



HAL
open science

”Un dispositif poétique vecteur d’une dé-hiérarchisation entre les arts: le cas Clara Elliott de Sylvain Courtoux”

Anysia Troin-Guis

► To cite this version:

Anysia Troin-Guis. ”Un dispositif poétique vecteur d’une dé-hiérarchisation entre les arts: le cas Clara Elliott de Sylvain Courtoux”. LLCSS - Language, Literature and Cultural Studies / Langue, Littérature et Etudes Culturelles, 2011. hal-01625828

HAL Id: hal-01625828

<https://hal.science/hal-01625828>

Submitted on 10 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURAL STUDIES



LANGUE, LITTERATURE ET ETUDES CULTURELLES



Vol. IV, No.1, June 2011
Military Technical Academy Publishing House

**LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURAL
STUDIES**

**LANGUE, LITTÉRATURE ET ÉTUDES
CULTURELLES**

Vol. IV, No. 1

© Military Technical Academy Publishing House
Bucharest, Romania, June 2011

Scientific committee / Comité scientifique

Alexandra Cornilescu, University of Bucharest

Anthony Kemp, University of Southern California

Elena Soare, Paris 8

Ghada Ghatwary, University of Alexandria

Luminița Ciuchindel, University of Bucharest

Marie France David de Palacio, University of Bretagne Occidentale

Mary Koutsoudaki, University of Athens

Rachel McCoppin, University of Minnesota

Reza Pishghadam, Ferdowsi University of Mashhad

Robert Gauthier, University of Toulouse le Mirail

Editorial Staff / Rédaction

Chief Editor / Rédactrice en chef: *Amelia Molea*

Associate Chief Editor / Rédactrice en chef adjointe: *Daniela Mirea*

Editors / Rédactrices: *Antoaneta Demergean*

Maria Stoicovici

Raluca Elena Constantin

Maria Iacob

Andreea Ion

Madlena Nen

Assistant to Editor / Secrétaire de rédaction: *Adriana Carolina Bulz*



Editorial Office:
“LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURAL STUDIES
LANGUE, LITTÉRATURE ET ETUDES CULTURELLES”

81-83 George Cosbuc Ave., Sector 5, 050141
Bucharest, ROMANIA

Tel.: +4021 335 46 60 / 253, Fax: +4021 335 57 63, e-mail: ameliamolea@yahoo.com

ISSN 2065-3867

Ab uno disce omnes

On the cover:
Vassili Kandinsky
“Various circles”

CONTENTS ♦ SOMMAIRE

Literature ♦ Littérature

1. Transcending Transcendentalism: Walt Whitman's and Gary Snyder's Unique Spirituality – RACHEL MCCOPPIN..... 7
2. Sade and the Terminus of Satire – ANTONY KEMP..... 19
3. Fantastic Posthumanism: Horcruxes, Pensieves and Transplanting Consciousness – KRISTINA JEAN LAUREAU..... 35
4. The Strange Mode of Poets' Being – JAYESH A.K..... 41
5. Frederick Douglass' Journey from Slave to Freeman: An Acquisition and Mastery of Language, Rhetoric, and Power via the Narrative – JOHN HANSEN 59
6. Un dispositif poétique vecteur d'une dé-hiérarchisation entre les arts: le cas *Clara Elliott* de Sylvain Courtoux - ANYSIA TROIN-GUIS 73

Cultural Studies ♦ Etudes culturelles

7. Not All Quiet on the Front Down Under: Four Case Studies of War, Films, and Revisionism in Australia – JUAN JOSÉ CRUZ 89

Linguistics ♦ Linguistique

8. Different Realizations of the // Phoneme by Romanian Learners of English – RALUCA CONSTANTIN 103

Translation studies ♦ Traductologie

9. People in between Languages: How do I Translate Myself to You? – GRACIELA S. BORUSZKO 113

Language Teaching ♦ Didactique des langues

10. Linguicism, Bilingualism and Language Attitudes of Nigerians: The Experience of a University Staff School – EMMANUEL ADEDAYO ADEDUN AND MOJISOLA SHODIPE 121
11. Choix, adaptation et contextualisation du manuel du FLE pour les apprenants arabophones – AKRAM ODEH ET CARINE ZANCHI 135

UN DISPOSITIF POÉTIQUE VECTEUR D'UNE DÉ-HIÉRARCHISATION ENTRE LES ARTS: LE CAS *CLARA ELLIOTT* DE SYLVAIN COURTOUX

Anysia Troin-Guis*

Résumé: Dans cet article, nous analyserons le dispositif intertextuel, puis thématique, utilisé par Sylvain Elliot dans *Strangulation Blues*. Nous démontrerons que celui-ci permet une mise en tension de deux cultures, une culture savante et une culture populaire et qu'il opère ce que nous pouvons dénommer une « dé-hiérarchisation » des arts, en mêlant références littéraires et références musicales, entérinant alors une conception pragmatiste de l'art comme « expérience esthétique totale ».

Mots clefs : Poésie contemporaine ; Musique post-punk ; postmodernité ; esthétique pragmatiste ; intersemioticit  ; interculturalité.

Clara Elliott qui est présentée sur la page de titre de *Strangulation Blues* comme l'auteure du livre, recueil de poésies publié chez Al Dante en 2010, n'est pas un être de chair : c'est une construction littéraire que met en place Sylvain Courtoux. Jean-Marie Schaeffer définit le leurre à partir de quatre éléments : « le contexte auctorial, le paratexte, la « mimesis formelle » et la continuation de l'univers historique (référentiel) par l'univers fictionnel »¹. Ces différents éléments participent bien ici au leurre : les plus évidents dans *Strangulation Blues* sont ceux qui constituent le paratexte, « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs »², ainsi la page de titre présente l'œuvre de Clara Elliot comme une « adaptation et présentation »³ de Sylvain Courtoux⁴.

* Université de Provence, 29, avenue Robert-Schuman13621, Aix-en-Provence cedex 1, anysia.troinguis@gmail.com.

¹ Cf. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris,  d. du Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 133-145, p. 137.

² Gérard Genette, *Seuils*, Paris,  d. du Seuil, coll. « Points », 1987, p. 8.

³ Sylvain Courtoux, *Strangulation Blues*, Marseille,  d. AL Dante, 2010, page de titre.

⁴ On note d'ailleurs que la même taille de police est utilisée pour le nom de l'auteur fictif et celui de l'auteur réel.

De même, la reconstitution d'une édition critique de poèmes foment le leurre : l'« éditeur » Sylvain Courtoux déploie une vaste entreprise historicisante dans la pratique des notes de bas de page. Les références exogènes qui sont faites par les épigraphes et dans les poèmes sont souvent, dans les notes, explicitées et accompagnées d'une contextualisation et de renseignements biographiques sur Clara Elliott. Citons par exemple la première épigraphe de la page inaugurale du recueil :

*Nous ne sommes pas ici pour divertir,
nous sommes ici pour promouvoir un mode d'information,
et pour communiquer notre vision du monde ;
et si les gens par contre-coup se sentent divertis,
tant mieux, mais c'est pour nous, un luxe absolu.*

Throbbing Gristle⁵

L'épigraphe est annotée ainsi :

Extrait de *In Steel Grey Armour* (1978), un livre-objet composé de textes, dessins, collages (cut-up, listes, poèmes etc.), photos, objets réels (par exemple des seringues), etc. du groupe anglais de musique industrielle Throbbing Gristle. Il va sans dire que ce livre fut publié à un très petit nombre d'exemplaires. Clara en avait un, j'ai pu le voir sur le bureau de sa chambre, chez son père⁶.

L'auteur de la note précise d'où vient la citation, qui est l'épigraphe et donne un renseignement sur Clara Elliott. Tout au long du livre, les notes de bas de page ont cette fonction de remémorer des faits artistiques, poétiques et musicaux de la période post-punk, qui va de 1978 à 1984, période durant laquelle le personnage aurait écrit, où des groupes tels que Joy Division, Public Image Limited ou encore Throbbing Gristle « ont cherché à poursuivre la révolution inachevée du punk, en explorant de nouvelles possibilités »⁷. Les poèmes du recueil, et donc les notes, sont fortement imprégnés de cette musique punk et post-punk, Sylvain Courtoux allant jusqu'à définir la poétesse qu'il crée comme auteur punk définissant ce type ainsi :

La poésie punk, et, notamment, la poésie punk française existe, oui, mais si, et seulement si on met en avant deux principes qui nous permettraient de définir ce qu'est (vraiment) un poète punk et par là, poésie punk (car sinon, j'ai bien peur que les thématiques punk et la langue punk se retrouvent, par exemple, chez quelques Dadaïstes, ou quelques Situationnistes, ou quelques Beat, ou quelques Zutistes ou Hydropathes, et, qu'en fait, on ne puisse parler de

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ Simon Reynolds, *Rip It Up and Star Again. Post-Punk 1978-1984*, trad. Aude De Hesdin et Etienne Menu, Paris, Éd. Allia, 2007, p. 15.

poésie punk mais de poètes punk ou non – comme l'a si bien montré Greil Marcus dans son maître-livre *Lipstick Traces*) donc :

1. Est punk, tout poète, qui se revendiquerait punk ou amateur de musique punk.
2. Est punk, tout poète ou écrivain, par extension, qui a écrit pendant la période punk, tout en se revendiquant des groupes de rock (de sa génération ou pas) et se réclamant, in fine, des mêmes influences littéraires ou thématiques que les punks⁸.

À cette histoire de la musique répond une histoire littéraire, et plus particulièrement poétique, où sont convoqués Mallarmé, poètes modernes et poètes des années soixante et soixante-dix. Cette mise en parallèle de deux univers artistiques est décisive dans le recueil. Le leurre que Sylvain Courtoux fabrique est entériné par le récit biographique de Clara Elliott⁹ qu'écrit Jane Wailing, autre construction littéraire de l'auteur, définie comme la cousine, passeuse qui a perpétué l'œuvre de Clara¹⁰.

Sylvain Courtoux développe donc tout un dispositif poétique¹¹. En cela, nous pouvons classer le travail de celui-ci dans ce que Jean-Marie Gleize nomme « *postpoésie* », c'est-à-dire « l'ensemble des pratiques postgénériques, ou dispositales, corpus instable en cours de formation-déformation »¹². Pour la présente recherche, classer l'auteur dans une catégorie poétique, si perméable qu'elle puisse être, n'a pas grand intérêt : cela nous permet surtout de cerner Sylvain Courtoux et de le replacer dans l'époque contemporaine qui est la nôtre. *Strangulation Blues* est un livre qui peut être considéré comme postmoderne¹³

⁸ Entretien avec Sylvain Courtoux réalisé par Liliane Giraudon, « Clara Elliott poète punk et Sylvain Courtoux transformiste », in *Action Poétique*, n°196, juin 2009, p. 37.

⁹ Sylvain Courtoux, *op. cit.*, pp. 257-269.

¹⁰ Cf. p. 269.

¹¹ Selon Jean-Marie Gleize, un dispositif poétique est « l' "assemblage" (collage, montage) de constituants hétérogènes, articulés dans un fonctionnement global, mais le tout formant unité disjointe (la déliaison restant *in fine* perceptible : exploitation des dissonances et des espaces non continus). Ou encore : des ensembles, objets, artefacts esthétiques constitués par reconfiguration d'échantillons (c'est pourquoi on parle parfois d'*échantillonnage* ou *sampling*) de fragments préexistants de matière (sonore, pictural, textuelle) », *Sorties*, Paris, Éd. Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2009, p. 177.

¹² *Ibid.*, p. 392.

¹³ Hayden White, « Postmodernisme et histoire » in *Historiographies : concepts et débats*, Christian Delacroix (dir.), Paris, Gallimard, 2010, pp. 839-844 : « Le postmodernisme, mouvement culturel [...] part du postulat que [...] l'histoire elle-même doit être à nouveau imaginée afin de saisir la nature d'une réalité sociale émergente et encore définissable, [...] ce

du fait qu'il propose une réécriture de l'Histoire et la modulation d'une certaine période, par le truchement d'une poétesse fictive qui aurait vécu trente ans auparavant. L'auteur explique qu'il a voulu « écrire, créer de A à Z, un recueil poétique complet pouvant avoir été écrit entre la fin soixante-dix et la mi-quatre-vingt, qui prendrait donc en compte toutes les influences possibles, et à la mode de l'époque »¹⁴.

Dès la page de titre de *Strangulation Blues*, un élément se rapportant au domaine musical et plus spécialement au domaine post punk apparaît : les poèmes de Clara Elliott sont qualifiés de « post-punk ». Revenons sur ce terme : il désigne la période s'étalant de la fin des années soixante-dix au milieu des années quatre-vingt, succédant à la période punk, « mouvement initialement ouvert et riche de possibilités, [qui] avait à tel point dégénéré qu'il ne se résumait plus qu'à une simple formule commerciale »¹⁵. Le post-punk est désigné comme une « avant-garde » qui « n'envisageait pas l'année 1977 comme un retour à un rock'n'roll brut mais plutôt comme une occasion de rompre avec la tradition, puisqu'elle définissait le punk comme une exigence de constant renouvellement »¹⁶. Se dessinent ici quelques pistes intéressantes : la musique post-punk se construit comme une réaction aux potentialités que la musique punk n'a sues explorer, opérant une rupture avec la tradition. Cependant, il faut dès à présent distinguer culture punk et musique punk. Citons ainsi Simon Reynolds et sa tentative de spécification :

Les histoires traditionnelles du punk s'achèvent à sa « mort » en 1978, par l'autodestruction des Sex Pistols. [...] Ce long « après-coup » du punk qui a duré jusqu'en 1984 s'avéra musicalement beaucoup plus intéressant que ce qui s'était passé en 77-76, au moment où le punk ressuscitait le rock'n'roll de base. Dans une perspective culturelle plus large, on peut avancer que le punk a engendré ses effets les plus marquants bien après sa soi-disant disparition. [...] Les mouvements révolutionnaires de la culture pop produisent leur plus fort impact une fois le « moment » prétendument achevé, lorsque les idées des élites bohèmes et des hipsters se diffusent¹⁷.

La musique punk serait donc la musique que firent notamment les Sex Pistols jusqu'en 1978 et la musique post-punk serait la remodulation des

projet exige pour se réaliser un renouveau de l'imagination poétique (ou « constructive ») plutôt qu'une réforme morale ou une analyse scientifique », p. 839.

¹⁴ Entretien avec Sylvain Courtoux réalisé par Liliane Giraudon, p. 40.

¹⁵ Simon Reynolds, *op cit.*, p. 15.

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

préceptes que met en place cette musique, jusqu'en 1984. Ces deux types de musique rock apparaissent alors dans le cadre d'une sous-culture punk. Il est donc intéressant de souligner, dès la page de titre du recueil, l'accolement d'un qualificatif apparemment musical au substantif « poème » relevant du vocabulaire littéraire.

Ces quelques remarques conduisent aux interrogations suivantes : est-ce qu'une rencontre entre deux cultures opposées est-elle mise en place dans le recueil ? Comment se construit-elle ? L'intertextualité, dispositif central que Sylvain Courtoux utilise dans *Strangulation Blues*, est-elle vectrice d'une mise à mal de l'opposition entre *high art* et *low art* ?

Une mise au point des concepts de culture

Précisons tout d'abord que notre réflexion ne vise pas à diviser en catégories étanches deux formes de culture. En effet, « la partition en deux entités autonomes opposant radicalement une culture savante, acculturante et répressive, et une culture populaire dominée mais authentique » est récusée dès les années 1970¹⁸ et ne propose qu'une analyse simpliste des clivages culturels. Pour la parfaite compréhension des enjeux culturels à l'œuvre dans le recueil, nous définirons les concepts de culture populaire par rapport à une culture noble, et de sous-culture, de quoi semble relever la culture punk.

La culture populaire se définit comme une culture regroupant toutes les classes de la population. Selon Gábor Klaniczay, « parler de “culture populaire”, c'est essayer de donner au mot “culture” un sens plus large que les représentants de la “culture des élites”, artistes, philosophes, tenants politiques de la civilisation, avaient coutume de la faire »¹⁹. La culture populaire serait l'extension d'un terme défini par des élites. Par rapport à la « culture noble » des littéraires²⁰ qui a un « territoire matériel et culturel qui lui est propre » et « appartient aux sphères artistiques les plus prestigieuses »²¹, la culture populaire « englobe des systèmes de valeurs, de formes de langage, d'art, de comportement, et des symboliques présents dans la vie quotidienne »²². La

¹⁸ Dominique Kalifa, « Culture savante/ culture populaire », in *Historiographies: concepts et débats*, op. cit., p. 996.

¹⁹ Gábor Klaniczay, « L'underground politique, artistique, rock (1970-1980) », in *Ethnologie française*, XXXVI, 2006, n°2, p. 284.

²⁰ *Ibid.*, p. 284.

²¹ Stéphane Malfettes, *Les mots distordus*, Paris, Éd. Irma, coll. « Musique et société », 2000, p. 5.

²² Gábor Klaniczay, *art. cit.*, p. 284.

culture populaire se construit par opposition à la culture noble. Restreignons alors le débat sur l'art et ses implications dans cette division. Comme le résume bien Philippe Roussin,

le modernisme a eu nettement tendance à mettre l'accent sur la démarcation entre high art et low art et il a posé une distinction catégorique entre art et culture de masse. Chez Clément Greenberg comme chez Adorno, le grand théoricien de la séparation entre art authentique et culture de masse, cette démarcation procédait du souci de préserver l'autonomie et la dignité de l'œuvre d'art de son embrigadement par le réalisme socialiste, dans son utilisation dans les spectacles fascistes ou de son intégration par l'industrie culturelle²³.

La distinction entre une culture noble et une culture populaire, et donc la hiérarchisation des arts que cela produit, provient du fait que la seconde culture utilise les médias de masse pour sa diffusion et que l'autre se veut moins vulgarisée, réservée à quelques élites²⁴. Richard Shusterman considère cela comme une « fragmentation socio-culturelle »²⁵. Selon lui, « dans notre culture, pour obtenir une légitimité esthétique pleine et entière, on doit gravir le sentier étroit de la spiritualisation et du raffinement élitiste »²⁶. Il ajoute : « loin de toute respectabilité esthétique, l'art populaire est, dans notre tradition culturelle, dépourvu du contrôle et de l'attention artistique qui le rendrait esthétiquement satisfaisant »²⁷. L'art populaire, même s'il possède une sophistication technologique, ne peut accéder au même rang que le grand art caractérisé par sa « pureté étouffante et une spiritualité glacée »²⁸ à cause de ses modes de visibilité. Le philosophe critique sévèrement cette dévaluation de l'art populaire dans *L'Art à l'état vif* et conclut ainsi :

²³ Philippe Roussin, « Avant-gardes historiques, hiérarchies artistiques et techniques », in *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Georges Roque (dir.), Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 2000, p. 217.

²⁴ Richard Shusterman ajoute d'ailleurs : « Si l'on était obligé de définir la différence entre grand art et art populaire, il serait plus juste de le faire en les distinguant non pas tant selon leurs objets que selon leurs modes respectifs d'appropriation. L'usage « vulgaire » contraste avec l'usage « noble » en ce qu'il est plus proche de l'expérience ordinaire et moins structuré, régulé, par les normes scolaires inculquées par les institutions intellectuelles dominantes », *L'Art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Christine Noille, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1992, p. 138.

²⁵ *Ibid.*, p. 135.

²⁶ *Ibid.*, p. 135.

²⁷ *Ibid.*, p. 135.

²⁸ *Ibid.*, p. 135.

La dichotomie culturelle néfaste instaurée par le grand art authentique et la culture populaire illégitime nous laisse face à un dilemme esthétique inacceptable : choisir entre l'artificialité moribonde et étouffante du noble, et le primitivisme inférieur du populaire²⁹.

Il est évident que la radicalité des termes employés par Shusterman a pour but de souligner l'absurdité du rejet de toute une tranche de l'art car celui-ci est populaire, donc accessible à tous.

À partir de cela, abordons un autre type de culture issu de la culture populaire : la sous-culture, et plus particulièrement la sous-culture punk. Dick Hebdige définit cette forme de culture populaire marginale ainsi :

Par rapport à la séquence ordonnée qui mène des phénomènes et des événements réels à leur représentation dans les médias, les sous-cultures constituent une interférence parasitaire, un « bruit ». Nous ne devons donc pas sous-estimer le potentiel signifiant des sous-cultures populaires, non seulement en tant que métaphore des risques d'anarchie qui guettent le monde réel, mais en tant que mécanisme effectif de désordre sémantique : une sorte de blocage temporaire du système de représentation³⁰.

Comme le souligne ce parallélisme du bruit opposé au son, la sous-culture est du même ordre que la culture populaire mais sur un autre ton, si l'on veut rester sur la même métaphore auditive que Dick Hebdige. Elle est une remise en cause des systèmes signifiants existants, dans une période et un espace donnés. La sous-culture punk « s'est constitué à partir d'une série de transformations spectaculaires de tout un ensemble de marchandises, de valeurs, d'attitudes relevant du sens commun »³¹. Les éléments de divers codes signifiants sont ainsi juxtaposés et détournés. Il devient alors intéressant de mettre en parallèle cela avec les esthétiques dadaïstes et surréalistes du début du XXe siècle et leurs pratiques radicales :

recherches oniriques, collage, "ready-made", etc. Il s'agit là des modalités classiques du discours "anarchique". [...] La nouvelle "surréalité" émergeait à partir de la subversion du sens commun, de l'effondrement des catégories et des oppositions logiques conventionnelles (rêve/ réalité, travail/ jeu, etc.), et de la célébration de l'anormal et de l'interdit.[...] Le bricolage sous-culturel, tout comme l'"auteur" d'un collage surréaliste, "juxtapose deux

²⁹ *Ibid.*, p. 135-136.

³⁰ Dick Hebdige, *Sous-culture, le sens du style* [1979], trad. Marc Saint-Upéry, Paris, Éd. La découverte, coll. « Zones », 2008, p. 94.

³¹ *Ibid.*, p. 123.

réalités apparemment incompatibles [...] et c'est là que la rencontre explosive a lieu » (Ernst 1948)³².

Nous pouvons tenter d'établir une comparaison : tout comme Dada³³ qui a touché « à tous les moyens d'expression, [fut] source extraordinaire d'inspiration et de renouvellement pour les arts »³⁴ et qui, se réclamant d'un principe d'incohérence, proposait une démarche rigoureuse en prônant « l'art comme seule base d'entendement »³⁵, la sous-culture punk « obéissait à un ordre très stricte », « le chaos se transformait ainsi en une totalité signifiante »³⁶. Dans ces deux courants, un même chaos apparent est revendiqué et celui-ci est formellement construit ; Dada relève surtout de l'art visuel et verbal et la sous-culture punk, de la mode et de la musique.

Ce rappel des catégories conceptuelles de la culture nous permet d'amorcer notre étude de *Strangulation Blues*. Comment l'intertextualité sur laquelle est construit le recueil permet la mise en tension d'une culture noble et d'une sous-culture punk ?

La mise en tension d'une culture noble et d'une sous-culture punk

Dans *Strangulation Blues*, l'intertextualité, c'est-à-dire la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »³⁷, est très riche et donne au recueil un aspect hétérogène. La prolifération des références exogènes dans les poèmes puise son fondement théorique dans des conceptions post-structuralistes du discours : dans le « Manifeste post-punk de l'axiomatique transgressive »³⁸, la

³² *Ibid.*, p. 111-112.

³³ Il est donc intéressant à ce sujet qu'une épigraphe d'un des poèmes du recueil (p. 19) soit tirée de *Dada est tatou. Tout est Dada* de Tristan Tzara, « Nous cherchons la force **droite pure sobre unique** nous ne cherchons **RIEN** » Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 215.

³⁴ Henri Béhar, *Littéruptures*, Lausanne, Éd. L'Âge d'homme, 1988, p. 109.

³⁵ *Ibid.*, p. 109.

³⁶ Dick Hebdige, *op. cit.*, p. 120. Le sociologue explique ce paradoxe grâce au concept d'« homologie » initialement employé par Claude Lévi-Strauss : « les objets choisis sont, de manière intrinsèque ou sous une forme adaptée, homologues aux préoccupations fondamentales, aux activités et à la conscience de soi collective de ladite sous-culture ». Tous les objets constituant le style d'une sous-culture, si hétérogènes et différents soient-ils, sont des éléments qui prennent une forme significative et cohérente en corrélation les uns avec les autres : en cela, une sous-culture est un système.

³⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982], Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1992. p. 8.

³⁸ Sylvain Courtoux, *op. cit.*, p. 218-219.

poétesse déclare que « subvertir la langue [...] coïncidera avec la déconstruction, la destruction et la déstructuration punk [...] du copyright, système obsolète pour une littérature qu'il faudra penser libre, mondiale et vivante »³⁹. Sont impliqués dans le discours prescriptif de l'auteure fictive de nombreux motifs post-structuralistes comme la « déconstruction », pratique de lecture derridienne qui consiste en « la subversion d'une structure et en la "dissémination" de l'unité d'un système ou de la clôture de sens de tout discours sous l'hégémonie du logos »⁴⁰. Il est intéressant de voir qu'à cette accumulation de substantif est accolé l'adjectif qualificatif « punk » : le mécanisme de subversion d'une structure et de remise en cause des valeurs établies dans la sous-culture punk, comme le revendique Clara, aurait une filiation avec la philosophie postmoderne. Nous pouvons aussi commenter cette dénonciation du « copyright » qui pose le principe de droit d'auteur comme suranné et semble être un écho à Michel Foucault qui déclarait clairement : « Qu'importe qui parle ? En cette indifférence s'affirme le principe éthique le plus fondamental peut-être de l'écriture contemporaine »⁴¹. D'une part, le droit d'auteur que condamne Clara serait un obstacle à la fluidité des discours dans le temps et dans l'espace, de l'autre, il se rattacherait à la valeur capitaliste qu'est la propriété privée⁴² et donc collaborerait avec le système que Clara dénonce dans le recueil⁴³.

Revenons à l'étude des références exogènes présentes dans *Strangulation Blues* et évoquons tout d'abord celles qui sont internes au poème. Majoritairement, elles s'articulent de la manière suivante : d'une part, des mentions de chanteurs, groupes ou albums de rock, punk ou post-punk qui

³⁹ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁰ Jean-Pierre Zarader, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Ellipses, 2007, p. 146.

⁴¹ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur » [1969], in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, p. 817.

⁴² Pour une mise au point sur la question de la « propriété privée » comme valeur capitaliste critiquée par la narratrice-poétesse fictive, citons Marx Et Engels : « La forme de la propriété a subi de constants changements, de continuelles transformations historiques. La Révolution française abolit la propriété féodale en faveur de la propriété bourgeoise. [...] Or, la propriété privée bourgeoise est la dernière et la plus parfaite expression de la production et de l'appropriation des produits sur la base des antagonismes de classes, de l'exploitation des uns par les autres », *Manifeste du Parti Communiste* [1848], Paris, Nathan, 1999, pp. 57-58.

⁴³ Nous pouvons citer le premier paragraphe du texte intitulé « *Sexe et mort dans la haute-société* [putréfaction et avilissement] » pour avoir un aperçu de cette dénonciation : « où il faudra parler de la façon dont la société bourgeoise capitaliste nous a fait travailler, nous a esclavagisés, opprimés, pour en tirer tous les dividendes et profits possibles », p. 43.

relèvent de la sous-culture punk ; de l'autre, des citations ou plagiats⁴⁴ qui émanent de la culture littéraire. Par exemple, il est fait mention du *Metal Machine Music*⁴⁵ : ce syntagme nominal est le titre d'un album de Lou Reed datant de 1975⁴⁶. Dans le dispositif historicisant de Sylvain Courtoux, une note de bas de page situe l'album ainsi :

Titre d'un album solo de Lou Reed de 1975 où il expérimente une musique bruitiste exclusivement de feedback (larsen) et de drones de guitares électriques, se plaçant d'emblée en précurseur de toute la vague noise, appelée « rock industriel » en Angleterre et « no-wave » aux U.S.A, des lates seventies : Cabaret Voltaire, Throbbing Gristle, Swans et Sonic Youth en tête⁴⁷.

La note est une description complète du type de musique expérimenté sur l'album et elle le replace dans une culture musicale « proto-punk ». Elle permet au lecteur qui ne connaîtrait pas l'album de mieux comprendre les enjeux de sa mention dans le poème. En effet, grâce à la référence dans le poème, le lecteur appréhende plus facilement la comparaison qui y est faite, entre une situation de terreur et de détérioration, « Tout corps plongé dans un liquide/ finit toujours par avouer [...] et voilà que nous sommes atteints par cette prolifération de mort sans limite [...] une phrase musicale qui murmure / tourne / tourne »⁴⁸. La référence à un élément musical est le moyen pour Clara de juxtaposer « la force engloutissante du son »⁴⁹ et celle de la procession funèbre dont il est question dans le poème. Plus loin dans le recueil, la référence se construit selon le titre d'une chanson : « le jour je danse sur la version de Lola des Raincoats »⁵⁰. La mention situe temporellement le poème et l'espace fictionnel qu'il crée par l'emploi du pronom personnel « je » dans la sous-culture punk⁵¹ : les références font donc partie du dispositif de Sylvain Courtoux dans la formation d'un recueil post-punk écrit par Clara Elliott. Ensuite, la mention de « Lola » peut être lue comme un rapprochement de la littérature et de la musique à partir de la

⁴⁴ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁵ Sylvain Courtoux, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶ Lou Reed, *Metal Machine Music*, RCA Records, 1975.

⁴⁷ Sylvain Courtoux, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁹ Simon Reynolds, *op. cit.*, p. 287, à propos de l'album expérimental de Lou Reed.

⁵⁰ Sylvain Courtoux, *op. cit.*, p. 15.

⁵¹ La chanson « Lola » reprise par les Raincoats date de 1979, dans leur album éponyme. Si le lecteur ne connaît pas la chanson, une note de bas de page pourra alors le renseigner, une fois de plus, précisant que les Raincoats sont un « groupe post-punk expérimental féminin anglais ».

question du droit d'auteur et d'intertextualité : comme le souligne l'emploi du terme « version » et est explicité en note de bas de page par l' « éditeur », « Lola » est une chanson des Kinks⁵² qui est reprise par les Raincoats, Heinz Rudolf Kunze, Andy Taylor et plus tard, par Madness. Elle symbolise donc la fluidité d'un texte et d'une mélodie dans la musique, la possibilité d'une adaptation par une interprétation et idéalement, elle créerait une rupture avec le copyright⁵³.

Au contraire, les références à la culture littéraire se font surtout par citations ou plagiat et sont, elles aussi, le plus souvent explicitées en note de bas de page. Succinctement, nous relevons une citation de Mallarmé, où les guillemets sont utilisés, « l'espace a pour jouet le cri »⁵⁴, un plagiat du titre de F.J Ossang, *De la Destruction Pure*⁵⁵. Le choix de ces exemples est guidé par notre volonté de mettre en évidence l'hétérogénéité des références choisies par Sylvain Courtoux pour forger l'intertextualité du recueil de « Clara Elliott » : d'un côté, nous avons Mallarmé, considéré comme « un moteur, un acteur, un réacteur, un suscitateur » de la poésie moderne et contemporaine⁵⁶ et de l'autre, F.J. Ossang, que Sylvain Courtoux éditeur définit comme « poète électrique et cinéaste post-punk français »⁵⁷. Ces références inscrivent d'un même coup la poétesse dans un patrimoine littéraire et aussi, le véritable auteur du dispositif, Sylvain Courtoux.

L'agencement intertextuel le plus visiblement déployé dans *Strangulation Blues* se retrouve dans la pratique de l'épigraphe, précédant la majorité des poèmes, qui est selon Antoine Compagnon, la « citation par excellence »⁵⁸. Sa fonction de la plus canonique « consiste en un commentaire du *texte*, dont elle

⁵² The Kinks, « Lola », *Lola versus Powerman and the Moneygoround, Part One*, Pye, 1970.

⁵³ Nous précisons « idéalement » car bien que de nombreuses chansons soient reprises au fil des ans et instaurent une intertextualité dans la chanson, il n'empêche que les interprètes doivent chaque fois payer des droits à l'auteur de la chanson.

⁵⁴ Sylvain Courtoux, *op. cit.*, p. 85 ; Stéphane Mallarmé, « Toast funèbre », *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1992, p. 43.

⁵⁵ Sylvain Courtoux, *op. cit.*, p. 30 ; F.J Ossang, *De la Destruction Pure*, Toulouse, CEEDitions, 1977.

⁵⁶ Cf. Jean-Marie Gleize, « Ce n'est qu'un débat, Mallarmé continue », *op. cit.*, p. 203-208.

⁵⁷ Sylvain Courtoux, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁸ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Ed. du Seuil, 1979, p. 30.

précise ou souligne indirectement la signification »⁵⁹. Ainsi l'épigraphe tirée de *Meurtre* de Danielle Collobert,

C'est le soir, et il est impossible de discerner les machines (...)
ils m'ont torturé, pétri, dilapidé, piétiné,
mes os sont un émiettement, je n'ai plus de support⁶⁰.

annonce-t-elle les thèmes du poème que sont la torture, notamment par des machines, « une mécanique infernale », ou la destruction. De la même manière, l'épigraphe de Public Image Limited, « Anger is an energy »⁶¹ prépare les vers « elle baisse la tête, secoue la tête, se frappe la tête contre les murs » ou « elle déchire ses photos de mariage, ses photos de vacances/ des liens qui écartent des gestes qui fuient ». Notons d'ailleurs les parallélismes syntaxiques et les répétitions qui construisent ces vers : les accumulations des verbes d'action font écho à la concision de l'assertion à valeur axiomatique de l'épigraphe et au message qui s'en dégage. Elles peuvent rappeler aussi la chanson dont l'épigraphe est tirée et la répétition frénétique qui y est faite de celle-ci. Dans une épigraphe, l'important repose aussi dans « l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte »⁶² : « Clara Elliott » incite donc à lire ses poèmes dans la lignée de différents types d'auteurs : des musiciens rock, punk ou post-punk tels que Joy Division, The Slits, Black Sabbath, des artistes tels que John Cage ou Yoko Ono, ayant d'ailleurs tout deux été liés à Fluxus, et des poètes, écrivains ou philosophes du XX^e siècle tels que Samuel Beckett, William S. Burroughs, Vladimir Maïakovski⁶³. Par conséquent, au-delà d'une lignée d'auteurs hétéroclites, c'est dans deux cultures différentes que s'inscrit la poétesse : la culture dite noble et la sous-culture punk. Clara « choisit ses pairs »⁶⁴ dans deux cultures considérées comme inégales par certains philosophes modernes. Par ce jeu de références intertextuelles à la littérature et à la musique, le personnage que crée Sylvain Courtoux tente de déconstruire la dichotomie entre le grand art et l'art populaire, en réhabilitant certains des acteurs de cette dernière, propres à la sous-culture punk, notamment par la pratique honorifique de l'épigraphe. Comment la poétesse fictive entérine cette réhabilitation ?

⁵⁹ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁰ Sylvain Courtoux, *op. cit.*, p. 37 ; Danielle Collobert, *Meurtre* [1964], *Œuvres I*, Paris, P.O.L, 2004 : la première phrase est à la page 24, la seconde est une transformation par condensation de plusieurs phrases, « Ils m'ont torturé, pétri, dilapidé, piétiné. Mes os sont un émiettement. Je n'ai plus de support », p. 39.

⁶¹ Sylvain Courtoux, *op. cit.*, p. 36 ; Public Image Limited, « Rise », *Album*, Virgin, 1986.

⁶² Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 161.

⁶³ Respectivement : p. 14, p. 9, p. 31, p. 7, p. 151, p. 159, p. 77, p. 129.

⁶⁴ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 161.

Une dé-hiérarchisation qui se confirme dans le discours

Sylvain Courtoux par le truchement de Clara Elliott opère une confrontation de deux cultures différentes par le biais de l'intertextualité et du dispositif. Si la pratique exhaustive de l'épigraphe permet une dé-hiérarchisation entre un art noble et une sous-culture issue d'un art populaire, certains poèmes du recueil approfondissent la déconstruction de cette dichotomie culturelle sur un plan thématique. Le poème qui illustre le mieux cela débute par « Je ne peux rien écrire sans encourager »⁶⁵. La première phase dans l'entreprise iconoclaste de Clara est une phase de déstructuration par le renversement de la hiérarchisation traditionnelle des arts :

je donnerais bien toute la poésie actuelle de la NRF & co. pour les trois premières minutes du Fascination du Thin White Duke pour les trois premières lignes d'un futur essai poétique promis d'Ed Sanders sur l'Amérique et pour les trois premiers plans du Mauvais Sang de Carax⁶⁶.

La narratrice affirme sa préférence pour les arts populaires que sont la musique rock ou le cinéma par rapport à la poésie française qui lui est contemporaine et qui, surtout, est considérée comme un art noble et savant. La construction ternaire avec l'anaphore en « pour les trois premiè[r]e[s] » amplifie l'effet de sa déclaration et le bouleversement qu'elle entraîne. En effet, il y a une tentative de subversion des valeurs et hiérarchies établies qui est assez déroutante, d'autant plus qu'elle apparaît dans le cadre d'un recueil de poésie. La seconde phase de l'opération est la reconstruction basée sur un renouvellement des valeurs, une redéfinition des termes qui engendre alors un retournement de situation :

Parce que / jamais je n'arrêterai ce combat – appelez-le poésie, appelez-le le post-punk, appelez-le pirate, appelez-le acker burroughs trocchi ginsberg [...] bataille artaud, appelez-le modernité qu'importe⁶⁷

La redéfinition se fait par l'identification des termes « poésie », « post-punk », « pirate », « modernité » : Clara expose ainsi sa définition de la modernité selon laquelle poésie et post-punk ne sont qu'un, la musique et la littérature étant confondues en une seule et même chose qualifiée de « combat » et sur laquelle le soulignage typographique insiste. L'accumulation hyperbolique

⁶⁵ Sylvain Courtoux, *op. cit.*, p. 214-216.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 215.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 215-216.

de poètes, écrivains, philosophes, sociologues, linguistes, théoriciens de la modernité créé un second effet de surprise car aucun protagoniste d'un art populaire n'est cité alors que c'est celui-ci qui est promu juste avant. L'absence de majuscule aux noms propres dénote la modernité de l'écrit et la réappropriation qui est faite des auteurs cités par leur transformation en « noms communs »⁶⁸. La poétesse fictive revendiquerait alors une pratique, selon elle, « post-punk » de la littérature découlant d'une réflexion moderniste et qui s'articule sur la maxime « je sample donc je suis »⁶⁹. Cela n'est pas sans nous rappeler les pratiques avant-gardistes comme le « collage, montage, fonction, des procédés techniques et des démarches créatrices [qui] étaient des catégories transversales, transgénériques et transsémiotiques »⁷⁰ dès les années vingt.

La confusion de la poésie et de la musique post-punk que fait Clara peut être rapprochée de l'expression de John Dewey « expérience esthétique totale ». Richard Shusterman résume cette « expérience » ainsi :

on trouve des éléments littéraires dans la peinture, la sculpture et la danse, et dans les poèmes imprimés, une visualité graphique esthétiquement travaillée. Pour Dewey, « des mots comme “poétique”, “architectural”, “dramatique”, “sculptural”, “pictural”, “littéraire” désignent des tendances qui n'appartiennent qu'à un certain point à tel ou tel art car elles caractérisent toute expérience esthétique totale, même si tel matériau particulier est le mieux adapté pour faire ressortir chacun des traits [John Dewey, *Late Works of John Dewey*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987, vol. 10, p.233] »⁷¹.

L'art est donc un tout qu'il vaudrait mieux éviter de diviser en classifications car celles-ci « bornent la portée de la perception, entravent la créativité et restreignent l'ouverture de l'expérience »⁷². Il se dessine alors une nature intersémiotique intrinsèque de l'art dans cette perspective pragmatiste de l'esthétique.

Cette conception postmoderne de l'art déclarée et illustrée par le personnage de Clara dans le recueil est celle que postule Sylvain Courtoux dans sa fiction expérimentale dont relève ce dispositif poétique. En effet, celui-ci explique que son intention dans *Strangulation blues* était de « dire [sa] dette à la

⁶⁸ Le sème de « collectivité » endormi dans l'adjectif « commun » est alors réactivé.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 216 ; on note ici le jeu de réécriture de la maxime de Descartes « je pense donc je suis ».

⁷⁰ Cf. Philippe Roussin, *art. cit.*, p. 206.

⁷¹ Richard Shusterman, *op. cit.*, pp. 34-35

⁷² *Ibid.*, p. 36.

poésie française (mais pas que) des années 60 et 70 et au rock »⁷³ et surtout il déclare :

dans ce livre, je voulais très clairement montrer que chez moi, l'un ne va pas sans l'autre et vice-versa. Ou comment écouter Joy Division et lire Anne-Marie Albiach sont pour moi la même et unique chose. Il n'y a pas d'un côté le fan de poésie, de l'autre le fan de musique, et encore le fan de philosophie et de textes politiques⁷⁴.

Le discours que tient l'auteur du texte confirme notre thèse : pour le poète comme pour la « poétesse », audition et lecture sont une même expérience esthétique totale. *Strangulation Blues* en est une manifestation dans laquelle l'expérimentation dispositale tient lieu de pratique de cette « pensée pragmatiste ».

References:

1. Elliot, C. (2010) *Strangulation Blues. Poèmes post-punk et Leçons d'Exorcisme 1978-1985 suivi de Poèmes inachevés (1986-1987). Adaptation et présentation par Sylvain Courtoux*, Marseille : AL Dante.
2. Delacroix, C. (2010) *Historiographies: concepts et débats*, Paris : Gallimard.
3. Genette, G. (1987) *Seuils*, coll. "Points", Paris : Éd. du Seuils.
4. Genette, G. (1992) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, coll. "Points" Paris : Éd. du Seuil.
5. Gleize, J.-M. (2009) *Sorties*, coll. "Forbidden Beach", Paris : Éd. Questions théoriques.
6. Hebdige, D. (2008) *Sous-culture, le sens du style*, trad. Marc Saint-Upéry, coll. "Zones", Paris : Éd. La Découverte.
7. Klaniczay, G. (2006) "L'underground politique, artistique, rock (1970-1980)" in *Ethnologie française*, XXXVI, n°2.
8. Roussin, P. (2000) "Avant-gardes historiques, hiérarchies artistiques et techniques", in *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, Georges Roque (dir.), Nîmes : Éd. Jacqueline Chambon.
9. Schaeffer, J.-M. (1999) *Pourquoi la fiction ?*, coll. "Poétique", Paris : Éd. du Seuil.

⁷³ « Portrait de Sylvain Courtoux en poète de merde (2/3) », entretien réalisé par Fabrice Thumerel, 2010, disponible sur < <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=2088> > (consulté en mars 2011).

⁷⁴ *Ibid.*

10. Shusterman, R. (1992) *L'Art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Christine Noille, coll. "Le sens commun", Paris : Éd. de Minuit.
11. Zarader, J.-P. (2002), *Le Vocabulaire des Philosophes : Philosophie moderne (XIXe siècle)*, Paris : Ellipses.
12. --- *Dictionnaire de philosophie*, Paris : Ellipses 2007.

Published: The Military Technical Academy

Editor in Chief: *Lt. Col. Eng. Stelian SPÎNU*

Text Editing: *Mihaela ZAHARIOIU, Daniela NECULA*

Printing: *Viorica TOMA, Adrian STĂNICĂ*

Printed in The Military Technical Academy

150 pages

0208

C-13 / 27.12.2011



ISSN 2065-3867