

La poésie n'est pas une forme d'art, c'est l'art qui est une forme de poésie

André Marceau

Number 114, Spring 2013

Poésie autre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69179ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marceau, A. (2013). La poésie n'est pas une forme d'art, c'est l'art qui est une forme de poésie. *Inter*, (114), 67–68.

LA POÉSIE N'EST PAS UNE FORME D'ART, C'EST L'ART QUI EST UNE FORME DE POÉSIE¹

ANDRÉ MARCEAU

Certaines considérations et réflexions, tant personnelles que subjectives, au sujet de la poésie et de l'art me conduisirent il y a près de 20 ans à orienter mon travail en poésie, dont la fondation du Tremplin d'actualisation de poésie (TAP) marqua le coup d'envoi. Je ne me soucierai guère ici à dresser un bilan des activités du TAP depuis 1998 – à cet effet, je vous recommande la lecture du bref article intitulé « Le Tremplin d'actualisation de poésie, pour une poésie actuelle et transdisciplinaire » dans le présent numéro d'*Inter*. Nous effectuerons plutôt un survol de ce qui présida *théoriquement* l'approche de l'organisme et la mienne en poésie. Comme un essai de *manifeste*.

La rupture avec la période classique et ses règles, entamée avec le romantisme, aboutit à la croisée des XIX^e et XX^e siècles. Au début du XX^e siècle, la nouvelle conception de l'art se consommait en s'éclatant allègrement dans les diverses disciplines artistiques traditionnelles : la peinture, la littérature, la poésie, la danse, le théâtre... Parallèlement, on assistait à la formation, encore à l'état embryonnaire, de nouvelles disciplines qui, contrairement au cinéma et à la photographie, n'étaient pas tributaires des progrès technologiques, mais relevaient bel et bien d'un nouveau paradigme de l'art, telles l'installation et la performance, pour ne mentionner que les deux plus « génériques ». Je pense que, de toutes les disciplines traditionnelles, la poésie a connu la métamorphose la plus radicale. En effet, si des peintres, par exemple, se sont mis à coller des bouts de journaux dans leurs toiles, tandis que des musiciens utilisaient des machines comme instruments dans leurs compositions musicales (pour ne pas se perdre en considérations parallèles, je ne donne que ces deux exemples), ces disciplines conservaient les mêmes types de supports, car leurs recherches se maintenaient dans une continuité esthétique. Ce ne fut pas le cas de la poésie qui, bien qu'elle ait pu compter sur des poètes pour poursuivre le travail sur les mots et le langage dans le littéraire, a élargi son champ d'investigation en explorant d'autres territoires esthétiques, d'où naquirent de nouvelles formes de poésie : la poésie sonore, la poésie visuelle, la *poésie action*², etc. Cela s'expliquerait par le caractère intrinsèquement *transdisciplinaire* de la poésie, selon moi (j'y reviendrai). En outre, l'intégration de nouveaux matériaux – comme le collage d'imprimés en peinture ou de bruits en musique – pourrait bien marquer la résurgence du « faire » de la poésie dans l'art. On peut poser la question : et si ce retour de la poésie dans les diverses disciplines constituait, précisément, l'un des piliers fondamentaux de l'art moderne ?

Un passé trouble

Bien qu'on puisse présumer que le lectorat d'*Inter* possède déjà toutes les connaissances historiques requises, il appert inévitable d'effectuer un rapide survol afin d'éclairer, sous un angle distinct, lesdites notions. Les premiers jalons de la poésie ont été posés avant l'écriture, obligatoirement dans l'oralité. On créait des légendes, des mythes et des rituels que l'on ne préservait d'une génération à l'autre que par la transmission orale entre initiés (sorcières, chamans, etc.) et, en conséquence, l'ensemble reposait essentiellement sur la mémoire. Les *créateurs* devaient également imaginer divers procédés mnémotechniques afin de favoriser le maintien de ce patrimoine grandissant. Chez les Hébreux, à titre d'exemple, il y eut le collier, dont chaque pièce agissait comme un repère correspondant à une partie du récit, une technique qui se combinait à d'autres, le plus souvent internes au propos : des vers, comptés en syllabes, avec des rimes et autres procédés tels que les allitérations, les assonances, les leitmotivs... Non seulement créait-on des récits, mais on devait inventer simultanément la façon même de les raconter, celle-ci étant dictée par l'absence de supports matériels, avec les impératifs mnémotechniques qui en découlaient.

On le sait, l'origine du substantif *poésie* remonte à l'Antiquité, du mot grec ancien *poiein* qui signifie « faire ». Un certain consensus semble s'être établi pour saisir la *faire* en question dans le sens de « création » (« inven-

tion »). La *faire* consistait davantage à développer de nouvelles techniques qu'à appliquer des procédés connus. En ce sens, faire de la poésie est un acte, celui d'inventer, ce qui implique que la poésie appartient au moins autant à la *praxis* qu'à la *mimesis*. De plus, si celle-ci innove et que par définition elle offre du nouveau, cela finit par créer une demande spécifique. En découle l'emprunt de ces originalités par des successeurs pour répondre à la demande, d'où l'apparition de jeunes disciplines. Vu sous cet angle, la poésie est la mère de toutes les disciplines artistiques. On imagine qu'à l'époque de l'Antiquité diverses conceptions de la poésie rivalisaient déjà entre elles, alors que très peu furent conservées. Pour Aristote, la poésie ne se limitait pas à la versification proprement dite ; elle incluait toutes les disciplines (existant à l'époque) et tous les matériaux : le poète était dramaturge, à ses yeux... Paradoxalement, dans son ouvrage *La poétique*, au lieu de s'attacher à comprendre le *faire* de la poésie, c'est-à-dire l'acte de créer en lui-même, Aristote s'est consacré à débusquer les lois de (ce qu'on appellera plus tard) la dramaturgie, à la séparer en « genres » et à décrire les techniques qu'il faut appliquer afin d'atteindre la meilleure efficacité narrative. En effectuant ce choix, il contribuait à faire naître l'idée de l'*art* (telle qu'on allait l'entendre plus tard, c'est-à-dire dans le sens de « techniques »), avec ces artisans, où l'*invention* cédait le pas à la *convention*, prépondérance à laquelle la poésie elle-même fut soumise en devenant une discipline littéraire. Revenons à l'Antiquité : si au cours de cette période l'écriture existait enfin, les supports demeuraient d'usage fastidieux, tant dans la production que dans la consultation, et chaque *exemplaire* était *unique*, si je puis m'exprimer ainsi. Conséquemment à leur rareté et à leur fragilité, ces supports n'étaient accessibles qu'à une poignée d'initiés qui avaient, par ailleurs, la responsabilité de leur diffusion orale. Or, seuls savaient lire les rares privilégiés appartenant aux castes de l'« élite ». L'écrit ne servait qu'à conserver l'édit³. Les impératifs de la mémoire juchaient au sommet des priorités dans les choix formels (évoqués plus haut) attribués aux récits.

Si à l'époque de la Renaissance les savants, érudits et créateurs s'entichaient des civilisations antiques (grecque et romaine) qui représentaient pour eux la période classique, ce qui s'ensuivit fut un renouveau du classicisme, soit son imitation mais un peu décalée (la période que nous désignons sous le terme *classique* aujourd'hui). Cependant, une division était affirmée par des disciplines distinctes telles que le théâtre, la musique, la danse, le chant, la peinture, la sculpture, etc., auxquelles correspondaient autant de corps de métiers pratiqués par des *artisans*. Une spécialisation était donc exigée de la part de ces derniers. Parallèlement, l'avènement de l'imprimerie au XV^e siècle avait progressivement accru l'importance de l'écrit, notamment dans l'art, jusqu'à l'époque classique. Or, si la pratique d'un métier appelait à la spécialisation, l'*industrie* du livre, quant à elle, avait pour effet de structurer peu à peu les nombreuses disciplines artistiques au format du livre. Désormais, le livre (l'écrit) devint le support désigné de la poésie. Même la musique ne put y échapper. À l'époque, pour pouvoir entendre un morceau musical, il n'y avait qu'une alternative : soit assister à un concert officiel proposé par l'église ou la noblesse employant des artisans (professionnels), ce qui survenait rarement ; soit le jouer en famille ou entre amis amateurs lors de soirées passées au salon, ce qui devenait possible avec les feuillets de partitions qu'on pouvait acheter dans les boutiques.

Notons au passage que si, parmi même les troubadours (conteurs, humoristes, etc.), il y eut des analphabètes dans les couches populaires, au Moyen Âge entre autres, l'imprimerie entraîna une révolution : savoir écrire devenait un avantage stratégique à la fois pour la diffusion et la reconnaissance (ainsi que la postérité). Elle a également permis à une classe sociale de s'imposer entre toutes dans les arts : la bourgeoisie. Par ailleurs, tactiquement, des écrivains purent récupérer des œuvres, peaufinées au fil du temps par des générations d'individus demeurés inconnus, comme les contes. On peut aussi extrapoler, cynisme oblige, que certains « empruntèrent » des idées

provenant de créateurs contemporains agissant exclusivement dans l'oralité. Quoi qu'il en fût, bien que le support principal de la poésie fût désormais l'écriture-lecture (plutôt que l'édit-écoute), on resta attaché aux procédés mnémoniques (tels que les vers comptés et rimés) en les érigeant en règles formelles et esthétiques, celles qui définiraient la discipline. Du reste, on préconisait toujours une lecture faite à voix haute pour la poésie.

« Absolument moderne »⁴

En opérant une rupture avec la période classique, le modernisme a d'abord abandonné les règles établies auxquelles s'assujettissait la grande majorité des artisans de cette période. L'écrit lié à l'imprimé (avec une distribution adéquate) permettait de se libérer des procédés mnémoniques et des lectures publiques. La littérature, particulièrement la poésie, pouvait désormais expérimenter les propriétés du langage, des mots, du récit et de l'expression jusqu'alors ignorées ou rejetées, qui requéraient davantage de concentration et d'investissement de la part du lecteur. Plus de vers comptés en syllabes fixes, plus de rimes, plus de césures réglées comme une horloge : le vers libre pouvait s'épanouir sans passer pour le signe d'une faiblesse littéraire, ou d'un manque d'habileté, ou encore d'une faute de goût. Au contraire, toute l'attention pouvait désormais s'investir dans la *recherche fondamentale* sur le langage et les affects... Simultanément aux arts visuels, la littérature quittait le figuratif (le récit et la représentation ou *mimesis*) pour rayonner dans l'abstrait, ce qui permit à la littérature et à la poésie de déboucher sur des « œuvres ouvertes », selon la terminologie que proposait Umberto Eco dans les années soixante pour caractériser l'art moderne.

Cependant, si l'on souhaite dresser un portrait-robot du paradigme de l'art moderne, il faut considérer au moins une autre caractéristique, conjointement à celle de l'œuvre ouverte. Rappelons succinctement quelques cas « exemplaires »... Au sein du futurisme italien, Luigi Russolo introduisait le bruit des machines dans ses compositions musicales (voir son manifeste *L'art des bruits* paru en 1913). On publiait en 1918 un recueil intitulé *Calligrammes*, composé de poèmes créés par Guillaume Apollinaire entre 1913 et 1916, où la disposition des mots dans les poèmes formait des figures, une poésie « figurale »⁵ en quelque sorte. Le procédé n'était pas inédit, mais l'*esprit moderne* pouvait désormais l'accueillir dans les rangs officiels de l'art. Dans le champ des arts visuels, Pablo Picasso, pour sa part, incluait le collage d'imprimés, de bouts de ficelle et autres matériaux dans ses toiles dès 1912, tandis que le premier *ready-made* de Marcel Duchamp (la *Fontaine*) était proposé en 1917 sous le statut de « sculpture ». Ce fut une décennie faste pour la modernité en art, où s'affirma son injonction par excellence : celle d'innover. Synchroniquement, la technologie émergeait et permettait de multiplier les supports. L'écrit n'avait plus le monopole, ce qui favorisa le choix de l'invention pour les artistes. Mais ce choix imposait de quitter, totalement ou partiellement, les acquis de la convention pour laisser place aux aléas de l'invention où, pour créer, il ne suffisait plus de maîtriser les techniques admises, mais aussi – et surtout – d'en concevoir de nouvelles. C'est en cela, précisément, que l'on peut affirmer la résurgence de la poésie (en son sens originel du *faire*) dans l'art.

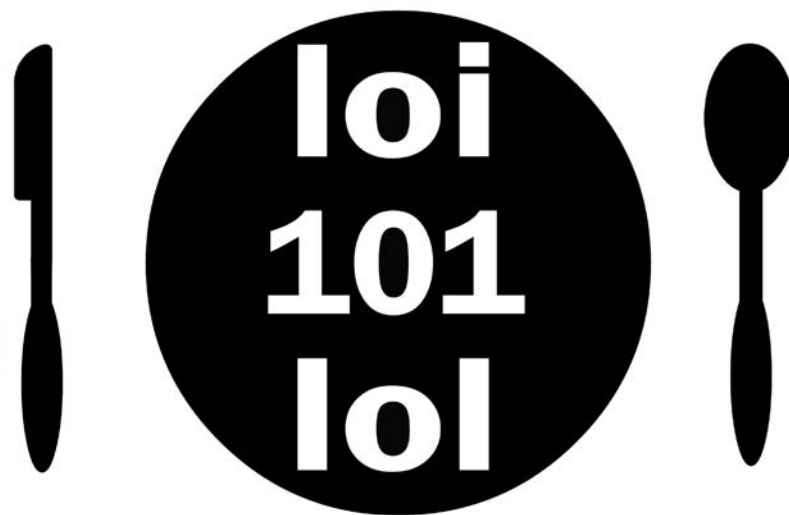
Démêlés en poésie

Ainsi, le cas de la poésie se révèle singulier puisque la résurgence du *faire* de la poésie s'effectue en elle-même. Il s'agit d'un retour aux sources, qui dispose les poètes dans une situation déstabilisante. Une telle conception suppose premièrement que l'*esthétique*⁶ de la poésie ne relève plus des sens en tant que tels ; ensuite que son « matériau » est *immatériel*, puisqu'il réside dans une action, celle d'innover. À l'opposé des autres disciplines, la définition de la poésie ne repose ni sur un support, ni sur un sens (sensation) spécifiquement convoqué, ni sur des matériaux, mais bien sur l'acte inventif posé lui-même. Malgré son immatérialité, la poésie n'est pas pour autant virtuelle : puisqu'elle se définit dans un acte (inventer, créer), elle influe performativement sur le réel. Elle appartient autant à la *praxis* qu'à la *mimesis*. L'action de la poésie est en mesure d'explorer les territoires convenus des autres disciplines, sans toutefois se métisser. D'où la transdisciplinarité que je lui revendique.

Souvent, on emploie indistinctement les termes *multidisciplinaire*⁷, *interdisciplinaire* et *transdisciplinaire* comme des synonymes, sans que personne ne sourcille ou ne demande quelque précision. Et, pourtant, ne devrait-on pas estimer qu'à la variété de ces préfixes d'origine latine correspond une différenciation notable des sens (significations), en écho aux pratiques artistiques ? Si de *multi* on peut inférer l'idée d'une juxtaposition d'au moins deux disciplines, *inter* pour sa part implique de surcroît une relation (ou encore réfère à l'espacement) entre celles-ci. Mais

tous deux nécessitent la convergence⁸ d'au moins deux disciplines dans la réalisation d'une œuvre unique. Or, avec le préfixe *trans*, la cooccurrence des disciplines n'est pas requise, bien qu'elle ne soit pas exclue non plus. Évidemment, je synthétise afin d'atteindre la plus grande clarté dans les distinctions que je veux établir. Il n'empêche qu'il se présente, dans le pratico-pratique, moult cas limites.

Transdisciplinaire de par sa nature, la poésie accomplit une exaltante traversée des (cinq) sens et des matériaux. Or, les facilités technologiques auxquelles nous avons aujourd'hui accès permettent à la poésie de se relayer d'un support à l'autre, tout en assurant les conditions pour atteindre une pérennité inégalée dans l'histoire, ce qui devrait favoriser l'éclosion des pratiques transdisciplinaires de la poésie au cours des prochaines décennies. ◀



▷ André Marceau, *Loi 101 lol*, 2010.

NOTES

- 1 J'ai déjà publié cette assertion lapidaire qui résume bien ma pensée à ce sujet. Voir le livret de *Pop sac-à-vie* (disque solo de poésie vivante et slam), aux éditions Réserve phonique, 2007.
- 2 Le terme *poésie action* est en italique dans le texte pour indiquer qu'il n'est pas utilisé dans le sens que lui prête, par exemple, Bernard Heidsieck, bien qu'il ne s'agisse pas d'une appellation contrôlée. Je l'emploie ici pour désigner une poésie qui déborde de la parole pour s'actualiser dans la performance (l'action).
- 3 Éditer, avant l'imprimerie, se produisait dans l'oralité. *Dire, diction* et édition ont la même origine étymologique.
- 4 Allusion au vers célèbre d'Arthur Rimbaud dans « Adieu » (*Une saison en enfer*).
- 5 J'emprunte le terme *figural* à Jean-François Lyotard, en lui prêtant une signification plus restreinte.
- 6 Au bénéfice de ceux et celles qui l'auraient oublié, selon le *Robert étymologique*, le mot *esthétique* vient du latin *aisthêtikos*, signifiant « qui a la faculté de sentir » ou « qui peut être objet de sensation ». Le mot latin dérive lui-même du grec *aisthanesthai*.
- 7 Je crois qu'on peut considérer que *pluridisciplinaire* est synonyme de *multidisciplinaire*.
- 8 L'objet ici étant de tenter une définition du transdisciplinaire, je ne m'attarde pas à différencier *multi* d'*inter*.