.1. Revues papier

1. « Entrevues au crépuscule », *Sapriphage* n° 11, septembre 1991, p. 84-85.
2. « Lettres à la ronde », *Sapriphage* n° 13, avril 1992, p. 50-53.
3. « Suite sans queue ni tête (fragments) » et « dénudé », *Maisons Atrides & Cie*, n° 0 (ex-*Le Grand Hors Jeu*), décembre 1992, p. 18 et 20.
4. « Pour un Archimède poétique », *Filigranes* n° 25 (« le a »), mars 1993, p. 45.
5. « Klima », *Sapriphage* n° 17, avril 1993, p. 79-82.
6. « Pauvre réveil », *Maisons Atrides & Cie*, n° 33, 187 bis, décembre 1993, p. 10.
7. « Le sonné des consonnes », *Sapriphage* n° 21 (« Jean-Pierre Verheggen »), printemps 1994, p. 55.
8. « pauvre réveil », *L'Humanité* du vendredi 2 septembre 1994 avec une notice de Dominique Grandmont, p. 18.
9. « La leçon des choses de Ponge ou le sonnet du proème », *Filigranes* n° 30, novembre 1994, p. 17.
10. « Klima (fin) », *Sapriphage* n° 25, été-automne 1995, p. 5-6.
11. « Sardanapale en v.o. », *Décharge* n° 84, septembre 1995, p. 40.
12. « ode pour sa nuit avec toi étrangère », *Le Lumen* n° 27, p. 1-5 (tout le n°), 1995.
13. « Le remontoir (remonter les poids du roman) », *Maison Atrides & Cie*, n° 1995-I, Arras-Lyon, octobre 1995, p. 53.
14. « L'homme qui (1987-1995) » avec cinq lavis de Laurence Maurel, *Sapriphage* n° 27, printemps 1996, p. 4-13.
15. « L'inconnu n'a pas le temps », *Serta, revista iberorrománica, poesia y pensamiento poético*, n° 3, Madrid : UNED, 1998, p. 215-216.
16. « Deux airs pour martin-pêcheur », *Sapriphage*, n° 35, hiver 1999, p. 5-11.
17. « Ta Résonance (extraits) » (« Courts réveils d'un instant », « Quelques lignes pour une marine » et « Deux ou trois attelages sur la plage nue »), *Triages*, n° 12, Saint-Benoît-du-Sault, deuxième trimestre 2000, p. 82-87.
18. « À l'œil, *dixit* Spinoza (extraits). Petits faits divers », *Rehauts*, n° 7, printemps-été 2001, p. 48-56.
19. « Rien ne tombe sous le sens », *Nu(e)* n° 17 (« Lorand Gaspar »), juin 2002, Nice, p. 161-165.
20. « À l'œil ! *dixit* Spinoza », *Europe*, n° 882 (« Gustave Roud »), octobre 2002, p. 225-228.

21. « Décompte de la poésie », *La Polygraphe* n° 30-31, Chambéry, Comp'Act, 2003, p. 207-210.
22. « Divorcer l'histoire et marier la vie (avec *Alila* de Amos Gitai) », *Voix tissées*, janvier 2004, p. 19.
23. « convulsif excédent de vie » et « s'asseoir sans chaise », *Sezim*, n° 4 (« Le désir »), Saint-Claude : édition de la fraternelle, juin 2004, p. 9-10 et p. 34-36.
24. « Pourquoi rester ? », *Contre-Allées* n° 15-16, été-automne 2004, p. 20-27.
25. « Ma retenue », *Rehauts* n° 14 (« Obscurités »), octobre 2004, p. 45-49.
26. « Ta manière noire », *La Polygraphe*, n° 33-35 (« Les "sembles" »), 4^e trimestre 2004, p. 81-85.
27. « Trois tentatives de vertige », *L'étrangère*, n° 10-11 (« Poésie, sensations et formes »), Bruxelles, La Lettre volée, p. 183-190 (reprise d'une communication au colloque « Poésie, sensation et formes » à l'Université d'Anvers les 10-12 septembre 2004).
28. « Quand les poètes lisent, qu'est-ce qu'ils écoutent ? », *Le français aujourd'hui* n° 150 (« Voix. Oralité de l'écriture »), Paris, Armand Colin, septembre 2005, p. 103-105.
29. « *Je trouve le trou blanc de l'univers* » (poème avec collage en boule), *Le Bout des Bordes*, Le Journal de la Maison de l'Art vivant, n° 9/10, 29 octobre 2004-29 octobre 2005, Al Dante, 2005, p. 76-77.
30. « Les grandes nues de ma retenue » (dialogue avec Ben-Ami Koller), *Icièlà* n° 4, mars 2006, p. 48-49.
31. « Tu réponds ensemble paradis », *Poésie & Art* n° 8, Haïfa, septembre 2006, p. 92-93 avec une traduction en hébreu par Yaïr Biran, p. 94-95.
32. « Pour te faire la peau », *Lieux d'être*, revue thématique de création littéraire et artistique n° 44 (« L'odyssée de la peau », Marc-en-Baroeul (Nord), été 2007 : (comprend « Une fourrure pour ta main », « Toute nue sous une immense fourrure (pleurs, chanson, réflexion) », « Deux pleines lunules » et « Une lame à travers ton corps »), p. 19-21.
33. « Divorcer l'histoire et marier la vie, avec *Alila* de Amos Gitai », *Poésie & Art*, n° 9, Université de Haïfa, Groupe de Recherche sur la Poétique et la Poésie Contemporaines, septembre 2007, p. 66-68.
34. « Le poème de l'appel et le poème de la lumière », *Nu(e)*, n° 37 (« Jacques Ancet »), Nice, septembre 2007, p. 171-174.
35. « Tu es claire mes nuits (extraits) », *Contre-Allées*, n° 21-22, automne-hiver 2007, p. 76-79.
36. « Vingt-et-une légendes pour une vie », *N4728*, n° 14, juin 2008, p. 91-92.
37. « Au pays de l'oubli, fable (extraits) », *Diérèse* n° 41, Ozoir-la-Ferrière, été 2008, p. 104-109.

38. Extrait inédit de « Marches » avec une traduction en hébreu par Yaïr Biran, *Poésie & Art*, n° 10, Haïfa, Université de Haïfa, Groupe de Recherche sur la Poétique et la Poésie Contemporaines, 2008, p. 101-104.
39. « Tu réponds le vertige des corps » (Hommage à Ben Ami Koller), *Icièlà*, revue de la maison de la poésie de Saint-Quentin-en-Yvelines, n° 10-11, mars 2009, p. 64-65.
40. « Maintenant derrière ses toiles (Hommage à Ben-Ami Koller) » dans *Les nouveaux pastellistes*, catalogue d'exposition, cinquième triennale du 11 juillet au 30 août 2009, Palais des congrès Odyssée, Saint-Jean-de-Monts (non paginé).
41. « Le corps seul de la pluie. Actions pour voir les voix », *Résonance générale* n° 3 (« Chroniques silanxieuses »), L'Atelier du grand tétras, automne 2009, p. 89-105.
42. « La dune » et « La forêt », *N4728* n° 17, janvier 2010, p. 75-76.
43. « Comment le poème met la narration dans la relation ? », *Triages* n° 22, juin 2010, p. 115-117.
44. « (la buée) » avec une traduction en hébreu par Bluma Finkelstein, *Poésie & Art* n° 12, septembre 2010, Université de Haïfa, Groupe de recherches sur la poétique et la poésie contemporaine, Haïfa, p. 34-35.
45. « à la commissure (vers Aaron Clarke) », *Résonance générale Cahiers pour la poétique* n° 4 (« Commencements en terrains vagues »), automne 2011, p. 53-55.
46. « tu pars je vacille (extraits) », *Résonance générale Cahiers pour la poétique* n° 4 (« Commencements en terrains vagues »), automne 2011, p. 81-87.
47. « tu pars je vacille (extraits) », *Contre-allées* n° 29-30, quatrième trimestre 2011, p. 76-81.
48. « C'était un bateau de papier plié », *N4728* n° 21, janvier 2012, p. 63-65.
49. « Tu pars je vacille » (extraits), *Rehauts* n° 29, printemps-été 2012, p. 96-100.
50. « Nos éclaboussements de fleurs », *Temporel* n° 13, avril 2012.
51. « S'arrêter sans arrêt », *Triages*, supplément 2012 (« D'écrire j'arrête »), juin 2012, p. 46-51.
52. « Nous (r)irons en Laponie », *Résonance générale* n° 5, été 2012, p. 91-95 (publié auparavant sur le blog *Ta résonance* le 3/03/2012 avec photographies).
53. « La comptine comptait dans sa voix », *Résonance générale* n° 5, été 2012, p. 108-109.
54. « Ils sortiront de l'usine la bouche pleine de ce visage », *La Dépense* n° 1, mai 2013, n.p.

55. « Soutine, le vivant de la peinture », *Triages* n° 25, juin 2013, p. 134-135.
56. « Tu es mon sens », *Triages* n° 26, 2014, p. 97-101.
57. « Sa vie à elle », *Triages, anthologie* 2014, p. 52-65 [repris dans *Ta Résonance, ma retenue*].
58. « je volubile ton dire silencieux », *AKA* n° 4, 2015, n. p. (cinq pages).
59. « Avec la poème, la vie toute en jeu, chaque fois », *Triages* n° 27, juin 2015, p. 146-150.
60. « la lumière (photo / graphique) dans la voix », *points de suspension* n° 7, juin 2015, n.p. [11 p.]
61. « Avec quoi ton silence (quatre notes sur le silence avec toi et Mallarmé), *N47* n° 29, janvier 2016, p. 84-87.
62. « Dada critique l'art, la poésie et tout ce qui s'ensuit – encore aujourd'hui », *Continuum* n° 13, 2016, p. 54-56.
63. « Comme une navette aux mains des noires tisseuses (un chant du refus) », *Triages* n° 28, juin 2016, p. 75-79.
64. « rdire et drire (suite) », *Triages* n° 29, éd. Tarabuste, 2017, p. 99-103.
65. « Petite suite Fautrier », *Triages* n° 30, éd. Tarabuste, 2018, p. 210-211.
66. « Faire la vie... au contemporain », *Triages* n° 30, éd. Tarabuste, 2018, p. 67-69.
67. « Nos interférences », *Lundi Matin* papier n° 4 (« Gilets jaunes : un assaut contre la société »), novembre 2018-mars 2019, p. 205-208, et *Mot à Maux* n° 8, mars 2019, p. 16-19.
68. « Points de voix et virgules de vie : ponctuer le dire pour l'inquiéter », *Triages* n° 31, éd. Tarabuste, 2019, p. 122-127.
69. « tes résonances », *Résonance générale* n° 10, automne 2019, Mont-de-Laval, L'Atelier du grand tétras, p. 63.
70. « soudainement », *Résonance générale* n° 10, automne 2019, Mont-de-Laval, L'Atelier du grand tétras, p. 119-121.
71. « tu respire mieux », *N47*, hors-série (« Polyphonie pour Antoine Émaz »), 2019, p. 84-86.
72. « mes voix nues dans tes soulèvements », *Europe* n° 1092, avril 2020, p. 222-225.
73. « nos silences animaux (extraits) », *Rehauts* n° 45, avril 2020, p. 44-50.

3.2. Revues électroniques

1. « (le plagiat ordinaire est un jeu de gage) » (extraits de *Illyriques*), *Pleutil*, mis en ligne le mercredi 2 octobre 2002 (domaine expiré le 5/7/2018).

2. « (Tito t'as tout aligné) » (extraits de *Illyriques*), *Pleutil*, mis en ligne le 6 novembre 2002 (domaine expiré le 5/7/2018).
3. « Ta Main nue (extraits) », paru dans *Loxias* n° 6 (sept. 2004), mis en ligne le 15 septembre 2004, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=68>.
4. « Ton non dans mon oui qui toujours recommence » (extraits : « Le ciel » ; « La dune » ; « Le jardin » ; « Les merles de janvier » ; « L'orage » ; « Le vertige ») dans *Incertain regard* n° 0, novembre 2009, p. 4-9 : <http://www.incertainregard.fr/Revue/INCERTAINREGARDN0.pdf>.
5. « ne m'en veux de ces chutes (extraits de *tu pars je vacille*) » dans *Tapages* 2011 : <http://tapages.over-blog.fr/article-tu-pars-je-vacille-extraits-de-serge-ritman-86291712.html>.
6. « si peur de ne plus pouvoir... » (extraits de *tu pars je vacille* avec un mini-entretien) dans la rubrique « un ange à notre table » sur *Terre à ciel la poésie aujourd'hui* en 2011 : <http://terreaciel.free.fr/table/sergeritman.htm>.
7. « dire bondir » sur le site de Jean-Jacques Dorio (« Anthologie poésie poètes d'aujourd'hui ») le 11 novembre 2011. URL : <http://lebontempsdelavie.centerblog.net/117-dire-bondir>.
8. « nos élaboussements de fleurs », *Temporel* n° 13, avril 2012. URL : <http://temporel.fr/Serge-Ritman-Poemes>.
9. « Claire île. Extraits I, II, III, IV », *Recours au poème*, dernière semaine d'octobre 2012, <http://www.recoursapoeme.fr/poetes/serge-ritman>. (le site a effacé les anciennes publications, on peut retrouver le poème ici : <http://martinritman.blogspot.com/2012/11/claire-ile.html>).
10. « Une balbutiante émeute de voix », *Tapages* 2012 : <http://tapages.over-blog.fr/article-une-balbutiante-emeute-de-voix-par-serge-ritman-117177037.html>.
11. « T'aimer debout », *Paysages écrits* n° 21, avril 2014, p. 81-88 : <https://fr.calameo.com/read/0016777725a94766392d0?page=1>.
12. « J'ai tout pris et tu es venue », *Terre de femmes*, n° 124, mars 2015 : http://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2015/03/serge-ritman-jai-tout-pris-et-tu-es-venue.html.
13. « Avec les couleurs de ta main », *Le sac du semeur* n° 1, mis en ligne le 7 juin 2016 : <https://lesacdusemeur.wordpress.com/avec-les-couleurs-de-ta-main/>.
14. « La poésie est réactionnaire certes : alors : comme la brise d'une aube qui point : je te suis dans les soulèvements », *Secousse* n° 23, novembre 2017 : <http://revue-secousse.fr/Secousse-23/Carte-blanche/Sks23-Ritman-Enquete.pdf>.
15. « Traversées Journal inaccompli », *Le Tempestaire* n° 1, p. 38-44 : quelques exemplaires papier.

<http://fr.calameo.com/read/002333191f9169de9a790>. NB : quelques exemplaires papier.

- 16 « Tu peins mon insupportable (avec Leonardo Cremonini) », *Le Sac du semeur* n° 3, mis en ligne le 7 avril 2018 : <https://lesacdusemeur.wordpress.com/tu-peins-mon-insupportable-avec-leonardo-cremonini/>.
- 17 « Nos interférences », *Lundi Matin* n° 178, 11 février 2019 : <https://lundi.am/nos-interferences>
- 18 « tu ne » (hommage à Antoine Émaz), Poézibao, 19 mars 2019 : <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2019/03/dossier-50-hommages-%C3%A0-antoine-emaz.html>
- 19 « nos interférences / poème pour ce jour d'hui », *Le Sac du semeur* n° 5, mis en ligne le 2 juillet 2020: <https://lesacdusemeur.wordpress.com/nos-interferences/>

3.3. « Manifeste continué » dans *Résonance générale*

N.B. Éditoriaux écrits en collaboration avec Laurent Mourey et Philippe Païni dans la revue publiée par l'Atelier du grand tétras.

1. « Dans le mouvement même... », *Résonance générale* n° 1, été 2007, p. 3-10.
2. « Manifester pour écouter les sujets sous toutes les voix », *Résonance générale* n° 2, hiver 2008, p. 5-9.
3. « Manifester les silences dans des chroniques... au temps du Parti Intellectuel des Communicants », *Résonance générale* n° 3, automne 2008, p. 5-9.
4. « Commencements en terrain vague », *Résonance générale* n° 4, automne 2011, p. 7-11.
5. « S'ombrer en (géo)graphies », *Résonance générale* n° 5, été 2012, p. 6-10.
6. « Où tu bouges, je vois le poème », *Résonance générale* n° 6, automne 2013, p. 6-10.
7. « Dans les gestes, des histoires de voix », *Résonance générale* n° 7, Hiver 2014-2015, p. 6-9.
8. « Insaisissables danses, tes miracles », *Résonance générale* n° 8, printemps 2016, p. 7-10.
9. « La ronde des nuits debout », *Résonance générale* n° 9, automne 2017, p. 7-10.
10. « des voix, l'impératif d'une relation, critique », *Résonance générale* n° 10, automne 2019, p. 7-13.

3.4. Cartes postales

1. « toujours ma voix dans ta voix », Coordination du Printemps des poètes, La Rochelle, 2003.
2. « ton désir rougit comme », les éditions Contre-allées et le festival « poètes au potager », Montluçon, 2013.

4. Préfaces, quatrième de couverture, entretiens

1. « Avec Béatrice Bonhomme » (préface) dans Béatrice Bonhomme, *Photographies. Journal, 1992-1995*, Colomars : Melis éditions, 2004, p. 7-8.
2. « Le champ, le nœud et la vitesse : quand Alice court au Popieul » (préface) dans Alice Popieul, *Un élastique dans le dos*, Bordeaux, les éditions Moires, « Atropos », 2014, p. 9-11.
3. Entretien avec Cécile Guivarch sur *Terreàciel* (octobre 2011) : <http://terreaciel.free.fr/table/sergeritman.html>.
4. Entretien avec Yann Miralles sur Poézibao le 15 mai 2015 :
(1) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2015/05/entretien_serge_martin1.html
(2) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2015/05/serge_martin2.html
(3) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2015/05/serge_martin3.html
5. Entretien avec Gérard Noiret dans *La Nouvelle Quinzaine littéraire* n° 1132, 16 au 31 juillet 2015, p. 16.
6. Entretien avec Arnaud le Vac dans *Le Sac du semeur* n° 3, mis en ligne le 2 avril 2018 : <https://lesacdusemeur.wordpress.com/une-aventure-intellectuelle-vers-une-poetique-du-vivre-en-voix/>
7. Entretien avec Johan Faerber sur le site *Diacritick* publié le 8 novembre 2018 à propos de la revue *Résonance générale* : https://diacritik.com/2018/11/08/la-revue-resonance-generale-nous-resistons-a-tous-les-amenageurs-en-poesie-comme-en-politique/?fbclid=IwAR1DNF6_eaQbqGQPvoCtckZaSM93wjyglMERHZNzM51Nfzv4ruQjR3NUg9I

5. Textes traduits en langues étrangères

1. « Correspondances et circonstances, trois petits contes en lettres » traduits en bulgare par Ivan Borislavov dans *Ciel nocturne, douze poètes et nouvellistes bulgares et français*, éditions L'Inventaire et Association « Balkans-transit », Paris-Caen, avril 2006, p. 68-75.

2. « tu réponds ensemble paradis » dans *Poésie & Art* n° 8, Haïfa, septembre 2006, p. 92-93 avec une traduction en hébreu par Yaïr Biran, p. 94-95.
3. *Ébats photographiques*, édition manuscrite en 21 exemplaires avec un lavis de Laurence Maurel et une traduction en grec de Maria Fréris, 24^e titre de la collection « Face à face », éditions L'Attentive, 2007.
4. Extrait inédit de « Marches » avec une traduction en hébreu par Yaïr Biran dans *Poésie & Art*, n° 10, Haïfa, Université de Haïfa, Groupe de Recherche sur la Poétique et la Poésie Contemporaines, 2008, p. 101-104.
5. « (la buée) » avec une traduction en hébreu par Bluma Finkelstein, dans *Poésie & Art* n° 12, septembre 2010, Université de Haïfa, Groupe de recherches sur la poétique et la poésie contemporaine, Haïfa, p. 34-35.
6. *Dans tes deux mains pleines de peinture*, livre d'artiste publié par les éditions d'art de la galerie du Bourdaric, 2013. Tous les exemplaires sont accompagnés de la traduction en chinois par Yingxue Huang et en anglais par Andrew Eastman.

6. Blogs

6.1. Revue *Résonance générale*

1. « Le poème de l'orage », 17 juillet 2008 : <http://revue-resonancegenerale.blogspot.com/2008/07/le-pome-de-lorage.html>.

6.2. Ta résonance

(Présentation du blog : « Poèmes et poétique pour penser-écrire la relation dans et par le langage en associant les activités d'enseignant-chercheur et d'écrivain. Ce blog rend compte de ce travail sous deux noms : Martin et Ritman pour engager le continu de la vie. ») : 357 billets publiés. Création le 18/08/2008. Les billets relevant de Serge Martin sont référencés à ce nom. Ici ne sont retenus que les billets principaux relevant de publications ou prépublications de Serge Ritman.

1. « Ben-Ami Koller maintenant derrière ses toiles », 19/12/2008.
2. « Vertige du graphite (avec Ben-Ami Koller) », 23/12/2008.
3. « La pudeur », 31/12/2008.
4. « Bon sang 9 », 10/01/2009.
5. « Le printemps des poètes ? Donnons de la voix dans le silence des festivals et des revues », 09/03/2009.
6. « Une exposition de Laurence Maurel », 09/02/2009.

7. « Au pays de l'oubli » de 1 à 13 puis fin [pré-publication], 28 et 31/01 ; 9, 15, 20 et 28/02 ; 9, 14, 17, 21 et 26/03 ; 01, 05 et 20/04/2009.
8. « Gestes sur la grève », 21 ; 23 ; 26 et 29/05 ; 06/06/2009.
9. « Abbey Lincoln (1930-2010) », 01/10/2010.
10. « ne pas revenir à Tunis », 16/01/2011.
11. « dix-huit jours c'est deux fois neuf », 12/02/2011.
12. « Ben-Ami Koller à Mont-de-Marsan », 02/04/2011.
13. « Pour Henri Meschonnic : entre tes lignes », 09/04/2011.
14. « tes doigts d'or », 02/07/2011.
15. « et nos rêves », 09/07/2011.
16. « Mon jour c'est ton bonjour » (avec Max Partezana), 21/08/2011.
17. « Dire bondir » (avec des peintures d'Aaron Clarke), 22/08/2011.
18. « Rouge c'est bête » (avec des peintures d'Aaron Clarke), 25/08/2011.
19. « Sis (extraits) » ; « Sis (début) » ; « Sis (suite 1) » ; « Sis (fin) », 19/08/2011 ; 01/09/2011 ; 06/09/2011 ; 22/09/2011 [pré-publication sous un autre titre et avec de nombreuses variantes d'un extrait de *Tu pars, je vacille*].
20. « Vers Bernard Vargaftig : la comptine comptait dans sa voix », 29/01/2012 [Poème repris dans « Vargaftig, le poème, la relation, à vif... jusqu'au divin », *Œuvres et critiques Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, XLII, 2 (« Bernard Vargaftig ou l'événement de la parole »), éd. Narr Francke Attempto, Tübingen, 2017, p. 89-100].
21. « notre monde commence », 7/05/2012.
22. « dans ton rouge englouti », 11/07/2012.
23. « notes en regard pour se perdre dans les légendes flamandes », 25/08/2012.
24. « Sa vie à elle » (avec trois tableaux de Pierre Bonnard), 10/09/2012 [repris dans *Ta Résonance, ma retenue*].
25. « On n'a encore rien vu » (sur *Vous n'avez encore rien vu* d'Alain Resnais), 27/09/2012.
26. « Le roman de la phrase (1) » (avec des images du film de Roberto Rossellini, *Stromboli*), 2/10/2012. [repris dans *Ta Résonance, ma retenue*]
27. « six moment hopperatiques », (sur Edward Hopper), 14/10/2012.
28. « mensonges d'un voleur d'ombre » (sur *Gebo et l'ombre* de Manuel de Oliveira), 15/10/2012.
29. « Claire île », 01/11/2012.
30. « Le roman de la phrase (3) », 05/11/2012. [repris dans *Ta Résonance, ma retenue*]

31. « Le roman de la phrase (4) » (avec des photographies personnelles dont Toroni), 30/11/2012. [repris dans *Ta Résonance, ma retenue*]
32. « de face vivre avec son inconnu » (avec des peintures de Soutine), 09/12/2012.
33. « corps tournés vers qui peint » (avec des peintures baroques au Musée Marmottan), 20/12/2012.
34. « phrases rougies pour bondir vertes » (avec Aaron Clarke), 22/12/2012.
35. « deux livres avec Octavie », 27/12/2012.
36. « deux livres avec Augustin », 30/12/2012.
37. « la bouche pleine de ce visage que nous sortirons des usines », 20/01/2013.
38. « le bleu de ta main vire au rose », 05/02/2013.
39. « dans tes deux mains pleines de peinture » (avec Li Baoxun), 18/06/2013.
40. « petit air de rien (avec Avishai Cohen) », 28/09/2013.
41. « Laurent Chevalier dans la fumée des gauloises je t'écris », 16/10/2013.
42. « trois réponses à ton dire silencieux » (avec Zeng Fanzhi), 31/01/2014.
43. « si la rage poétique » (avec Aaron Clarke), 08/02/2014.
44. « derrière l'allure animal devant » (avec Aaron Clarke), 19/02/2014.
45. « ne vois-tu rien venir (avec Viviane Perelmuter) », 19/02/2014.
46. « Madeleine pleurerait si comme une raie » (avec Tamar Kasparian), 15/03/2014.
47. « comme une main qui brûle (avec Georges Badin) », 16/03/2014.
48. « la petite folie en fin de foule », 25/03/2014.
49. « je volubile dans ton dire silencieux », 02/07/2014.
50. « nous sautons la haie de la maison pour plonger dans la lumière », 29/08/2014.
51. « crever la masse rouge vers ton bleu » (Staël), 30/08/2014.
52. « de la lumière dans la voix » (Van Gogh), 11/10/2014.
53. « écrire aux côtés d'Aaron Clarke », 03/01/2015.
54. « la danse qui voit par la main du peintre » (Degas), 29/07/2015.
55. « derrière l'allure animal c'est devant », 12/09/2015.
56. « en cheminant dans tes pas avec Germaine Krüll », 18/09/2015.
57. « te penchant comme elle », 03/10/2015.
58. « avec l'écume de tes photographies », 09/10/2015.
59. « tourner des pieds à la tête dans ta voix », 12/10/2015.
60. « *Hopi snake dance* pour apprendre à marcher en poème », 18/10/2015.
61. « Gertrude Käsebier : une femme voit ce que j'entends » 09/11/2015.

62. « v'ivre un 13 novembre 2015 » (Van Gogh et Munch), 14/11/2015.
63. « à quelques pas de nos rires... vers Soni Labou-Tansi », 20/11/2015.
64. « je n'attends pas si tes yeux » (exposition Balthus au Quirinal-Rome), 20/12/2015.
65. « tout ton rose envolé » (avec Manet), 26/12/2015.
66. « trois arrêts pour continuer le mouvement de t'aimer » (Rembrandt, Caravage et Rodin), 01/01/2016.
67. « vivre au jour la nuit », 10/04/2016.
68. « dans les boules d'ambre jaune qui entourent ton cour » (avec les peintures de Paulha Modersohn-Becker), 24/05/2016.
69. « tu n'es pas sérieuse – avec Paul Klee », 16/07/2016.
70. « le sixième sens » (sur *la Dame à la licorne* du musée de Cluny), 28/08/2016.
71. « Avec *Triages*, la fable du comité d'entretien », 12/11/2016.
72. « après avoir lu (à l'envers) les écrits d'Amelia Rosselli », 12/12/2016.
73. « je n'ai pas neuf ans », 31/12/2016.
74. « reprise pour une voix chthonienne », 02/04/2017.
75. « tu es ma revenante (notes face aux tableaux de Marc Desgrandchamps) », Musée des Beaux-arts de Caen le 2 avril 2017, 03/04/2017.
76. « d'un coude de lumière » (sur des peintures de Camille Pissarro), 21/05/2017.
77. « les mythologies dans ton plein air » (sur des peintures de Ker-Xavier Roussel, 31/07/2017.
78. « tu trouves ma vie encore » (sur des peintures de Giorgio Morandi), 30/09/2017.
79. « *ne soigner que la question de la peinture* (André Derain) », 06/10/2017.
80. « 2018 ! », 01/01/2018.
81. « petite suite Fautrier », 09/02/2018.
82. « dans ton odeur verte » (sur une peinture de Gérard Schlosser), 05/05/2018.
83. « l'utopie de voir ensemble » (sur des peintures de Pierre Buraglio), 06/05/2018.
84. « si ton reflet tremble (avec Albert Marquet) », 05/11/2018.
85. « tu me touches », 07/11/2018.
86. « nos interférences », 01/01/2019.
87. « comme si c'était maintenant depuis longtemps », 19/01/2019.
88. « Camus en haute mer », 11/02/2019.

89. « vers Antoine Émaz : tu ne », 06/03/2019.
90. « je te suis complice », 18/03/2019.
91. « quatre regards perdus dans ta vie (au Kunstmuseum de Bâle) », 13/04/2019.
92. « la liberté naissante », 08/05/2019.
93. de dos avec Hammershøi », 16/05/2019.
94. « une partie de campagne avec Pierre Bonnard, 15/06/2019.
95. « poème pour voir 2020 », 01/01/2020.

7. Lectures publiques

- 15 septembre 1991 : extraits du roman *Quatre vingt-treize* de Victor Hugo et *En marche* de Serge Ritman dans le cadre de la 1^{ère} journée portes ouvertes des monuments historiques de Vauréal (Val d'Oise) avec Véronique Lison (clavecin) et Romain Petit (violon) dans l'église de Vauréal.
- 14 décembre 1996 à la librairie Alinea (Pontoise) lors du vernissage de l'exposition « Colette Deblé » à l'occasion de la publication du livre *Lavis l'infini(e)* aux éd. de.
- 28 août 1999, lecture-performance de *Scènes de boucherie* dans le cadre du colloque « Poésie sonore/poésie action », à Cerisy-la-Salle, enregistrée par le CRL de Basse-Normandie.
- 25 mars 2000, Bezons (bibliothèque municipale) avec Lionel Ray, rencontre animée par Pascal Boulanger. CR dans *L'Écho régional* du 29/03/2000 par Ch. T. avec photo ; et présentation dans la revue *lecteurs Bibliothèque Guy de Maupassant* n° 3, 2000 (une page avec un extrait d'*Illyriques*).
- 14 juillet 2000 à Kavala (Grèce, 4^e symposium de poésie méditerranéenne), à l'invitation de Georges Fréris.
- 30 novembre 2000 avec Ariane Dreyfus et Pascal Boulanger, « trois auteurs des éditions Tarabuste : les visiteurs du soir », Bibliothèque Albert Camus, Sevrans (93).
- 31 mars 2001 pour la revue *Rehauts* à la Conciergerie (Paris).
- Décembre 2001 : Paris, théâtre Molière, stage académique du rectorat de Versailles, avec Benoît Conort.
- 21 mars 2002 : IUFM de Bordeaux dans le cadre de « Le temps des écrivains à l'Université ».
- 22 juin 2002 : Cergy (CDDP) lecture de poèmes de Hugo, Apollinaire, Luca, Vargaftig, Meschonnic et Ritman.
- 9 mars 2003 (pour les éd. Océanes) à La Rochelle dans le cadre du 1^{er} Salon du livre de poésie de La Rochelle avec Robert Davreu

(José Corti), Yves di Manno (Flammarion), Albane Gellé (le Dé bleu) et Jean-Claude Martin (Le Dé bleu).

- 10 mars 2003 : Université de Cergy-Pontoise, Anne-Marie Lilti directrice du département de Lettres modernes reçoit Pascal Boulanger, Sophie Loizeau et Serge Ritman.
- 3 avril 2003 : aux côtés de Alain Helissen, Jérôme Game, Charles Pennequin dans le cadre de l'invitation faite aux éditions Voix-Richard Meier à la Maison de la Poésie de Saint-Quentin-en-Yvelines.
- 19 octobre 2003 : Paris, espace des Blancs-Manteaux, au 13^e salon de la revue pour la revue *Nu(e)* autour de Poésie et peinture - performance avec une poupée aux côtés de Michel Collot, Bernard Vargaftig, Salah Stétié et Béatrice Bonhomme.
- 19 novembre 2003 avec Sophie Loizeau et Benoît Conort lors du vernissage de l'exposition de Colette Deblé à la Bibliothèque Universitaire Les Cerclades, en parallèle avec le colloque « Poésie et jubilation » (Université de Cergy-Pontoise).
- 9, 10 et 11 mars 2004 à Nice, la revue *Nu(e)* fête ses dix ans avec Bernard Vargaftig, Lionel Verdier et Serge Ritman. 9 mars Série de lectures : Lycée Masséna ; Bibliothèque Municipale Louis Nucéra ; Vernissage à Harmonia Mundi ; Salle de conférences de la Bibliothèque universitaire ; Salle du Conseil.
- 12 juin 2004 à Chambéry, journée de poésie organisée par l'association (*l'œil*) à l'initiative de Jacques Charmatz avec Henri Meschonnic, Serge Ritman et Bernard Dumerchez.
- 4 et 5 juin 2005 à Coaraze (Alpes-maritimes). Fête des amis de l'Amourier. Présentation de Bernard Noël le samedi de 15 à 16h et le dimanche lecture de 14h30 à 15h : *À Jour*.
- 14 octobre 2005 dans l'atelier de Ben-Ami Koller à l'occasion des portes ouvertes d'ateliers artistes organisée par la ville de Montreuil et de la publication de *Ma retenue* (Comp'act) avec des peintures de Ben-Ami Koller.
- 5 décembre 2005 aux côtés de Charles Dobzynski dans le cadre de l'invitation faite aux éditions L'Amourier à la Maison de la Poésie de Saint-Quentin-en-Yvelines.
- 5 mars 2006, dans le cadre du Printemps des poètes au Musée de l'Éducation de Saint-Ouen-L'aumône (95), après échange avec deux classes (CE2 à Enghien-les-Bains et CLINE à Saint-Ouen-L'aumône).
- 12 mars 2006, dans le cadre de « Poésies E toiles », l'ETNA (Atelier de cinéma expérimental) à l'Espace 1789, Saint-Ouen (93).
- 13 mars 2006, au Théâtre du Beauvaisis à Beauvais (Oise), avec Denis Dormoy, Guy Teste et Gérard Fournaison.
- 3 juin 2006, bibliothèque centrale de Caen, présentation de l'anthologie *Ciel nocturne* avec deux poètes bulgares : Gueorgui Borissov, Sylvia

Tcholeva ainsi que Laurine Rousselet, rencontre animée par Hughes Labrusse. Manifestation organisée par Balkans-Transit avec le soutien du CRL de Basse-Normandie.

- 19 octobre 2006 : présentation de la revue *Résonance générale* n° 1 à la librairie *équipages* (61, rue de Bagnolet, Paris 20^e) avec Laurent Mourey, Laurence Maurel et Philippe Païni.
- 3 mai 2008 : « La poésie rime avec la vie », espace culturel Les Dominicaines, Pont-l'Évêque (Calvados).
- 12 octobre 2008 : lecture et animation du débat « Où en est la poétique ? » organisée par la revue *Résonance générale*, avec Laurent Mourey et Philippe Païni, au 18^e Salon de la Revue, espace des Blancs-manteaux (Paris).
- 16 octobre 2008 : Maison de la poésie de Saint-Quentin-en-Yvelines. 7^e cabaret poétique : « école et poésie » avec Lucienne Deschamps.
- 18 octobre 2008, au théâtre de Privas, rencontre autour d'Henri Meschonnic organisée par la revue *Faire Part* : lecture de *Ta résonance* (extraits).
- 8 novembre 2008 : médiathèque Mériadeck (Bordeaux), vernissage de l'exposition « Ghérasim Luca, cubomanies ») conférence-performance « *S'asseoir sans chaise* avec Ghérasim Luca, ses cubomanies et ontophonies » avant le vernissage de l'exposition « Ghérasim Luca, cubomanies » (reprise dans la revue *Diérèse* n° 46).
- 24 novembre 2008 : Haïfa (Université, festival de poésie) lecture de *À Jour* (extraits).
- 29 avril 2009 : Guyancourt (Yvelines) à la Maison de la poésie, soirée « Ben-Ami Koller et ses poètes » (avec Roland Nadaus, Jean-Noël Cuenod et Yvan Bohers) pour le vernissage de l'exposition. Lu « tu réponds les vertiges des corps » et « vertige du graphite ».
- 17 juin 2009 : Paris, au Marché de la poésie, place Saint-Sulpice, soirée de lancement du 27^e marché de la poésie avec 50 poètes.
- 12 avril 2013 : Caen (« passages de témoins#4 : Caen et ses poètes ») au Cinéma Lux, avec Hughes Labrusse, Guy Allix, Bruno Fern et Isabelle Ménival.
- 28 et 29 juin 2013 : Montluçon dans le cadre de « poètes au potager », avec Olivier Bourdelier, Marie Huot et Yann Miralles.
- 11 mars 2015 : librairie-galerie des éditeurs associés (10 rue Tournefort, 75005 Paris), présentation-lancement de *Tu pars, je vacille*.
- 31 mai 2015 : lecture avec Camille Loivier à La Guillotine (Montreuil) dans le cadre du Périphérique du marché de la poésie (matinée d'éditeur, Tarabuste) à 16 h.
- 15 septembre 2015 : église Vieux-Saint-Sauveur à Caen pour le n° 7 de la revue de silence d'Ettore Labbate, *points de suspension*, avec Romain Bonnet, Jean-Christophe Bailly, Ettore Labbate, Axelle Rioult.



Lecture de Serge Ritman, le 8 juin 2018
Photographie de Agnès Aubague

- 6 novembre 2015 : librairie Textures, Paris 20^e, pour le n° 7 de la revue de silence d'Ettore Labbate avec Jean-Baptiste Para.
- 24 février 2016 : Bibliothèque universitaire de Censier dans le cadre de « Une heure, un auteur ».
- 19 mai 2016 avec Patrick Beurard-Valdoye à Entr'revues (Paris-IMEC) lors de la présentation du numéro « Ghérasim Luca » de la revue *Europe*.
- 12 octobre 2016 à Cergy (Université, colloque « revues de poésie »).
- 2 novembre 2016 lors de la journée d'études « créativité » à l'Université de Besançon.
- 3 décembre 2016 : Lajoux (Jura), *les poètes n'hibernent pas* organisé par Françoise Delorme avec Cécile Guivarch et Isabelle Sbrissa.
- 17 mai 2017 : lycée Racine avec Emmanuelle Jawad et Dominique Quelen dans le cadre de la manifestation organisée par Pierre Drogi, Les « Rencontres de poésie contemporaine au lycée Racine ».
- 8 juin 2017 : à l'hôtel Marignan (Paris 5^e), lecture de *Ta Résonance, ma retenue*.
- 27 septembre 2017 : Librairie des éditeurs associés (rue Médicis, Paris 5^e) autour de *Ta Résonance, ma retenue*.
- 25 mai 2018 : lycée de l'Escault à Valenciennes dans la classe de Pascal Lefranc (première).
- 8 juin 2018 : Le Bureau Agnès Aubenque (11, rue des Petits carreaux, 75002), soirée sous la houlette d'Hélène Matte.
- 29 septembre 2018 : Arc-et-Senans dans le cadre du colloque « Albert Camus et la poésie », avec Charles Juliet et Julie Delaloye.

8. Enregistrements

- « 5 poèmes », *Les érotiques d'Art-Phare*, 1, ART PHARE, Bordeaux, cassette audio Face 1, 1987.
- « tu pars, je vacille (extraits) en lecture publique à Lajoux (3 décembre 2016) » : <https://soundcloud.com/serge-martin-767275917>.

9. Divers

Reportage avec Gilbert Desmée pour la revue *Sapriphage* pour « Tarn en poésie 93 » autour de Bernard Noël les 13-21 avril 1993 à Albi et Carmaux.

10. Manuscrits non publiés qui ont plus de dix ans

- *La Réciprocité Les ennéades d'une filiation*, 109 f.
- « Trois espaces photographiques... ou trois rencontres essentielles (avec des photographies de Régis Dejancourt) – 1 f.
- *Carnet à mille lires*, 33 f.
- *Rouge serge et les sept noms*, 11 f.
- *Meurtre dans la salle de ses jours* (concerto grosso), 10 f.
- « Poète vs. Instituteur (15 notes en marge pour leur école) », 2 f.
- *Récréations (chansons et délirons)*, 7 p.
- *6 lances*, 7 f.
- *Effluences, Facéties diverses sur l'œuvre de Christine Monceau*, 11 f.
- *Les Boudoirs de Sade*, 43 f.
- *N'habite pas à l'adresse indiquée*, 6 f.
- *Buvard bavard Notes pour un Francis Ponge*, 5 f.
- *Triptyque à Zurbaran*, 7 f.
- *La main bleue*, dessins et texte (cahier de 7 f.)
- *Corps et mots Recueil à la plume*, 6 f.
- « Trois roumaines plus une (lectures) », 13 f.
- *Ta Main nue*, 61 f.

Bibliographie critique concernant Serge Ritman

1. Études

- Dumitra Baron et Delphine Laurenti, « Serge Ritman ou le battement du poème », paru dans *Loxias* n° 6 (sept. 2004), mis en ligne le 15 septembre 2004, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=78>.
- Gilbert Desmée et Laurent Mourey, « Serge Ritman », *Le Français aujourd'hui* n° 158, mars 2007, p. 110-115 : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2007-3-page-110.htm>.
- Sandrine Bédouret-Larraburu et David Bédouret, « Le poème : habiter la métropole parisienne », *Pratiques* [En ligne, qq passages sur *À Jour*], 179-180 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2018. URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/5461>
- Shungo Morita, « La voix et le recommencement », *Résonance générale* n° 10, automne 2019, p. 55-62 [sur « Tu à l'infini » dans *Ta Résonance*].

2. Notes critiques par ouvrages

• *À Jour* avec des lavis de Ben-Ami Koller, Coaraze, L'Amourier, 2000.

1. Alain Freixe dans *Europe* :
<http://martin-ritman-biblio.blogspot.com/2009/11/rossignols-rouges-gorges.html>

• *Ta Résonance*, Océanes, 2003.

1. Henri Meschonnic dans *Aujourd'hui poème* n° 47, janvier 2004.
2. Philippe Païni dans *Europe* n° 900 (avril 2004), p. 346-348.
3. Alexis Pelletier dans *Triages* n° 16, éditions Tarabuste, 2004.

• *Ma Retenue, petits contes en rêve*, avec des peintures de Ben-Ami Koller, Chambéry, éditions Comp'Act, « La Polygraphe », 2005.

1. Laurent Mourey, « Dans le rêve du conteur, poème-lecture », le 10 septembre 2008, sur le blog de la revue résonance générale :
<http://revue-resonancegenerale.blogspot.com/2008/09/dans-le-rve-du-conteur-pome-lecture.html>

• *À l'heure de tes naissances. Rimes et résonances*, avec huit lavis de Laurence Maurel, Mont-de-laval, L'atelier du grand tétras, juin 2007.

1. Laurent Mourey dans *Europe* n° 943-944, novembre-décembre 2007, p. 292-294.
2. Gilbert Desmée le 8 juillet 2007 sur le site d'*Encres vagabondes* : <http://www.encres-vagabondes.com/magazine/ritman.htm>.

• *Éclairs d'œil*, Tarabuste, 2007.

Laurent Mourey dans *Le français aujourd'hui* n° 158, septembre 2007.

Laurent Mourey a aussi écrit sur ce livre dans son article « Paroles en têtes, la littérature avec Prévert et quelques autres », *Les Cahiers Robinson* n° 27, 2010, p. 29-44.

• *Ton nom dans mon oui*, Publie.net, 2010.

François Bon, note critique de l'éditeur : <https://www.publie.net/livre/ton-nom-dans-mon-oui-serge-ritman/>

• *Claire la nuit*, Mont-de-Laval, L'atelier du grand tétras, 2011.

1. Yannick Torlini le 18/04/2011 : <http://martinritman.blogspot.com/2016/08/yannick-torlini-sur-claire-la-nuit.html>.
2. Yann Miralles sur Poézibao le 17/05/2011 : <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2011/05/claire-la-nuit-de-serge-ritman-par-alain-helissen.html>

3. Alain Helissen sur Poézibao le 17/05/2011 : <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2011/05/claie-la-nuit-de-serge-ritman-par-alain-helissen.html>
4. Alexis Pelletier dans *Cahier Critique de Poésie*, n° 23, Marseille, Centre international de poésie, 2012 : <http://martin-ritman-biblio.blogspot.fr/2012/06/claie-la-nuit-lu-par-alexis-pelletier.html>

• *Tu pars, je vacille*, Tarabuste, 2015.

1. Jean-Paul Gavard-Perret sur le site Le littéraire le 11 mars 2015 : <http://www.lelitteraire.com/?p=14567>.
2. Didier Ayres sur le site La Cause littéraire le 7 mai 2015 : <http://www.lacauselitteraire.fr/a-propos-de-tu-pars-je-vacille-serge-ritman>
3. Entretien avec Yann Miralles sur Poézibao le 15 mai 2015 (1) :
4. (1) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2015/05/entretien_serger_martin1.html
(2) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2015/05/entretien_serger_martin2.html
(3) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2015/05/entretien_serger_martin3.html
4. Entretien avec Gérard Noiret dans *La Nouvelle Quinzaine littéraire* n° 1132, 16 au 31 juillet 2015, p. 16 : <http://martin-ritman-biblio.blogspot.fr/2015/07/entretien-avec-serge-ritman-dans-la.html>.
5. Antoine Emaz dans *N47* n° 28, juin 2015 : <http://martin-ritman-biblio.blogspot.fr/2015/09/antoine-emaz-propos-de-tu-pars-je.html>
6. Cécile Guivarch sur *Terre à ciel* : <http://www.terreaciel.net/Hep-Lectures-fraiches-Janvier-2016#.VoaqIjb8Q0Q>
7. Laurent Mourey sur Poézibao (mercredi 10 février 2016) : <http://martin-ritman-biblio.blogspot.fr/2015/07/entretien-avec-serge-ritman-dans-la.html>.
8. Sabine Huynh dans *La Nouvelle Quinzaine littéraire* n° 1145 (16 au 29 février 2016) : <http://martin-ritman-biblio.blogspot.fr/2016/02/tu-pars-je-vacille-recension-dans-la.html>
9. Françoise Delorme dans *Europe* n° 1043 (« Guillaume Apollinaire »), mars 2016, p. 323-324 : <http://martin-ritman-biblio.blogspot.fr/2016/03/tu-pars-je-vacille-recension-dans-europe.html>

• *Ta Résonance, ma retenue*, Ed. Tarabuste, 2017.

1. Jean-Paul Gavard-Perret, « L'indiscrétion à l'égard de l'impossible », le 6 septembre 2017 sur *Le littéraire.com* : <http://www.lelitteraire.com/?p=33591>
2. Jean-Paul Gavard-Perret le 6 octobre 2017 sur *La cause littéraire* : <http://www.lacauselitteraire.fr/ta-resonnance-ma-retendue-serge-ritman>
3. Philippe Païni dans *Europe* n° 1069, mai 2018, p. 350-352.
4. Claude Vercey, « D'un livre de Serge Ritman qui tarabuste », publié le 13 mars 2018 sur *ID-revue Décharge* : <http://www.dechargelarevue>.

com/I-D-no-739-D-un-livre-de-Serge.html et <http://www.dechargela-revue.com/I-D-no-739-bis-D-un-livre-de-Serge.html>

Ouvrages de Serge Martin auxquels il est fait référence dans ce numéro de revue

1. *Francis Ponge*, « Référence », Paris, Bertrand Lacoste, 1994, 128 p.
2. (avec Marie-Claire Martin) *Les Poèmes à l'école. Une Anthologie*, « Parcours didactiques à l'école », Paris, éd. Bertrand-Lacoste, 1997, 414 p.
3. (avec Marie-Claire Martin) *Les Poésies, l'école*, préface de Bernard Noël, Grand Prix national de poésie 1994, « L'éducateur », Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 224 p.
4. *Les Contes à l'école*, « Parcours didactiques à l'école », Paris, éd. Bertrand-Lacoste, 1997, 158 p.
5. *La Poésie dans les soulèvements. Avec Bernard Vargaftig*, « Esthétiques », Paris, L'Harmattan, 2001, 190 p.
6. *L'Amour en fragments. Poétique de la relation critique*, « Manières de critiquer », Arras, Artois Presses Université, 2004, 390 p.
7. *Langage et relation. Poétique de l'amour*, « Anthropologie du monde occidental », Paris, L'Harmattan, 2006, 334 p.
8. (avec Marie-Claire Martin) *Quelle Littérature pour la jeunesse ?*, « 50 questions », Klincksieck, 2009, 201 p.
9. *La Poésie à plusieurs voix. Rencontres avec trente poètes d'aujourd'hui*, préface de Jean-Pierre Siméon, « Le français aujourd'hui », Paris, Armand Colin, 2010, 264 p.
10. *Dédicaces poèmes vers Henri Meschonnic*, « Résonance générale >> essais pour la poétique », Mont-de-Laval, L'Atelier du grand tétras, 2012, 152 p.
11. *Les Cahiers du Chemin (1967-1977) de Georges Lambrichs. Poétique d'une revue littéraire*, Paris, Champion, « Poétique et esthétique des XX^e et XXI^e siècles », 2013, 220 p.
12. *Poétique de la voix en littérature de jeunesse. Le racontage de la maternelle à l'université*, Paris, L'Harmattan, « Enfance & langages », 2014, 324 p.
13. *Voix et relation Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Taulignan, éd. Marie Delarbre, « Théories », 2017, 356 p.
14. *Ghérasim Luca, une voix inflammable*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, « Nouveaux points de vue », 2018, 240 p.

15. *L'Impératif de la voix de Paul Éluard à Jacques Ancet*, Paris, Classiques Garnier, 2019, 323 p.
16. *Rythmes amoureux Poèmes, corps, langage*, Otrante, 2020, 412 p.

*

On peut consulter une biobibliographie complète de Serge Martin-Ritman à cette adresse (sur le blog Voix et relation) : <https://ver.hypotheses.org/serge-martin>

remercier

Qu'on le sache ou qu'on l'ignore, on ne chemine
jamais seul sur les sentiers de la création.

Claude Lévi-Strauss,
La Voie des masques, 1979, p. 149

*

Sa voix est sa propre recherche, c'est pourquoi le
sujet du poème, qui n'existe que de se trouver,
importe à tous les sujets.

Ce sujet est un combat. Il veut être et n'est
jamais assez. En lutte pour lui-même avant d'être
en lutte avec les autres. Mais son avènement à
lui-même, sa naissance perpétuelle est
l'accomplissement même d'un accord de sujet à
sujet. Sa plénitude – être toujours un autre

Henri Meschonnic,
*Critique du rythme. Anthropologie historique du
langage*, 1982, p. 359

*

L'art, c'est la république des égaux.

Victor Hugo, *William Shakespeare*, 1864

L'équipe d'accueil DILTEC – Didactique des langues, des textes et des
cultures (EA 2288) de l'Université Sorbonne nouvelle, a soutenu cette
publication. Un grand merci à toute l'équipe de recherche et à Valérie Spaëth,
sa directrice !

Nos remerciements vont également à Danielle Pastor qui a réalisé la mise en
page de ce numéro et à Béatrice Bonhomme pour son accueil chaleureux
dans cette revue qu'elle dirige avec Hervé Bosio depuis 1994.

Y. M. et S. R.

Les contributrices et contributeurs à ce numéro

Jacques ANCET

Né à Lyon en 1942, il vit à Annecy. Il est l'auteur d'une cinquantaine de livres (poèmes, romans, théâtre, essais) dont *L'Imperceptible* (Lettres Vives, 1998), *Diptyque avec une ombre* (Arfuyen 2005, Prix Charles Vildrac de La SGDL et Heredia de l'Académie Française 2006), *L'Identité obscure* (Lettres vives, 2009, Prix Apollinaire, 2009), *Les travaux de l'infime* (Po&psy/Erès, 2012), *Huit fois le jour* (Lettres Vives, 2016), *Quelque chose comme un cri* (Po&psy/Erès, 2017), *Voir venir Laisser dire* (La Rumeur libre, 2018, Prix Kowalski des Lycéens, 2019), *et les oiseaux* (Voix d'encre 2019), *La vie, malgré* (Lettres Vives, 2020). A quoi s'ajoute la réédition, entre 2016 et 2019, chez publie.net, du cycle de poèmes romanesques *Obéissance au vent — L'incessant, La mémoire des visages, Le silence des chiens, La tendresse —*, d'un roman, *Le Dénouement*, d'un récit *Image et récit de l'arbre et des saisons*, et d'un essai *Amnésie du présent*. Traducteur de quelques-unes des grandes voix des lettres hispaniques dont, entre beaucoup d'autres, Jean de la Croix, Quevedo, Góngora, Valente, Gelman (Poésie/Gallimard). Prix Nelly Sachs 1992, Rhône-Alpes du Livre, 1994, Bourse de traduction du Prix Européen de Littérature Nathan Katz 2006 et Prix Alain Bosquet étranger 2015 et Roger Caillois traduction, 2017.

Georges BADIN

Né à Céret en 1927 et mort dans cette même ville en 2014. Il a été le conservateur de son musée d'art moderne de 1967 à 1986. Écrivain et peintre, il s'est pleinement épanoui dans le livre d'artiste avec de nombreux poètes dont Robert Marteau, Michel Butor et Jacqueline Risset. On peut consulter son site à cette adresse : <http://www.georgesbadin.com/about/>.

Dybeck BLAMPAIN

Après la primaire à Cergy, au collège Sainte Apolline à Courdimanche, ensuite j'ai été mal orienté vers le lycée en BEP Industriel Productique que j'ai réussi à avoir malgré que je n'aimais pas ce domaine. Ensuite j'ai arrêté les études pour travailler, notamment à la bibliothèque de Pierrelaye ou j'ai passé le diplôme Association des Bibliothèques de France, et le Daeu équivalent du Bac L, pour devenir responsable du secteur jeunesse. C'est là

que j'ai travaillé en partenariat avec les écoles maternelles, primaires, Clis (Classe d'intégration scolaire) collège et lycée. Je suis intervenu auprès des élèves en difficultés scolaires en faisant des ateliers divers. Après ce contrat, j'ai décidé de découvrir d'autres postes, notamment accompagnant éducatif en école primaire, avec le diplôme d'accompagnant éducatif et social pour suivre des élèves fragilisés et en difficultés scolaires à Pontoise. Maintenant, à 39 ans, je suis éducateur auprès d'adultes en situation de handicap à Paris.

Philippe BERTHAUT

Poète, chanteur, écrivain, comédien/lecteur, animateur et formateur d'animateurs d'ateliers d'écriture, il est né en 1952 à Aigueperse (Puy-de-Dôme) et vit à Villeneuve lez Avignon. Ses principales créations chantées sont *Le Chant-Flipper* (Film France 3 en 1983), *La Grande Battue* (1985), *Bateau Épices* (1986) et *Les Chants de la Nuitée* (1996). Il a aussi réalisé des spectacles sur des poètes comme Eugène Guillevic (création au Printemps de Bourges, 1987) et Pierre Reverdy (CD et spectacle, 1989). Auteur d'une quinzaine de livres (récits, poèmes, essais) dont « La chaufferie de langue » aux éditions Ères.

Marlena BRAESTER

Poète, linguiste, traductrice. Née à Jassy, Roumanie. Vit en Israël depuis 1980. Doctorat en linguistique, 1991, Université de Paris VIII. Depuis l'an 2000, présidente de *L'Association des Écrivains Israéliens de Langue Française* et rédactrice en chef de la revue de l'Association – *Continuum*. Parmi les recueils les plus récents : *Géométrie sans je*, livre d'artiste, avec Robert Lobet, Ed. de la Margeride, 2016 ; *Rayonnant du noir*, livre d'artiste avec Wanda Mihuleac, Ed. Transignum, 2016 ; *Le poème inverse*, Ed. Al Manar, 2017 ; *De violettes luisantes*, Ed. Jacques Brémond, 2017.

Frédérique COSNIER

Enseignante de langue et littérature françaises en contexte FLE au CLA de Besançon, Université de Franche-Comté, Formatrice, Agrégée de Lettres modernes, M2 en Sciences du langage, doctorante en poésie française. Auteure de poésie et de romans, a publié plusieurs ouvrages ainsi qu'en revues (remue.net, Résonance générale, Dissonances) et travaille en collaboration avec d'autres artistes (musiciens, plasticien, photographe), en publications et lectures publiques. Derniers ouvrages parus : *Pacemaker* (Le Rouergue, 2020), *Suzanne et l'influence* (La clé à molette, 2016, Prix Marcel Aymé 2017).

Jean-Yves DEBREUILLE

Professeur émérite à l'université Lumière Lyon 2, il a essentiellement consacré son œuvre d'universitaire et de critique à l'écriture poétique après la seconde guerre mondiale. Après un livre sur Éluard (Nizet), il a publié des ouvrages sur l'École de Rochefort (Presses universitaires de Lyon), André Frénaud (Seghers, PUL et La Baconnière), Jean Follain (Autre Temps), Jean Tardieu (PUL), Lorand Gaspar (Seghers). Il est également l'éditeur des œuvres complètes de ce dernier (Gallimard, collection « Quarto ») et de celles de Luc Bérinmont (Presses universitaires d'Angers). Secrétaire du jury du Prix Kowalski, prix de poésie de la Ville de Lyon. Membre de l'Académie Mallarmé.

Françoise DELORME

Céramiste, poète, docteur es lettres, vit dans le Haut-Jura français. Elle collabore à la revue *Terre à ciel*. Elle accompagne des ateliers d'écriture-lectures (enfants et adultes), participe à des colloques. Derniers livres parus : *Poreux par endroits*, éd. Samizdat, 2014. *Fertile*, livre collectif, éd. L'atelier du Hanneton, 2015. *À la longue*, éd. Tarabuste, 2016. *La soldanelle et le cheval* avec Mira Wladir, éd. l'Atelier du Grand Tétras, 2017. *Sirius ou le vent du poème* avec Alain Bouvier, livre d'artiste, éd. d'atelier, 2018. *Le silence des oiseaux*, avec Alain Bouvier, livre d'artiste, éd. d'atelier, 2020. Parution de textes en revue, *Nu(e)*, *Bacchanales*, *Résonance générale*, etc.

Gérard DESSONS

Professeur émérite de langue et littérature françaises à l'université Paris 8. Ses recherches portent sur la poétique, la théorie du langage et la théorie de l'art. Il est membre du groupe POLART – poétique et politique de l'art. Il a cosigné avec Henri Meschonnic, *Le Traité du rythme* (Nathan, rééd. 2003). Il a publié aux éditions InPress, *Émile Benveniste : l'invention du discours* (2006), aux éditions Laurence Teper, *Maeterlinck, le théâtre du poème* (2005) et *L'Art et la manière. Art, littérature, langage* aux éditions Honoré Champion (2004) et, plus récemment, aux éditions Manucius, *La Manière folle* (2010), *L'Odeur de la peinture* (2013) et *La Voix juste. Essai sur le bref* (2015). Un ensemble vient de lui rendre hommage aux éditions Garnier classiques : *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons* (2020).

Sylvie DURBEC

Née à Marseille. Vit au sud. Publiée depuis les années 90. Poète, plasticienne, traductrice. Prix Jean Follain en 2008 pour *Marseille éclats et quartiers*, publié en 2009 par Jacques Brémond. Dernières publications : *(Bien difficile de) transformer la jalousie en ballon rond*, éditions le Phare du

Cousseix en 2018. *Pookie c'est ponk*, texte Édith Azam, dessins Sylvie Durbec, édition Lanskine et *Autobiographies de la faim*, édition Rhubarbe en 2019. À paraître *Ça qui me poursuit*, au Dessert de lune et *50 carrés* aux éditions Faï Fioc septembre 2020, ainsi qu'une traduction de l'écrivain Marco Ercolani, *Je préférerais disparaître*, aux éditions d-unes. Sélectionnée pour le Prix des Découvreurs 2020 avec *Autobiographies de la faim*.

Andrew EASTMAN

Maître de conférences au Département d'études anglophones à l'Université de Strasbourg, il est l'auteur de divers articles sur la poésie américaine du vingtième siècle ; il a participé à la traduction du *Henri Meschonnic Reader* (Edinburgh University Press, 2019).

Antoine EMAZ (1955-2019)

Poète dont on peut lire, entre autres, les reprises *De peu* et *Sauf* aux éditions Tarabuste ainsi que *Caisses claires* en « Points Poésie » au Seuil. Récemment les éditions Unes ont fait paraître *Personne*. Il a aussi écrit des études sur André du Bouchet, Guillevic et Reverdy et de nombreuses recensions sur le site Poézibao. Il a présidé la commission « poésie » du CNL de 2009 à 2013. Un dossier de la revue *Europe* lui a été consacré en mars 2015 après un colloque à Pau (actes dans le supplément de la revue *Triages*, 2008) et, récemment, un hommage d'une quarantaine de poètes dans la revue *N47* qu'il a animé avec ses amis angevins. Il a été, depuis ses débuts, membre du comité de la revue *Triages*.

Emmanuel FRAISSE

Professeur émérite de littérature française à l'Université Sorbonne nouvelle, il a été vice-président délégué aux Relations internationales et européennes dans cette même université après avoir été directeur de l'INRP (2003-2006) et, auparavant, enseignant-chercheur à l'Université de Cergy-Pontoise, en ayant exercé de nombreuses responsabilités et prononcé de nombreuses conférences à l'étranger, en particulier, en Chine. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages depuis *Les Anthologies en France* (PUF, 1997) jusqu'à *Littérature et mondialisation* (Champion, 2012) en passant, entre autres, par *Questions générales de littérature* en collaboration avec Bernard Mouralis (Le Seuil, « Points Essais », 2001).

Charlotte GUENOC

Doctorante à l'université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Elle travaille à une poétique de l'écoute. Elle interroge l'écoute comme notion poétique et critique, à partir d'ateliers de théâtre et à partir d'un corpus d'œuvres

théâtrales, romanesques et poétiques qui se concentre autour de deux auteurs, Kateb Yacine et Didier Georges Gabily. Elle est comédienne et metteuse en scène, et enseigne le théâtre ainsi que le Français Langue Étrangère aux Cours Florent.

Alain HELISSEN

Né en 1954, il vit à Metz et a collaboré à une soixantaine de revues de poésie et publié une quinzaine d'ouvrages. Il coanime depuis 2007 le cycle de rencontres poétiques « Pontiffroy-Poésie » à Metz. Il privilégie, ces dernières années, la réalisation de livres d'artiste, seul ou en duo avec des plasticien(ne)s. Il s'agit souvent de livres uniques ou d'un nombre très limité d'exemplaires. Son écriture alterne un lyrisme volontiers intimiste avec une écriture plus ludique jouant sur des effets de langue. On peut découvrir ses publications en visitant son blog: <http://alainhelissen.over-blog.com>

Ben-Ami KOLLER

Né en mai 1948 à Oradea (Transylvanie) en Roumanie, il a étudié les arts plastiques à Bucarest et est diplômé de l'Académie des Beaux-Arts. Quelques années après, il a émigré en Israël pour finalement s'installer en France en 1981. Il a participé à de nombreuses expositions nationales et internationales dans des galeries, des musées, des salons et des centres culturels. Ses œuvres sont présentes dans de multiples collections publiques et privées en France et à l'étranger. Son travail a fait l'objet de nombreux ouvrages et de plusieurs films (dont un court métrage de l'Institut National de l'Audiovisuel). Il a enseigné le dessin et la peinture aux enfants et aux adultes, dans et en dehors de son atelier. Pendant presque 30 ans, il a trouvé son inspiration dans l'être humain, corps et visage, qu'il a dessiné sur toutes sortes de supports au crayon, à la pointe d'argent, à la pierre noire, à la sanguine, à l'encre de chine, et dans ses dernières années, ses recherches se sont orientées vers la peinture et l'abstraction. Il s'est éteint le 15 décembre 2008 à Montreuil.

Marina KRYLYSCHIN

Maîtresse de conférences en sciences du langage à l'université Sorbonne-Nouvelle et membre du DILTEC EA 2288. Ses recherches, ancrées en linguistique, en arts et en didactique, portent sur la créativité linguistique, l'analyse linguistique de la subjectivité esthétique, la mobilisation des arts dans le champ de la didactique des langues, et la sémiologie de l'écrit.

Arnaud LE VAC

Né en 1978, son écriture s'efforce à interroger le sujet à travers la poésie et l'art tout en réfléchissant avec la philosophie et la linguistique à la poétique. Résolument européen et questionnant la modernité, il est l'auteur de *On ne part pas* et de *Reprenons les chemins d'ici* publiés aux éditions du Cygne. Il anime la revue numérique *Le sac du semeur*. Prochain livre en préparation, un essai : *Manifeste pour une poétique de la modernité*. Un recueil de poèmes : *Tenir le pas gagné*.

Pascal LEFRANC

Né en 1977, ancien élève de l'ENS Lyon-LSH, agrégé de Lettres modernes, il est professeur de Lettres modernes au lycée de l'Escaut de Valenciennes. Actuellement, sous la direction de Serge Martin, à l'Université Paris III Sorbonne-Nouvelle, il prépare une thèse de littérature française sur l'œuvre romanesque de Michel Chaillou : *Le « réalisme magique » chez Michel Chaillou, ou l'enfance retrouvée*.

Ghérasim LUCA

Né Salman Locker à Bucarest en 1913, il est mort à Paris en 1994. Il prend part à la fondation du groupe surréaliste roumain ; il est depuis lors resté à l'écart de tout mouvement en développant de solides amitiés en particulier avec des plasticiens comme Victor Brauner. Son œuvre tant plastique (les cubomanies, dessins au point et autres) que poétique (les ontophonies dont le célèbre « Passionnement » qui date de 1947) est de plus en plus reconnue par les jeunes générations. La revue *Europe* lui a consacré son n° 1045 en mai 2016 (<https://www.europe-revue.net/produit/n-1045-gherasim-luca-mai-2016/>). Ses lectures mémorables trouvent dans le film de Raoul Sangla (*Comment s'en sortir sans sortir*, 1989) une extraordinaire réalisation. La plupart de ses ouvrages sont publiés aux éditions José Corti.

Laurence MAUREL

Née en 1963, vit et travaille à Auxerre et à Paris. Diplômée en 1988 de l'École nationale supérieure d'Arts de Cergy. Elle y rencontre Serge Ritman et depuis 1996 collabore à des ouvrages de bibliophilie. Le papier est le support privilégié de ses dessins-peintures en noir et blanc. Son site : www.laurencemaurel.fr

Henri MESCHONNIC

Né à Paris en 1932. Carrière universitaire de linguiste (Vincennes-Paris 8). « J'écris des poèmes, et cela me fait réfléchir sur le langage. En poète, pas

en linguiste. Ce que je sais et ce que je cherche se mêlent. Et je traduis, surtout des textes bibliques. Où il n'y a ni vers ni prose, mais un primat généralisé du rythme, à mon écoute. La conjonction de ces trois activités a donné lieu pour moi à une certaine forme de pensée critique, à partir d'une transformation de la pensée traditionnelle du rythme à laquelle ont mené nécessairement ces trois activités, justement par leur conjonction. De là une critique générale des représentations du langage, et d'une carence de la pensée du langage dans la pensée contemporaine. L'importance de la critique a relativement occulté les poèmes, surtout dans la mesure de la résistance que cette pensée a suscitée. Vérification empirique que la pensée fait mal, et d'abord, socialement, à qui essaie de penser. Mais le poème, tel que je l'entends, transformation d'une forme de vie par une forme de langage et d'une forme de langage par une forme de vie, partage avec la réflexion le même inconnu, le même risque et le même plaisir, le même pied de nez aux idées reçues du contemporain. Puisqu'on n'écrit ni pour plaire ni pour déplaire, mais pour vivre et transformer la vie. » Henri Meschonnic est mort à Paris le 8 avril 2009. Voir sur le site des éditions Verdier : <https://editions-verdier.fr/auteur/henri-meschonnic/>.

Yann MIRALLES

Vit dans le Gard. Contributeur régulier, à la suite de Serge Martin, au *Français Aujourd'hui* pour la chronique « Poésie ». Il a publié *Jondura jondura* (Jacques Brémond, 2011), *Ô saisons ô* (Atelier du Grand Tétras, 2014) et trois livres aux éditions Unes : *Des terrains vagues, variations* (2016), *Méditerranée romance* (2018), *Hui* (2020).

Shungo MORITA

Doctorant en Littérature française et comparée à l'Université Sorbonne nouvelle Paris III, il prépare une thèse sur « Meschonnic, lecteur. Une poétique de l'écoute de l'inconnu : prophétie, silence, utopie », il a publié notamment : « La voix et le recommencement », *Résonance Générale* n° 10, L'atelier du Grand Tétras, 2019 ; « Commémorer, rythmer : pour une "petite" commémoration ou sur "d'étranges liens" avec Philippe Soupault », *Les Éditions Tarabuste, une fabrique de la poésie libre*, Tarabuste, 2019.

Olivier MOUGINOT

Maître de conférences en sciences du langage et en didactique du FLE/S à l'Université de Franche-Comté (Besançon). Il est par ailleurs membre du Centre de recherches interdisciplinaires et transculturelles (CRIT, EA 3224). Ses travaux portent notamment sur la subjectivation plurilingue, l'interculturalité, les rapports entre arts du langage et éducation, ou encore les

dispositifs et médiations d'ateliers. Contact : olivier.mouginot@univ-fcomte.fr.

Laurent MOUREY

Né en 1974, il vit près de Strasbourg avec sa compagne Charlotte Hatté, artiste ayant réalisé les illustrations de ses livres. Agrégé de Lettres et docteur en Littérature française, il a écrit une thèse sur la réception de Mallarmé au XX^e siècle. Des livres de poésie, des poèmes publiés dans plusieurs revues (*Triages*, *Contre-Allées*, *Revue Alsacienne de Littérature*), des articles sur la poésie des XIX^e-XXI^e siècles. Co-animateur de la revue *Résonance générale Cahiers pour la poétique*. Une vie en écriture où aventure poétique et aventure théorique se croisent et s'imbriquent. Il vient de publier *Cet oubli maintenant* aux éditions du Cygne.

Bernard NOËL

Né en 1930 dans l'Aveyron, il vit à Mauregny-en-Haye (Aisne). Son œuvre de poète, essayiste, romancier, critique d'art se rassemble aux éditions P.O.L avec ses écrits érotiques, critiques, politiques et ses monologues. Mais il faut également tenir compte de nombreux autres ouvrages et éditeurs dont les éditions Unes et Fata Morgana, sans compter les fort nombreux livres d'artistes qui font de lui un correspondant majeur des plasticiens de son temps. On signalera, parmi les plus accessibles, les quatre livres publiés chez Gallimard dans la collection « L'imaginaire » et en « Poésie », ainsi que son *Dictionnaire de la Commune* chez Champs/Flammarion. Parmi les très nombreux prix et hommages reçus, signalons le numéro 981-982 de la revue *Europe* et le n° 49 de la revue *Nu(e)* en 2011. On peut consulter le site de ressources fort bien documenté, « Atelier Bernard Noël », à cette adresse : <http://atelier-bernardnoel.com>.

Liliana ORLOWSKA

Née à Varsovie en 1973, est diplômée en histoire de l'art et en traduction de l'Université de Strasbourg. Elle traduit la littérature française et polonaise. Elle écrit également, dans les deux langues. Collaboration, en tant qu'auteur et traducteur, avec la revue *La Barque* et *Re/cogito* (en ligne). Participation à un ouvrage collectif *Babel l'héritage : Le traducteur et la Tour de Babel*, éditions du Signe, 2016. Son premier recueil de poésie en polonais *Stan rzeczy (État des choses)* est paru en 2014 sous le nom de Liria Dora Orłowska. Elle s'apprête à publier deux traductions importantes : des extraits des œuvres de Louis Calaferte en polonais et un recueil d'Edward Stachura en français (déjà publié pour partie dans *La Barque*). En 2018, à l'invitation de Serge Martin, elle participa au colloque « Les Éditions Tarabuste, trente ans et plus. Une fabrique de poésie libre » (Sorbonne-Nouvelle, Paris 3). Son

autre spécialité est la traduction de textes portant sur l'art et la peinture (catalogues d'expositions d'artistes polonais et français).

Philippe PAÏNI

Vit et travaille à Marseille. Il a publié un livre de poèmes, *La somme du feu*, aux Éditions de L'Atelier du Grand Tétras et a participé au recueil collectif franco-suisse *Creuser les voix* aux éditions Samizdat. En 2012, ont paru *Les visages s'effacent* aux éditions Potentille et *Architecture de l'orage* aux éditions Contre-allées. Il anime, avec Serge Martin et Laurent Mourey, la revue *Résonance générale, cahiers pour la poétique*, qui travaille ensemble écriture du poème et théorie.

Jean-Luc PARANT

Poète prolifique et bibliophile né à Tunis en 1944, Jean-Luc Parant est l'auteur d'environ 200 livres, confidentiels pour certains, largement diffusés pour d'autres - notamment chez Christian Bourgois, José Corti, Argol, Fata Morgana, La Différence et Tarabuste. Son œuvre poétique ne fait qu'une avec son travail de plasticien, exposé entre autres à la fondation Maeght, au Centre Georges-Pompidou ou au musée d'Art moderne de la ville de Paris, et présent dans les collections du département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France. Lui-même résume son activité en ces termes : « J'écris des textes sur les yeux pour pouvoir entrer dans mes yeux et aller là où mon corps, ne va pas, où je ne suis jamais allé avec lui, où je ne me rappelle pas avoir été touchable. Pour aller là sur la page, dans ma tête, dans l'espace. Je fais des boules pour pouvoir entrer dans mes mains et aller là où mes yeux ne vont pas, où je ne suis jamais allé avec eux, où je ne me rappelle pas avoir été visible. Pour aller là dans la matière, dans mon corps sur la terre. »

Alexis PELLETIER

Alexis Pelletier est né en 1964 à Paris. Il vit près de Rouen. Son écriture se développe dans diverses directions. D'une part, le personnage de Mlash marque, dans plusieurs ouvrages, une certaine confrontation à la fiction. D'autre part, ses poèmes se tournent vers la danse, la musique et les arts plastiques. Enfin, sa poésie est soucieuse de l'époque actuelle, fragile et pleine de failles. Dernières publications : *Comment quelque chose* suivi de *Quel effacement* (L'Escampette, 2012), *Comment ça s'appelle* (Tarabuste, 2012), *Mains tenues* (Éditions de l'Amandier, 2013), *Du silence et de quelques spectres* (éditions Clarisse, 2014), *James Sacré* (éditions des Vanneaux 2015), *Trois entraînements à la lumière* (Tarabuste, 2016). Alexis Pelletier participe, en outre, depuis une quinzaine d'années, au comité d'entretiens de la revue *Triages*.

Charles PENNEQUIN

Né en 1965 à Cambrai, il publie des livres depuis 1997 et effectue de nombreuses lectures-performances en France et à l'étranger.

Derniers livres parus : *Gabineau-les-bobines* (POL), 2018. *Poèmes collés dans la tête* (Cantos Propaganda production), 2017. *Tennis de table* (Plaine Page), 2016. *Dehors Jésus* (Le Dernier Cri), 2020.

Un colloque, « Charles Pennequin : poésie tapage », aura lieu à l'E.N.S. de Lyon 3 les 12 et 13 novembre 2020.

Guy PERROCHEAU

A été conservateur des bibliothèques. Livres parus *Prosesquisse* (L'improvisiste) ; *Diptyque avec une mouche* ; *L'aujourd'hui monstre* (La porte). Participation à *Histoire et anthologie de la poésie en Vendée* (Le Jarosset). À paraître en octobre 2020 : *D'un phrasé monde* (Tarabuste).

James SACRÉ

Né en 1939. Après beaucoup d'années passées aux États-Unis, il vit de nouveau en France, à Montpellier. Il a récemment publié *Figures qui bougent un peu et autres poèmes*, Poésie/Gallimard, *Écrire pour t'aimer* ; à S.B. suivi de *S.B. hors du temps* chez Faï fioc, *Figures de silences* chez Tarabuste (prix Théophile Gautier et prix Kowalski) et *Un pays mal continué* chez Méridianes.

Eduardo URIBE

Né à Mexico, Mexique, en 1980, il partage son temps entre la création littéraire et le travail universitaire. À part quelques poèmes et des essais éparpillés dans des revues, des anthologies et des sites web, il a publié trois recueils de nouvelles *Infiernos particulares* (UNAM, 2008), *Uróboros. Clichés con hocico y cola* (Mala letra Libros, 2015) et *Propaganda, puros cuentos* (2015, édition d'auteur). Il réside en France depuis 2015, où il prépare une thèse à la Sorbonne Nouvelle portant sur les poétiques et les discours théoriques en Amérique hispanique au XIX^e et au début du XX^e siècles. Lecteur à l'Université d'Orléans, vacataire à l'ENSAE-ParisTech, ATER à l'Université de Lille, les dernières années lui ont donné une expérience riche dans l'enseignement bilingue. Parmi d'autres métiers exercés parfois à temps plein ou occasionnellement, l'édition et la traduction ont été des activités définitives dans son rapport à la littérature. En tant que traducteur il a publié une anthologie de poèmes et de notes théoriques extraites des carnets *La Semaïson*, sous le titre *A través del trueno* (El Tucán

de Virginia), et la même année, 2015, sa version de *Modernité Modernité*, d'Henri Meschonnic.

Bernard VARGAFTIG

Né en 1934 à Nancy, il est mort en 2012 en Avignon. Depuis *La Véraison* (Gallimard, 1967) jusqu'à *Ce n'est que l'enfance* (Arfuyen, 2008), son œuvre poétique dense et puissante a surtout été publiée chez André Dimanche et Obsidiane. Il a été membre du comité de la revue *Europe*. Un prix « Bernard Vargaftig » est attribué à un manuscrit tous les deux ans : BP 31014, Bagnols sur Cèze cedex. prixvargaftig1@gmail.com.

NU(e) 72
septembre 2020

Numéro coordonné par Yann Miralles

Direction

Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio

Comité de rédaction

Arnaud Beaujeu, Éric Dazzan, Tristan Hordé, Marie Joqueviel-Bourjea
Régis Lefort, Jean-Yves Masson, Danielle Pastor,
James Sacré, Arnaud Villani.

Association NU(e), 29, avenue Primerose 06000 NICE

ISSN 12667692