

## "Il n'est pas interdit à la poésie..."

Wagstaff, Emma

DOI:

[10.15122/isbn.978-2-406-08003-9.p.0255](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08003-9.p.0255)

License:

None: All rights reserved

*Document Version*

Peer reviewed version

*Citation for published version (Harvard):*

Wagstaff, E 2018, "Il n'est pas interdit à la poésie...", *Colloques de Cerisy – Littérature*, no. 4, pp. 255-269.  
<https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08003-9.p.0255>

[Link to publication on Research at Birmingham portal](#)

**Publisher Rights Statement:**

Checked for eligibility: 26/03/2019

This is the accepted manuscript for a paper published in *Colloques de Cerisy – Littérature*. The final version can found at:  
<https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08003-9.p.0255>

**General rights**

Unless a licence is specified above, all rights (including copyright and moral rights) in this document are retained by the authors and/or the copyright holders. The express permission of the copyright holder must be obtained for any use of this material other than for purposes permitted by law.

- Users may freely distribute the URL that is used to identify this publication.
- Users may download and/or print one copy of the publication from the University of Birmingham research portal for the purpose of private study or non-commercial research.
- User may use extracts from the document in line with the concept of 'fair dealing' under the Copyright, Designs and Patents Act 1988 (?)
- Users may not further distribute the material nor use it for the purposes of commercial gain.

Where a licence is displayed above, please note the terms and conditions of the licence govern your use of this document.

When citing, please reference the published version.

**Take down policy**

While the University of Birmingham exercises care and attention in making items available there are rare occasions when an item has been uploaded in error or has been deemed to be commercially or otherwise sensitive.

If you believe that this is the case for this document, please contact [UBIRA@lists.bham.ac.uk](mailto:UBIRA@lists.bham.ac.uk) providing details and we will remove access to the work immediately and investigate.

## « Il n'est pas interdit à la poésie »

Dans une lettre adressée à Gérard Cartier de mars 2015, Jean-Paul Michel affirme la nécessité de retrouver « [...] la vigueur, la fraîcheur d'une relation audacieuse au poème [...] », et propose qu'un moyen de le faire serait de « [...] faire fond une autre fois sur la matière sensible du poème, comme nos camarades les peintres avaient si bien réussi à le faire dans cette cascade d'interventions puissantes qui [ le ] frappaient si fort dans l'histoire de leur art<sup>1</sup>. ». Il nomme dans ce paragraphe les Fauves, les Cubistes, Matisse et Rouault, points de repère qui reviennent dans ses essais et ses entretiens, et artistes dont l'audace est surtout à chérir. Les artistes auraient l'avantage de pouvoir nous atteindre de manière immédiate par le moyen des formes et des couleurs, même de nous assaillir par des coups visuels.

Dans cet essai nous examinerons d'abord certains textes qui traitent des œuvres d'art plastique, et tenterons d'y discerner des éléments de son art poétique aussi bien que les devoirs et les droits qu'aurait l'écriture quand elle entre en contact avec l'art visuel. Notre sujet, « il n'est pas interdit à la poésie », est tiré du court texte « La chaussure de Giacometti<sup>2</sup> ». Nous considérerons donc la question de la permission et des limites, qui est fortement liée à la notion d'audace. Cela nous amènera à discuter du rôle que jouent les formes dans les textes poétiques de Michel, y compris les locutions de double négation.

### La chaussure de Giacometti

Le défi, c'est les choses : la résistance, la lourdeur,  
l'étrangeté des choses.

On imagine en lisant ceci le grand pied d'une figure sculptée par Giacometti, élargi par rapport au corps mince, comme s'il faisait partie de la terre en-dessous. Ce pied – au singulier quand il s'agit des femmes ( ou, plus rarement, des hommes ) debout – est fréquemment commenté par d'autres écrivains, mais non pas en l'associant à la chaussure.

Comment un poème pourrait-il leur « répondre » ? Se  
porter par des signes à la hauteur de leur poids de silence ?

Comment un poème pourrait-il « tenir » aussi bien que  
les choses ?

Quand il explore les difficultés qui incombent à la tâche d'écrire au sujet de l'art, Michel présente cette tâche en forme de réponse, non de critique ou de compte rendu. Les choses non seulement sont-elles sans langage, mais ce silence pèse, comme le représente le pied de Giacometti. L'artiste nous appelle, nous demande d'y répondre bien que nous n'ayons que le langage, qui y « tient » si mal.

La meilleure figure de cette difficulté : Giacometti. Il  
sculpte en *enlevant*, et quand il ne reste presque plus rien, leste  
le solde d'une lourde chaussure de métal.

Giacometti sculpte en terre ou en plâtre, et non pas en métal, les figurines coulées dans le bronze par son frère Diego. Mais la lourdeur du métal fait en sorte que le travail de Giacometti, ce travail de réduction, soit préservé en matériau solide. Si Giacometti peut enlever de la terre, Jean-Paul

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Michel, « *L'art n'efface pas la perte. Il lui répond* ». *Entretiens (1984-2015)*, Paris, Fario, 2016, p. 243-48 : « "La philosophie ne devrait véritablement être que poétisée" (L. Wittgenstein) : Lettre à Gérard Cartier touchant "la question du sens en poésie" », (p. 244).

<sup>2</sup> Jean-Paul Michel, *Écrits sur la poésie (1981-2012)*, Paris, Flammarion, 2013, p. 117.

Michel édite ses poèmes avec les ciseaux. Il dit que ses livres ont été construits « non pas en ajoutant mais en enlevant : à partir du texte original, par des excisions, des opérations chirurgicales, des ablations, des découpages en toute rigueur, ciseaux en main<sup>3</sup>. ». Il insiste sur le travail physique et le résultat visible de la composition, qui serait plutôt une dé- et recomposition rigoureuses.

Il n'est pas interdit à la poésie de tenter d'agir à son exemple en usant de la ressource typographique pour tenter de produire un équivalent visuel lisible de la double commande contradictoire qui gouverne le projet de ces propitiations<sup>4</sup>.

Comment créer un texte léger qui rend compte aussi de la lourdeur des choses ? Peut-être par un paragraphe qui y répond avec de l'humour, imitant la chaussure dans sa forme, aussi bien qu'avec la plus grande sincérité.

Des caractères courts, lourds et trapus, pour un sol solide où assurer son pas ( littéralement : un *bas* de casse ) et une poignée d'eau, de minuscules et d'étoiles pour les lignes légères des parties hautes de poème ( ce qui reste, quand on a presque tout enlevé de ce qui pèse ).

Il n'est pas étonnant qu'un éditeur s'approche du problème en proposant l'emploi d'outils de l'édition évoqués ici par les sons allongés pour la lourdeur, et courts pour la légèreté. La métaphore qui lie une statuette de Giacometti et les caractères typographiques rappelle le texte de Francis Ponge, qui compare les femmes et les hommes de Giacometti aux I, I majuscule ( "I" en anglais ) et Je, en liant aussi la forme du J aux grands pieds de ces figures<sup>5</sup>. Selon – et dans – le texte de Michel, le poète doit créer de la légèreté tout en l'ancrant au réel afin que les choses et les mots puissent se toucher. En parlant de son travail d'éditeur, Michel dit à propos des tirages de tête illustrés : « [...] la peinture est un art qui s'impose à moi avec une nécessité et une force comparables à celles de l'écriture et [...] la réalisation d'ouvrages qui lui fassent une place est pour moi un moyen de satisfaire un peu le goût que j'ai de qui est dessiné et peint<sup>6</sup>. ».

Michel a édité, par exemple, le livre de photographies de Bernard Faucon *Chambres d'amour*, qui comporte trente-trois images, dont vingt « Chambres d'amour » numérotées, et d'autres photographies qui rappellent ces chambres, qui sont pour la plupart vides ( fig. 1 )<sup>7</sup>. Les images en série se trouvent aussi dans un livre dont Michel est lui-même l'auteur, « *Placer l'être en face de lui-même* » *Carnets de Sicile* ( été 1994 ), qui comporte neuf gravures par Farhad Ostovani<sup>8</sup>. Celles-ci sont neuf "états" de la même scène, qui ressemblent plus au dessin ou à la peinture selon le degré de saturation des couleurs foncées et la visibilité des traits. Michel commente une autre "série" d'images par Ostovani dans sa préface pour le carnet de dessins intitulé *Lilium, lilium* dans lequel se trouvent quarante-neuf dessins d'un lys dans tous ses états, compris la mort de la fleur. Il suggère qu'au lieu de nous montrer la valeur symbolique du lys,

---

<sup>3</sup> Michel, *Écrits sur la poésie*, *op. cit.*, p. 35. Voir, aussi, le titre « *Pour moi, dit-il, hélas, j'écris avec des ciseaux : Via di levare* » par Jean-Paul Michel et Michaël Sebban, Bordeaux, William Blake & Co., 2005, qui place en exergue la phrase de Klee : « L'art du dessin est l'art d'éliminer. »

<sup>4</sup> Michel, *Écrits sur la poésie* ( 1981-2012 ), *op. cit.*, p. 117.

<sup>5</sup> Francis Ponge, *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977, p. 93-98 : « Réflexions sur les statuettes figures et peintures d'Alberto Giacometti » ( p. 93 ).

<sup>6</sup> Michel, « *L'art n'efface pas la perte. Il lui répond* », *op. cit.*, p. 231-34 : « "Un radeau pour quelques solitudes violentes" : Entretien avec Françoise Taliano » [ 1984 ] ( p. 234 ).

<sup>7</sup> Bernard Faucon, *Chambres d'amour* 3ème éd. Précédé de « L'or des Angès » par Jean-Paul Michel, Bordeaux, William Blake & Co., 1997.

<sup>8</sup> Jean-Paul Michel, « *Placer l'être en face de lui-même* » *Carnets de Sicile ( été 1944 ) : Farhad Ostovani : Neuf états d'une gravure*, Bordeaux, William Blake and Co., 2008.

Ostovani se concentre sur « l'ici-bas réel<sup>9</sup> » et les changements qu'opère le temps<sup>10</sup>. Il prend pour titre l'assertion d'Ostovani qu'« un dessin, ce n'est pas assez », et explique que la série permet à l'artiste de protéger la liberté du lys au lieu de l'immobiliser. Il écrit qu'Ostovani a « l'audacieuse confiance », de montrer le déclin de la fleur<sup>11</sup>.

Si la répétition peut lier ces artistes très différents – Giacometti, Faucon, et Ostovani – c'est l'audace qu'il perçoit chez plusieurs artistes qu'il publie ou commente qui les rend surtout intéressants. Cette audace se manifeste par le biais des formes qu'emploient les artistes.

Dans sa préface au catalogue de l'exposition Loïc Le Groumellec, Jean-Paul Michel écrit : « L'effet – Le Groumellec, c'est, d'abord, la masse contre le détail : la montée des trois tons des figures sur les mêmes trois tons du fond, la levée des noirs dans le noir<sup>12</sup> ». L'originalité de cet artiste, l'effet créé par ses œuvres, et l'approche adoptée par Michel pour en rendre compte, s'appuient tous sur la forme. Ce sont en plus les formes dont Michel écrit : « Quelque chose *interdit*, en effet, devant ces productions [...] »<sup>13</sup>. Il paraît que les œuvres contrôlent la réponse du spectateur. Loin d'être une limitation à regretter, l'interdiction que pratique l'œuvre de certains artistes est nécessaire, selon Michel. A propos de la critique d'art de son ami Jean-Marie Pontévia, il affirme :

Pour la peinture, la difficulté et la chance sont là : les images sont finies – désespérément déterminées, unilatéralement plates, bornées, bordées, cadrées, et tout ce devant quoi elles se constituent est *sans limites* : l'infini réel en général, ou Dieu, l'Être, l'émotion, la douleur, la mort<sup>14</sup>.

Michel insiste sur la forme parce que c'est elle qui fournit les limites qui risquent de manquer à la vie émotionnelle tumultueuse des êtres humains, à cause surtout de leur mortalité. La forme des œuvres qui rappellent les menhirs chez Le Groumellec, ainsi que leur couleur noire possèdent la finitude que l'homme dans sa propre finitude mortelle ( et paradoxale ) cherche à cerner dans le réel et dans l'émotion.

Son texte de 1988 sur l'exposition *L'appartement de l'artiste* de Pascal Convert trace avec subtilité les effets créés par l'emplacement sur les murs de l'appartement des plaques de verre. Les réflexions produites par ces verres donnent l'impression à la fois du vide et de la plénitude : l'appartement est dominé et par la lumière et par les images reflétées, telles que les scènes de la rue d'en face, mais il est également vide<sup>15</sup>.

L'auteur écrit de façon explicite qu'il ne s'agit pas de formes : « À son entrée dans la pièce le visiteur est, d'un coup, saisi du sentiment d'une échappée heureuse [...] Plus de "fond" ici, ni de "formes" – seulement le champ mobile du perceptible comme tel ; la moire et les reflets d'une scène dont le seul maître est la lumière [...] »<sup>16</sup>.

Quand l'art agit par le moyen de la lumière, les reflets, la brume, la mobilité, comment se peut-il qu'il y ait des formes ? Il semble que les reflets aient remplacé le "fond" auquel on s'attend dans une pièce réelle. Dans le texte se trouvent pourtant de nombreuses références aux surfaces, et aux indications spatiales et temporelles, y compris : « [...] *sous* un verre ajusté avec soin », et « effets de *surface* qui semblent réfléchir ensemble les deux spectacles *de leur endroit et de*

---

<sup>9</sup> Jean-Paul Michel, « Un dessin, ce n'est pas assez. », p. 13-17, in Farhad Ostovani, *Lilium, lilium. Carnet de dessins / A Sketchbook*, précédé par / preceded by « Farhad Ostovani » par / by Jean Starobinski et / and « Un dessin, ce n'est pas assez. » / "One drawing is not enough." par / by Jean-Paul Michel. Textes anglais trad./ Trans. Stephen Romer, Alias / William Blake & Co., 2005 (p. 15).

<sup>10</sup> Michel, « Un dessin, ce n'est pas assez. », *op. cit.*, p. 13.

<sup>11</sup> Michel, « Un dessin, ce n'est pas assez. », *op. cit.*, p. 16.

<sup>12</sup> Jean-Paul Michel, « *Autour d'eux, la vie sacrée, dans sa fraîcheur émouvante* » : *Admirations et circonstances*, Bordeaux, William Blake & Co, 1992, p. 65-68 : « "Un commencement, dans l'art, est toujours un refus marqué" ... » [ 1986 ] (p. 65).

<sup>13</sup> Michel, « "Un commencement, dans l'art, est toujours un refus marqué" ... », *op. cit.*, p. 67.

<sup>14</sup> Michel, « *Autour d'eux, la vie sacrée, dans sa fraîcheur émouvante* », *op. cit.*, p. 57-61 : « C'est cela l'office du peintre : "retenir, retarder un peu ( la ) fuite du visible". » [ 1984 ] (p. 59).

<sup>15</sup> Jean-Michel Michelena, « L'énigme même de la beauté », in Pascal Convert, *L'appartement de l'artiste*, Bordeaux, William Blake & Co, 1988, <http://www.pascalconvert.fr/architecture/appartement/vitrification.html> ( dernière consultation le 27 juin 2016 ).

<sup>16</sup> *Ibid.*

leur envers », et : « [...] les boiseries du mur d'en face, un morceau de ciel, les arbres de l'autre côté de la rue, le reflet du spectateur ou de l'artiste, quelques tranches de façades ou de toitures, le plancher ou le plafond et, toujours, pourtant, la cheminée elle-même, là derrière [...] »<sup>17</sup>. Nous proposons que le saisissement ressenti résulte non pas de l'absence de formes, mais du pouvoir qu'exerce les formes sur le spectateur, « non plus en maître d'un regard, mais en cette figure mirante, mirée, collaborant, hors-pouvoir, à sa propre dépendance fascinée [...] »<sup>18</sup>. La révélation, c'est que : « [...] voir c'est d'abord être subordonné à la sidération d'une lumière.<sup>19</sup> », et cette lumière se manifeste par le moyen de formes spatiales et de rythmes temporels pendant que le spectateur contemple l'appartement de l'artiste.

Témoignant de l'émergence d'un nouveau formalisme<sup>20</sup>, Caroline Levine propose dans son livre de 2015 *Forms : Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* un formalisme qui comporte l'imbrication de plusieurs formes<sup>21</sup>. Elle essaie de comprendre les formes multiples et les dispositions hétéroclites qui constituent l'expérience. En délimitant les formes qu'elle range sous le classement « whole » ( le tout ), « rhythm » ( le rythme ), « hierarchies » ( les hiérarchies ) et « networks » ( les réseaux ) elle ne déclare pas proposer une liste complète, ni séparer ces formes l'une de l'autre. Il s'agit au contraire d'affirmer que les formes s'entrelacent, ce qui complique toute tentative de comprendre leur effet, et aussi qu'elles gardent une certaine cohérence en se déplaçant d'un contexte à l'autre.

Levine insiste surtout sur la potentialité des formes : non pas l'usage que peuvent en faire les artistes, mais l'action possible que possèdent les formes. Elle accorde à cette potentialité le nom d'*affordances*<sup>22</sup>, un terme employé dans le domaine du *design* pour désigner les capacités des matériaux ou des conceptions. Elle veut nuancer les conclusions de critiques qui se focalisent sur les fissures, les écarts et la perturbation quand ils examinent la capacité révolutionnaire des pratiques créatrices face aux structures sociales et esthétiques. Levine affirme, au contraire, que nous avons besoin de totalités et de limites, qui ne sont pas forcément totalisantes : sans elles, il serait impossible d'explorer des concepts, délimiter des champ d'études, permettre aux idées de changer de direction, et ainsi de suite. Elle soutient en particulier que les formes s'entrechoquent, et que cela rend possible un formalisme qui va au-delà d'une exploration des moyens de perturber des formes fixes ou contextualisées.

Notre piste de réflexion dans l'œuvre de Michel est donc la relation entre l'audace et les limites, et entre les formes et la permission. Il écrit, dans le texte cité au début de cet essai : « Il n'est pas interdit à la poésie de tenter d'agir à son exemple en usant de la ressource typographique. », au lieu de « la poésie peut... ». Nous proposons que cette locution de double négation est fondamentale parce qu'elle indique les limites à franchir au lieu de postuler un état de liberté. La poésie a le droit d'agir comme les arts plastiques, et en même temps elle reste consciente des interdictions possibles : celles qui résulteraient des distinctions de média, auxquelles les études dans le domaine des relations texte-image nous ont rendu sensibles.

L'audace est au cœur de la poésie de Jean-Paul Michel, mais cette audace n'est pas un simple franchissement de limites. Comme l'insiste Levine, l'action potentielle que possèdent les formes est nécessaire pour l'écrivain qui veut faire preuve de l'audace. Michel dit :

La vie des formes est faite de ces passages, de ces déplacements, de ces glissements d'une forme dans une autre, dont l'histoire des arts montre tant d'exemples depuis toujours. [...] La longue durée de l'histoire des formes lui propose un vocabulaire dont il est toujours licite de relancer la part agissante<sup>23</sup>.

---

<sup>17</sup> *Ibid.* ( nous soulignons ).

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Voir, par exemple, les deux derniers numéros de la revue *Formules*, n° 19 : « *Formes : Supports / Espaces* », 2015, et n° 20 : « *Ce que les formes veulent dire* », 2016.

<sup>21</sup> Caroline Levine, *Forms : Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2015.

<sup>22</sup> Levine, *Forms*, p. 6.

<sup>23</sup> Michel, « *L'art n'efface pas la perte. Il lui répond* », *op. cit.*, p. 223-27 : « "Nous avons besoin de surprises pour rajeunir". Troisième entretien avec Matthieu Gosztola » ( p. 226 ).

La forme poétique ne peut être comprise sans sa "part agissante", qui fait en sorte qu'elle ne soit pas employée aux fins utilitaires. Le poète ne choisit pas ses contraintes comme un jeu ; il ne lui est pas interdit de se mettre à l'écoute de ce que peuvent lui dire les formes, et d'essayer d'y répondre.

Dans un texte de 1985 sur d'autres photographies de Bernard Faucon, Jean-Michel Michéna avait déjà identifié l'importance des limites. Il écrit : « Cette permanence du carré-cadre tient du choix de l'affrontement d'une règle, et Faucon met son honneur à conserver cette contrainte élue [...]. Voilà l'impératif de tout art : il *faut* qu'adviennent des "hasards" heureux, et, comme ailleurs, la chance sourit aux farouches. Aussi bien est-ce totalement désintéressé que d'être exigeant *ainsi* : il faut se craindre soi-même, et oser laisser commander le leurre<sup>24</sup>. ». Il s'agit d'une rigoureuse et audacieuse décision de se rendre.

Michel écrit ailleurs que les contraintes sont nécessaires pour rendre possible l'expression : « Je suis un émotif qui tente de faire face à ses émotions [...] Je suis de ceux qui ont *besoin* de règles [...] »<sup>25</sup>. Plutôt que d'être remémorée dans la quiétude, l'émotion est elle-même une force qui fait partie intégrante de toute poésie authentique et éthique chez Michel. Quand il insiste sur la permission – il n'est pas interdit à la poésie – cela résulte non pas de la timidité mais de la reconnaissance que l'on doit être conscient des limites fournies par les matériaux de la langue et des supports tout en y résistant.

Dans la dernière partie de cet essai, nous allons étudier les effets transformateurs de certaines formes dans les textes de Jean-Paul Michel. N'ayant pas l'espace de les traiter de manière exhaustive, nous nous en tiendrons à considérer des formes analogues à celles identifiées par Michel chez les artistes.

Dans le poème « Gauguin avait bien vu », par exemple, Michel tente, comme il l'a écrit à propos de Giacometti, « de produire un équivalent visuel lisible » des couleurs de Gauguin :

Des chevaux renâclent dans l'ombre violette.  
Violet le champ. Violets les chênes.  
Violette la profondeur du sous-bois.  
Gauguin avait bien vu ! Il n'avait pas  
menti ! Le soleil rasant à six heures  
du soir en septembre peint  
de couleurs de bruyères ce qui  
il y a peu brillait  
d'éclats d'or Le peintre lui même est  
*violet* Si cette page  
ne donne pas à *voir* le sang  
qui sèche dans les arbres elle  
est manquée<sup>26</sup>

La répétition du nom de la couleur renforce sa présence, et ressemble ainsi à la violence des couleurs dans des peintures de la période du post-impressionnisme. En forme féminine, l'adjectif "violette" devient également le nom de la fleur. Les mots "violet", "violette", et "voir" s'entassent comme des taches pour produire l'impression de violence révélée par le sang du onzième vers. Ce qui plus est, l'enjambement s'introduit dès le quatrième vers, et s'accompagne au milieu des neuvième et dixième vers de majuscules qui annoncent le début d'une nouvelle phrase sans point précédent. L'accélération qui en résulte transmet mieux l'impression créée par cette peinture que ne le pourrait une énumération de ses éléments.

---

<sup>24</sup> Jean-Paul Michel, « *Autour d'eux, la vie sacrée, dans sa fraîcheur émouvante* » : *Admirations et circonstances*, Bordeaux, William Blake & Co, 1992, p. 21-29 : « Bernard Faucon, la part du calcul dans la grâce » [1985] (p. 25-26).

<sup>25</sup> Michel, *Écrits sur la poésie*, op. cit., p. 29-41 : « "La poésie est la morale même, en action" : Entretien avec Michaël Sebban » (p. 33).

<sup>26</sup> Jean-Paul Michel, « *Défends-toi, beauté violente* ». *Intimations et expériences*, Paris, Flammarion, 2001, p. 155 : « Gauguin avait bien vu » [1997].

Michel exploite les capacités visuelles d'un texte, s'appuyant non seulement sur sa disposition verticale, mais aussi sur d'autres effets typographiques. Les mots en italiques, par exemple, aussi bien que d'indiquer les citations, sont parfois des termes de langue étrangère et parfois des indications presque scéniques :

L'Angleterre, par exemple, est ce vent froid, par saccades,  
ces prairies au Nord de Londres vers Oxford,  
moutons marqués de lettres bleues bocages ou vaches  
posés dans des décors de plusieurs siècles,  
troupe d'enfants, garçons et filles, en uniformes  
garçonnetts de huit ans en cravate, demoiselles pareilles si  
*parfaitement anglaises*  
l'écureuil gris sur la pelouse du *College*  
adolescents en tenue blanche *playing cricket*

pancarte NO DOGS posée sur la *green*  
d'Oxford<sup>27</sup>.

Les expressions en italiques introduisent de la "couleur locale", ainsi que de l'humour et témoignent aussi de la persistance de certaines conceptions de la scène évoquée chez les lecteurs. Le début du poème avait expliqué les contraintes que le poète doit s'imposer :

Un poète d'assez d'ambition doit  
s'interdire toute exaltation inutile.  
La vérité de ce qui est passé  
ses pouvoirs de formuler<sup>28</sup>.

L'introduction dans le texte d'une pancarte qui imite la forme de l'objet perçu contribue au sens que le poème est un objet visuel, certes, mais représente aussi le refus de l'exaltation, proposant à sa place la vérité banale des choses.

Dans les textes poétiques le placement au centre de la page peut jouer le rôle d'un cadre, mais Michel écrit qu'elle est plutôt « une forme ouverte, souveraine<sup>29</sup> » quand les vers sont irréguliers. La forme tire attention sur ses bords sans être limitée par eux. Loin de faire en sorte que le poème soit un tout imprégnable, la typographie peut introduire de la fragmentation, par le biais des blancs et des tirets-cadratin. Dans le premier verset de ce grand poème dédié à Jean-Marie Pontévia, Michel écrit :

Pensant à Klee peut-être – en Saint –  
traçant ses *Mauvais Anges* –  
vers la fin – et comme  
couchés dans cette barque – des Morts  
– À l'Égyptienne<sup>30</sup>

Ce début de poème comprend les arts visuels, grande passion de Pontévia ; la mort qui est aussi celle de ce critique et ami ; et une réflexion sur l'infini face à la mortalité humaine. L'emploi des tirets-cadratin adopte d'abord la fonction explicative ("en Saint", "vers la fin"), mais ils se multiplient jusqu'au point où ils semblent ne plus hiérarchiser les locutions, effet qui évoque la confusion provoquée par le chagrin. Les limites – le cadre d'une peinture, les bords qui déterminent une relation entre amis, et la frontière qui sépare une vie de l'infini de la mort – semblent être menacées. Michel crée à la fois la forme d'un tout et celle de la fragmentation.

<sup>27</sup> Jean-Paul Michel, *Le plus réel est ce hasard, et ce feu. Cérémonies et Sacrifices (1976-1996)*, Paris, Flammarion, 1997, p. 231 : « "Il n'est de gloire qu'à Saluer ..." ».

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Michel, *Écrits sur la poésie, op. cit.*, p. 114.

<sup>30</sup> Michel, *Le plus réel est ce hasard, et ce feu, op. cit.*, p. 133-35 (p. 133).

La temporalité est plus explicite dans d'autres formes poétiques, qu'il s'agit de marques typographiques qui font penser aux textes anciens, telles que l'esperluette, ou de la rime et du rythme, avec lesquels la poésie d'aujourd'hui doit s'engager quand elle refuse les effets de surface qui dominent certaines démarches contemporaines.

Les livres d'art publiés par les éditions William Blake & Co. seront d'importants modèles formels quant à la sérié et la répétition. Dans ses recueils poétiques Michel est parfois mené à élaborer une structure répétitive. Voir, par exemple, le poème « Ex-voto » de 1992, dont les trente-neuf vers commencent tous par « À » ou « Au/Aux », et qui transforme en poème entier une forme qui existe d'habitude hors-texte, en exergue. Il est adressé aux notions abstraites et aux personnages historiques ou réels, et il juxtapose des concepts opposés : « Au Désespoir, à la Crainte, au Pire, / Aux beautés de l'ignorance, à l'incompréhensible des causes.<sup>31</sup> ».

La répétition s'opère d'un poème à l'autre dans la dernière partie du volume « *Le plus réel est ce hasard, et ce feu* ». Le mot « Chance » avec un C majuscule se répète. Ensuite la phrase « Le nom vrai d'être est / *Chance*. L'autrement nommer diminue.<sup>32</sup> » est transformée en :

Le nom vrai d'être est

Chance

ô sans égale  
Énigme<sup>33</sup> !

Puis, dans le poème cité ci-dessus, « *“Il n'est de gloire qu'à Saluer...”* », nous lisons :

Il n'est de poésie qui vaille que du Nom exact.  
Le Nom exact d'Être est Chance<sup>34</sup>.

"Vrai" est remplacé par "exact" et la répétition des autres mots renforce cette variation.

La typographie joue un rôle dans le développement de des formes répétitives. La première partie de ce volume, par exemple, consiste en des textes d'une phase antérieure de son œuvre, des textes en forme de dialogue ou pièce de théâtre où les lettres sont en polices de caractères variables et les ellipses font allusion à d'autres voix absentes. Il s'agit d'un travail sur, avec, et par la forme rigoureux et soutenu, qui accompagne d'autres développements dans son écriture. Ce travail privilégie non pas une forme, mais des formes multiples et entrelacées. Comme le dit Levine, les formes se compliquent et se perturbent. Si le but de la poésie, pour Michel, c'est d'accepter et de convaincre que l'être, c'est la Chance, les formes doivent à la fois avoir la force de nous aider à confronter la Chance, et être suffisamment souples pour s'adapter à cette notion. Pour comprendre leur multiplicité nous pouvons regarder encore une fois la description par Michel de l'installation en verre de Convert :

[...] écran qui aurait *cette singulière propriété de s'animer lui-même*, puisqu'on y peut percevoir, aux différents moments du jour, les boiseries du mur en face, un morceau de ciel, les arbres de l'autre côté de la rue, le reflet du spectateur ou de l'artiste, quelques tranches de façades ou de toitures, le plancher ou le plafond et, toujours, pourtant, la cheminée elle-même, là derrière, la matière perceptible douée soudain d'une « profondeur », d'une épaisseur, *d'une richesse d'effets qui confond*<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Michel, « *Défends-toi, beauté violente* », *op. cit.*, p. 19-20 : « Ex-voto » ( p. 19 ).

<sup>32</sup> Michel, *Le plus réel est ce hasard, et ce feu*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>33</sup> Michel, *Le plus réel est ce hasard, et ce feu*, *op. cit.*, p. 222.

<sup>34</sup> Michel, *Le plus réel est ce hasard, et ce feu*, *op. cit.*, p. 231.

<sup>35</sup> Michelena, « L'énigme même de la beauté », *op. cit.* ( nous soulignons ).



Les formes que créent les plaques de verre sont elles-mêmes le sujet de l'action. N'étant pas produits d'un miroir, les reflets sont plus complexes : ils laissent percevoir les boiseries qui sont derrière les plaques de verre aussi bien que les scènes d'en face, et les reflets sont flous plutôt que clairs ; ils changent selon le moment du jour et selon la position du spectateur.

Cette richesse se montre par le biais de plusieurs formes différentes dans les textes poétiques de Michel, formes qui s'entrecroisent de façons diverses. Nous considérerons un dernier exemple aujourd'hui en guise de conclusion. Dans une locution en forme de double négation telle que « il n'est pas interdit à la poésie », s'opère une inversion qui n'est pourtant pas un reflet. Elle démontre que la poésie a le droit d'agir en rappelant l'idée d'interdiction. C'est-à-dire qu'elle nous montre à la fois les deux concepts contradictoires. Ce n'est qu'en rencontrant les limites que la poésie a la liberté – et l'audace – de créer des formes littéraires. D'autres exemples de cette structure se manifestent dans les entretiens et les écrits de Jean-Paul Michel : « [...] il ne me paraît pas improbable que [...] »<sup>36</sup>, par exemple, ou « Le poème irrégulier, vertical, de vers centrés est une forme ouverte, souveraine, dédaigneuse de toute contrainte qu'elle ne se donnerait pas, elle-même, à elle-même.<sup>37</sup> ». Cette phrase-là renforce l'importance de la part active du poème dans l'établissement des contraintes. Sa structure ressemble à la capacité attribuée par Jean-Paul Michel à Bernard Faucon. Il écrit que le photographe réussit à : « [...] produire l'effet de présence le plus intense par la mise en scène la plus attentive de l'absence.<sup>38</sup> » (fig. 2). Loin de rendre plus complexe une phrase ou un vers, comme le ferait la périphrase, la double négation contribue au travail d'enlèvement estimé par Michel chez certains artistes. Dans les vers suivants, l'importance des limites est communiquée par la double négation. Pour regarder et exprimer l'immensité délimitée de l'être, si brillante que l'on ne peut la confronter sans y mettre un cadre, le poète doit se préparer à recevoir les formes que ses moyens d'expression lui imposent :

Pas une parcelle d'être qui ne scintille dans  
la lumière car être est d'abord cela, pour nous,  
ouvrir les yeux dans la lumière &  
cligner des paupières sous  
ses rayons<sup>39</sup>.

**Emma Wagstaff, University of Birmingham, U.K.**

---

<sup>36</sup> Michel, « *L'art n'efface pas la perte. Il lui répond* ». *Entretiens (1984-2015)*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>37</sup> Michel, *Écrits sur la poésie*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>38</sup> Michel, « *L'or des Anges* », *op. cit.*, p. 7-9 (p. 8).

<sup>39</sup> Michel, « *Défends-toi, beauté violente* », *op. cit.*, p. 145.