



**HAL**  
open science

**“ L’atelier du sujet du poème chez Ritman : inventer ”et  
corps et langage” pour vivre en voix ”**

Olivier Mouginot

► **To cite this version:**

Olivier Mouginot. “ L’atelier du sujet du poème chez Ritman : inventer ”et corps et langage” pour vivre en voix ”. Nu(e), 2020, n°72 ”Serge Ritman” (coord. Y. Miralles), 72. hal-02949564

**HAL Id: hal-02949564**

**<https://hal.science/hal-02949564>**

Submitted on 29 Sep 2020

**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.

**Olivier Mouginot**

L'atelier du sujet du poème chez Ritman :  
inventer « et corps et langage »  
pour vivre en voix

je t'écris sans savoir à qui ni si je t'écris

*Tu pars, je vacille*, p. 69

### « Ressouvenir »

Ma toute première rencontre avec Ritman a été de l'ordre d'une écoute – c'était à l'occasion d'une lecture publique dans une librairie parisienne. J'étais venu entendre le poète et le poème Ritman – pour tout dire, je ne connaissais aucun des deux. Un souvenir particulier est resté de cette première écoute, qui a certainement déterminé ma manière de les appréhender par la suite. J'ai toujours été attentif aux respirations des gens, au moins autant qu'aux timbres de voix – peut-être un legs de mes années de musique et de théâtre. Ce jour-là, j'ai cru remarquer chez Ritman quelque chose comme un raccourcissement du souffle. Assez étonnamment, cette respiration contrainte allait de pair avec une diction précipitée, mais aussi parfaitement maîtrisée. Quoi qu'il en fût exactement, une sorte de conflit latent semblait nourrir cette lecture rigoureuse, voire lui donner toute sa vigueur. Cette « volubilité en apnée<sup>1</sup> », je l'ai retrouvée plus tard quand j'ai commencé à parcourir les livres de Ritman. J'ai compris progressivement que l'essoufflement de Ritman lisant, ce n'était pas un effet de lecture, encore moins une posture, mais une donnée physique s'imposant à son corps-langage – donnée concrète du poème parmi d'autres. Le corps-langage a ses secrets, quand bien même il déterminerait « bas et haut de nos poèmes<sup>2</sup> ». Michaux affirme que la poésie « libère l'homme de la mauvaise atmosphère » et « permet à qui étouff[e] de respirer<sup>3</sup>. » La seconde proposition perd de son caractère métaphorique chez Ritman : non seulement elle est à prendre au sens littéral, mais elle indique une valeur absolue du poème, son historicité la plus tangible.

« Et le poème court devant. Et l'air nous aide à le suivre. » (*RR*, 65)  
Le continu retenue-volubilité qu'il m'avait été donné d'entendre et de voir lors de cette lecture inaugurale, met sous tension une grande partie de l'œuvre de Ritman. Le poème à écrire aussi bien que celui à dire relèvent de cette préoccupation constante d'un air à rattraper, d'un souffle

---

<sup>1</sup> *Ta résonance, ma retenue*, p. 313 – désormais abrégé en *RR*.

<sup>2</sup> *Tu pars, je vacille*, p. 53 – désormais abrégé en *PV*.

<sup>3</sup> Henri Michaux, « L'Avenir de la Poésie », *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1936, p. 969.

à reprendre, cela dans et par le discours – « je te récite en souffle (...) » (PV, 54). D'une certaine façon, chez Ritman, on a l'air et on est l'air. Et si l'air est partout dans son œuvre – dès *En herbe* (1997), recueil au grand air, c'est que le souffle est toujours à la manœuvre, de manière profonde, presque cachée. J'indiquerai plus loin comment le souffle appartient entièrement à la phrase, ou plutôt se confond avec elle – commune origine que la lecture à voix haute du poète entendait ne pas oublier. En écriture comme en lecture, le souffle est alors ce qui va commander la phrase autant que la résonance. Un tel air, qui ne saurait jamais venir à manquer, n'est d'ailleurs pas seulement celui du poème, mais aussi – et peut-être d'abord – celui du langage, ou plus précisément, celui à l'œuvre dans le corps-langage :

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

Selon Ritman, faire poème, c'est donc « inventer et corps et langage » (PV, 63). Cela requiert d'être le plus fidèle possible au corps-langage entendu comme « corps vocal » (PV, 63), ainsi qu'à tout ce qu'un tel corps peut à la fois inspirer et expulser. En ce sens, toute activité énonciative s'appuie sur un double pied d'appel intérieur/extérieur – que le poème garde en mémoire dans la phrase elle-même. Toujours à propos de la respiration chez Ritman, on sait combien la marche a joué un rôle important dans son chemin d'écriture, en particulier au début. Une marche sans démarche ostentatoire mais attentive à ce qui revient ou recommence sans jamais se répéter : « multiples marches / pérégrinations avec la mort / en retours de vie » (RR, 73). La marche et, plus largement, toutes les formes possibles de mouvement corporel (danse, porté, plongeon, nage) et de déplacement<sup>4</sup> (voyage, parcours, arpentage, tournée, chevauchée, traversée). Tous ces mots agissent comme des occurrences vives dans les recueils de Ritman, qui semble se déplacer au rythme de la vie qui passe à travers le poème – *capacité* du poème qui se voit sans cesse interrogée. Mais où va vraiment cet infatigable répétiteur de la vie dans le poème et du poème dans la vie ? Où exactement

---

<sup>4</sup> Cette passion du déplacement est également d'ordre théorique : il y a chez Ritman une virulence contre les immobilismes de la critique et de la poétique contemporaines.

cherche-t-il à nous conduire ? Une partie de la réponse se trouve dans le poème Ritman lui-même, dans sa manière de fonctionner – ou plutôt de marcher... D'ailleurs, il marche à vive allure : non pas qu'il soit pressé, mais il économise du souffle. C'est un poème qui a beaucoup à faire. Qui fait donc souvent plusieurs choses à la fois. L'écriture n'est pas une activité dédiée chez Ritman, elle intervient quand elle veut. Il faut lire à ce propos les belles pages du recueil *Au pays de l'oubli* (RR, 55) consacré en partie à la « distance<sup>5</sup> » du poème et à divers faits de racontage – j'en redonne ici un fragment qui évoque un « livre de route » :

Il récitait quelques poèmes. Des ressouvenirs en avant.  
Qu'il écrivait en marchant. Qu'il notait ensuite. Dans ce  
qu'il avait appelé. Mon livre de route. Un titre restait  
lisible. Sur la première page. Dans ta marche.  
(RR, 65)

Si les poèmes sont des « ressouvenirs en avant<sup>6</sup> » (RR, 65), c'est non seulement parce qu'ils appellent à marcher dans les pas du poète, mais aussi parce qu'ils autorisent tout un chacun à sauter le pas des œuvres – en les écoutant au présent, voire en les « éclipsant<sup>7</sup> » plus ou moins totalement. Pour faire quelques pas avec Ritman – et peut-être inciter de nouveaux lecteurs à faire pareil, je souhaiterais maintenant solliciter deux ouvrages parmi les derniers publiés. Je m'arrêterai en particulier sur le premier recueil mentionné, *Ta résonance, ma retenue*, qui est plus précisément un recueil de recueils – écrits et publiés entre les années 2000 et aujourd'hui. Obéissant à une composition d'une grande cohérence, ce livre constitue une remarquable table d'écoute pour tout lecteur qui voudrait découvrir le travail de Ritman. Quelques incursions dans *Tu pars, je vacille* viendront compléter ce corpus. L'orientation la plus déterminante qu'il me faut signaler ici est d'ordre théorique : j'appuierai ma lecture sur deux notions que j'ai souhaité mettre en rapport, celles de sujet du poème et d'atelier du dire. La première est explicitement présente chez Ritman ; la seconde relève d'une conceptualisation plus personnelle, mais à laquelle le poète a contribué de manière décisive.

---

<sup>5</sup> « C'est que le poème est toujours. À distance. » (RR, 64)

<sup>6</sup> L'expression n'est pas sans rappeler la « nostalgie du futur » de M. Khaïr-Eddine dans « Nausée noire » (1964), *Soleil arachnide*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2009, p. 31.

<sup>7</sup> Ghérasim Luca écrit que le poème « s'éclipse / devant ses conséquences ». Voir *Je m'oralise*, Paris, Corti, 2018, non paginé.

## Le sujet du poème et ses ateliers

Je propose de relire ici Ritman comme mes lectures et recherches l'ont trouvé – sachant que plusieurs de mes travaux universitaires, notamment ceux portant sur les *ateliers du dire*<sup>8</sup>, ont bénéficié de l'accompagnement privilégié de l'entourage du poète... En la traversant d'un bout à l'autre, je me suis demandé si cette œuvre, au moins en partie, ne pouvait pas être regardée, dans un certain sens, comme un *atelier* du dire à part entière<sup>9</sup>. Un élément récurrent a rapidement attiré mon attention : ce à quoi semblent s'intéresser de nombreux poèmes Ritman – une certaine acception du langage – n'est pas sans évoquer l'enjeu même des ateliers du dire. En l'espèce, c'est plus précisément un *atelier du sujet du poème* qu'il serait possible de repérer à divers endroits de l'œuvre : une partie des poèmes ou recueils travaillent assez explicitement leur situation, leur sujet, leur historicité. Si la formule « sujet du poème » se rencontre chez Ritman (par exemple, *RR*, 57), elle est empruntée à Meschonnic<sup>10</sup> – référence d'ailleurs importante pour comprendre d'où procède le poème Ritman en théorie comme en pratique. Ce sujet du poème, ce pourrait être d'abord ce qu'il y a de plus *indigène* dans le langage – Ritman parle même de « poème indigène » (*PV*, 10). Cette reprise lexicale me permet d'insister sur une donnée particulière de toute subjectivation « dans et par le langage<sup>11</sup> » – et, en l'espèce, dans et par le poème : ce mode de signifier relève non seulement de l'activité d'un sujet spécifique mais aussi d'une dynamique relationnelle très localisée. Toute pratique discursive et *a fortiori* tout poème ont des conséquences immédiates qui débordent largement les domaines de la réception ou de la critique. Pour en rester au poème, la transsubjectivation qu'il permet – et qui est bien une « action de l'œuvre<sup>12</sup> » elle-même – prend la forme d'un récitatif en indivision que, selon moi, Ritman a su explorer de manière radicale.

---

<sup>8</sup> Olivier Mouginot, *Les ateliers du dire* (lectures, écritures, littératures) : enjeux et expériences de la voix en langue(s) étrangère(s), thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2018.

<sup>9</sup> À la condition d'imaginer la possibilité même qu'un atelier fasse poème, ou qu'un poème fasse atelier...

<sup>10</sup> Par exemple dans Henri Meschonnic, « Manifeste pour un parti du rythme » (1999), *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, « Poche », 2001, p. 292.

<sup>11</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* I, Paris, Gallimard, 1966, p. 259.

<sup>12</sup> Arnaud Bernadet, « L'inconnaissance du littéraire. De l'indiscipline méthodologique à l'ethos critique » (2012), blog Polartnet : [http://polartnet.free.fr/textes/textes\\_polart/inconnaissance.pdf](http://polartnet.free.fr/textes/textes_polart/inconnaissance.pdf)

Peut-être serait-il utile de reformuler le sujet du poème de Meschonnic en *sujet du dire*, pour insister sur le fait que le sujet du poème n'appartient pas en propre au poème – et encore moins à la poésie. Un tel sujet du dire renvoie davantage à toute une série d'opérations langagières qui travaillent séparément et ensemble un même continu. Ce sujet du dire dans le poème serait donc plutôt le sujet de tout un *faire langage* – au sens de la sociologie de Certeau qui invite à se préoccuper d'« un langage à *faire* et non plus seulement à *entendre*<sup>13</sup> ». Meschonnic n'hésite pas à parler aussi de « sujet-langage<sup>14</sup> » qui, dans le poème, constitue une véritable « forme-sujet<sup>15</sup> », autre apposition qui n'est pas sans rappeler le « poème, énonciateur<sup>16</sup> » de Mallarmé. Quelle que soit la formulation la plus adéquate, un tel sujet semble avoir son propre atelier chez Ritman. Il s'agit surtout de le distinguer de l'idée d'un atelier de la langue ou d'une fabrique du poème. Le questionnement développé ici entend bien insister sur le langage : il me semble qu'on rencontre dans cette œuvre des formes qui organisent des modalités de (trans)subjectivation – ce que beaucoup d'autres poèmes savent faire – tout en répondant à une finalité singulière – l'apport final des poèmes de Ritman comme savoirs sur le langage, voire comme science du langage. Se trouvant entièrement du côté de l'oralité, poèmes et recueils consistent chez lui en des essais de voix qu'il serait possible d'affilier à une recherche-action sur le langage – dimension qui viendrait s'ajouter à l'œuvre elle-même. Parler d'atelier du sujet du dire pour qualifier une partie du travail de Ritman, c'est alors renvoyer à un ensemble d'expériences en amont et en aval du poème – expériences qui obligent le sujet du dire à sortir du bois, à révéler la teneur de sa relation au langage. Pour atteindre cette ambition, Ritman a su développer une forme assez originale à mes yeux, le poème-atelier, qui fonctionne comme un poème au carré.

---

<sup>13</sup> Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980/1990, p. 204.

<sup>14</sup> Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 294.

<sup>15</sup> Je redonne ici la citation complète pour insister sur la spécificité du sujet qui nous occupe ici : « Mais le poème fait de nous une forme-sujet spécifique. Il nous pratique un sujet que nous ne serions pas sans lui. Cela, par le langage. C'est en ce sens qu'il nous apprend que nous ne nous servons pas du langage. Mais nous devenons langage. On ne peut plus se contenter de dire, sinon comme un préalable, mais si vague, que nous sommes langage. Il est plus juste de dire que nous devenons langage. (...) », Henri Meschonnic, *ibid.*, p. 293.

<sup>16</sup> Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 365.

## Poèmes-atelier(s)

Cet atelier du sujet du dire peut s'observer à de nombreux endroits chez Ritman, mais il est peut-être des textes plus emblématiques de cette pratique. Sans vouloir me risquer à élaborer une typologie des poèmes Ritman, je n'ai pu toutefois m'empêcher d'en catégoriser quelques-uns pour mon propre compte, sans réel souci de précision – le lecteur trouvera certainement à redire à propos de tel poème ou recueil relevant possiblement de plusieurs catégories à la fois. Je tiens à distinguer, au moins provisoirement, les formes suivantes : le « poème relation » (*PV*, 72) constitue en quelque sorte l'archétype du poème Ritman : on peut découvrir sa parole claire et apaisée dans les recueils *Tu à l'infini* et *À jour* ; le « poème-partition » (*RR*, 163) apparaît davantage spécialisé dans le travail des « rimes intérieures » (*RR*, 157) et peut se lire comme un carnet d'oralité : *Tu pars, je vacille*<sup>17</sup> en fournit de nombreuses illustrations ainsi que le recueil *À l'heure de tes naissances* dans *Ta résonance, ma retenue* ; le poème-compagnonnage est celui qui contribue à la poétique d'une œuvre et/ou d'un lieu – je pense notamment à *Sans retour* et à *Ma retenue* ; enfin, le poème-atelier se rencontre fréquemment dans l'œuvre de Ritman : c'est lui que j'ai décidé de mettre en lumière dans cette contribution.

Certains poèmes-ateliers sont regroupés en véritables recueils-ateliers. Dans *Ta résonance, ma retenue*, ce serait par exemple : *Sa vie à elle*, magistralement dévoué à la phrase comme expérience ; *Ton nom dans mon oui*, qui vient rappeler tout ce que peut nous faire un poème ; *Illyriques*, qui déplore les angles morts de l'historicité du langage – poème inclus – en temps de troubles. À l'intérieur de *Ta résonance*, le poème titré (*rimes intérieures*) se consacre ouvertement au sujet du poème et à l'écriture poétique quand d'autres s'intéressent plutôt à l'interaction entre écrire et voir. Tous ces textes offrent à lire non pas des circonvolutions épilinguistiques ou métalinguistiques, mais bien des essais miniatures portant systématiquement sur la « motivation du discours radicalement historique » (*PV*, 129) qu'un poème libère. Les poèmes qui se dévoilent dans ces recueils ne disent pas ce qu'ils sont, ne déclinent pas leur fonction supposée ou rêvée – ils ne sont pas des écrits sur la poésie. Non, ces poèmes de l'atelier du sujet du dire essaient de tenir un certain langage, en s'imposant comme une forme de transparence. Ils s'écrivent et se lisent en obéissant à une stricte discipline : non seulement ils font leur travail de poèmes mais ils

---

<sup>17</sup> Serge Ritman qualifie ce recueil de « roman de rimes » (*PV*, 175).



semblent aussi réfléchir à ce qu'ils font. Chaque poème-atelier travaille l'inscription de son sujet tout en rendant visible sa pratique et sa conceptualisation du langage. Ce qui est finalement assez inédit, c'est que le poème entend fournir lui-même au lecteur ses propres notions, voire l'inviter à les retravailler avec lui. Non seulement le poème-atelier semble tenir constamment ses notions près de lui – elles ont finalement peu bougé depuis les premiers textes, mais il fait l'effort de les mettre à notre portée. Il y a un consentement du poème-atelier à tout dévoiler au sujet du continu langagier :

il n'y a pas de musique ni de poésie  
il n'y a que des airs jamais d'air alors je  
dis que l'air n'est pas la somme des airs  
mais le courant jamais interrompu

de la parole de la vie et de l'amour  
il n'y a pas de début ni de fin  
pas d'intro ni de conclusion le livre  
commence et recommence dans toute lecture

d'un lecteur à l'autre l'air passe sous les mots  
et dans les voix et sur les pages le poème

sa petite musique  
n'est pas ce que l'on croit  
elle est ce qui nous fait  
unique au bon moment  
pluriel à tout instant

(RR, 282)

Dire que certains poèmes Ritman sont spécifiquement des poèmes-ateliers – et qu'à ce titre une grande partie de l'œuvre s'apparente à une poétique du langage – n'est probablement pas suffisant. Je souhaiterais maintenant expliquer pourquoi et montrer les enjeux d'une telle proposition. Puisqu'il n'y a pas d'atelier de la langue chez Ritman – si ce n'est le discours lui-même, l'interrogation principale que je cherche à partager ici, concerne tout un *langage* visé dans ces poèmes-ateliers, et peut-être aussi une éthique du langage – puisque tout poème « fait comme nous nous parlons » (RR, 45). Nous allons voir ensemble que cette pratique de l'atelier-poème chez Ritman articule plusieurs composantes, plusieurs sous-ateliers qui apportent leur concours au même poème, le poème comme relation. Tous travaillent au continu de langage à même le poème, quel qu'il soit. Je propose de distinguer notamment :

un atelier du dire je-tu ; un atelier de la phrase et du phrasé ; un atelier de l'air du langage ; un atelier des relations de voix.

### Atelier du dire je-tu

Il suffit de lire quelques pages de Ritman pour repérer une constante qui n'est pas étrangère à l'activité du sujet du poème : le je cherche inlassablement son tu, et réciproquement. Il y a une pratique et une pensée intensives du *dire je tu* – qui viennent nourrir le principe même des « ritournelles<sup>18</sup> ». Dire je-tu, ce n'est pas seulement dire ou répéter je ou tu, mais bien plutôt mettre à l'essai ce que signifie dire je à tu en termes de relation subjectivante. Aucune opération énonciative n'est anodine chez Ritman à qui il importe de différencier radicalement le je te (je te vois, je te parle, je t'aime, etc.) du je tu. Dans tous les cas, on s'éloigne de l'impératif d'un dire autrement. Si référence il y avait à donner, ce serait du côté de la linguistique de Benveniste à qui Ritman emprunte cette polarité du je-tu comme fondement de la subjectivation langagière. Ce couple n'est pas seulement grammatical ou pragmatique : il a ses problèmes à lui. Le poème-relation de Ritman est irréductible à une interlocution : dans le langage, cela ne peut être chacun son tour. Ce serait trop simple – et trop systématique : toute communication serait alors un jeu d'enfant. Chez Ritman, dire je-tu implique une interaction permanente qui obéit à des conditions assez strictes, celles du sujet du poème, sujet qui s'immisce dans la vie du couple je-tu – comme un grain de sel énonciatif. La liste ci-après reprend ses conditions particulières d'existence :

dire tu n'est pas tutoyer  
si dire c'est tout dire compris le silence et tout ce qui ne se dit sans  
savoir rien du dit  
si dire c'est l'abandon passage de ce qu'on ne sait pas nous arrive  
notre impossible  
dire tu invente une proximité sans termes sans identités un passage  
le regard dans le regard le sourire dans le sourire la main dans la  
main sans savoir qui autrement qu'éclats incessants d'une  
traversée  
dire tu ouvre les vannes l'abandon à la traversée de te parler  
devient parler dans ta voix notre entre  
dire tu physique du dire force traversante marée montante poème  
relation

---

<sup>18</sup> Publiée aux éditions Tarabuste, l'œuvre de Ritman se présente désormais sous le titre général *Dans ta voix, mes ritournelles*.

dire tu avec nos synérèses prépare des diérèses explosives chaque  
 mot chaque syllabe chaque atome riment de partout avec ton tu son  
 allure ou teneur gestuelle sa matière ne cesse s'augmenter densifie  
 cette force ce geste cet élan de plus en plus fort en sa faiblesse ma  
 vie ta voix  
 dire tu m'invente comme mon propre silence dans ta voix  
 dire tu peut tout dire quand l'intégrité se tait ma volubilité dans ta  
 retenue  
 dire tu et nos secrets s'ouvrent dans l'inconnu d'un je tu  
 dire tu c'est  
 l'infini appel  
 ta résonance

(PV, 42)

### Atelier de la phrase et du phrasé

À l'instar d'autres poètes contemporains, Ritman s'intéresse à la phrase comme expérience du corps-langage, c'est-à-dire au-delà de sa seule écriture. Une autre histoire de pronoms et donc un autre couple peuvent être évoqués ici. Dans le texte *Sa vie à elle*, on peut suivre pas à pas le recollement des morceaux de tout un pan de vie discursif et vocal, celui de la relation entre *lui* et *elle*. Ces deux-là ne sont pas un homme et une femme. Elle et lui, ce sont la phrase et le sujet du dire, tous deux responsables de l'écoute des mouvements de voix. C'est d'ailleurs cette écoute qui nourrit leur relation organique. Cela commence par des premiers pas, des balbutiements, et même un bal *des débutants* – au cours duquel sujet du dire et phrase se découvrent timidement, échangent confusément des vœux : « Elle n'est pas encore à portée de voix ; il ne désespère pas de lui demander comme une ressemblance avec elle. » (RR, 11) C'est aussi et surtout le temps des premiers essais – l'orientation du poème-relation est alors encore incertaine : « Parfois elle ne sait plus qui est tu ; lui non plus ; alors ils s'emmêlent et la phrase part pour de bon. » (RR, 12) Puis *le temps* change (RR, 15), la vie ensemble gagne en assurance. Sujet du dire et voix sont enfin en ph(r)ase, ils obéissent à une seule et même historicité : « Ils s'exercent chaque jour à devenir des guetteurs attentifs à ce qui vient. Leur phrase n'a ni jour ni heure mais elle sait parfaitement le temps qu'il fait. » (RR, 15) Ils parviennent surtout à mettre au point un juste usage des « pronoms de la réciprocité » (RR, 16). Une chose en entraînant une autre, survient le jour où le phrasé – toute phrase sur « la bonne pente » (RR, 17), sans toutefois devenir plus naturel, est plus facile qu'auparavant. La phrase est sortie de son enfance, de leur enfance, puisque la phrase est définitivement leur écoute. Une majorité de phrases sont désormais « à hauteur de voix » (RR, 17). « Et

lui, il court dès qu'il l'écoute, sa voix. » (RR, 18) Toujours *lui* ? Le sujet du poème peut alors se confondre un peu avec le poète lui-même qui profite d'un tel parcours expérientiel pour déspecialiser – et peut-être aussi dépoétiser – sa propre relation au langage. *Encore un verre* (RR, 22) ne renvoie nullement à des célébrations qui n'en finiraient pas. Non, c'est l'œuvre elle-même qui creuse – et qui n'hésite plus à se montrer : « Il s'agit de faire le point : aller voir ce qu'elle seule peut montrer quand il l'écoute enfin. » (RR, 23) Dans *Si c'est encore* (RR, 23), Ritman interroge ce qu'il reste d'*eux* : sujet du dire et phrase à l'âge mûr de la voix. Quel arrangement final les tiendra ensemble jusqu'au bout ? C'est le temps de « l'impersonnalité fabuleuse » (RR, 23) qui ouvre le poème-relation à toutes les transmissions possibles (lecture, traduction, didactique, etc.) et, plus encore – comme on le verra plus loin, à tous les passages de voix.

Il serait toutefois erroné de considérer que Ritman travaille seulement à une *analyse de discours* : ce dont il cherche à rendre compte, c'est ce que fait une phrase à celui qui s'y colle vraiment. D'un point de vue concret, la phrase se présente comme un ensemble de représentations, de discours et de pratiques dans et par le corps-langage. Montrant cela – et c'est magistral dans le recueil précité, Ritman parvient en même temps à faire poème et « penser poème<sup>19</sup> ». Une telle prise à bras-le-corps du langage en plein acte poétique peut s'expliquer en partie par une conceptualisation forte de la voix chez Ritman, lequel essaie de tenir ensemble ce qui relève habituellement de domaines réservés (philosophie, sciences et arts du langage). Un élément signale particulièrement cette attention forte au continu de langage : l'attelage notionnel phrase-phasé. Chez Ritman, le phrasé serait la phrase continuée, la phrase qui sait « tenir en voix » (RR, 21) son sujet. Distingués du point de vue conceptuel, l'un et l'autre semblent relever d'un seul et même essai empirique. Dénué de toute connotation musicale, le phrasé est ici ce qui emporte ensemble dans la même phrase la pensée, le corps et le dire : « (...) chaque phrase phrasée quintessence de l'élan de penser rire ou poème sans jamais totalité ou fragment » (PV, 129). Mais y a-t-il un phrasé Ritman – ou, plus exactement, un développement spécifique de la phrase en phrasé ? Probablement plusieurs en vérité – et la différence entre ces phrasés s'exprimerait moins en termes de traits discursifs que de régimes d'écoute :

L'énoncé n'est certainement pas le même de nuit.

---

<sup>19</sup> La formule est empruntée à Gérard Noiret, *Autoportrait au soleil couchant*, Bussy-le-Repos, Obsidiane, 2011.

Entends-tu les mêmes choses de jour ?  
Et la conversation crépusculaire...  
Et les premiers mots matin sur ta bouche...

(RR, 162)

Ritman fournit lui-même une ébauche de typologie, arrondissant son phrasé à trois mots : « le mien se précipite en trouées orées et clartés » (PV, 8). Faut-il associer ces termes à différents niveaux de difficulté d'écoute ? Répondant à un ordre décroissant, ces manières de dire (en ellipse, aux aguets, en toute transparence) ont cependant un dénominateur commun : tout phrasé repose sur une suite, appelle la réponse d'un tiers sujet. Finalement, rares sont chez Ritman les phrasés qui partent sans laisser d'adresse. Même la précipitation à l'œuvre dans de nombreux poèmes – autre caractéristique commune à tous ses phrasés – ne cherche pas autre chose qu'à multiplier les élans, les passages, les sorties. Le poème-relation n'est pas étranger à une certaine cohue transsubjective. Ritman parle même de « phrasés d'appel », chargés d'assurer la mise en « claires résonances » (PV, 15). Dans cette perspective, les volubilités de Ritman sont à distinguer d'une discursivité spectaculaire car elles n'interviennent pas dans le cadre d'une quelconque performance. Si le poète affirme qu'il faut écrire « mais tout ou presque » (PV, 24) – d'où ses phrasés en cavalcade, c'est bien une dynamique de la reprise qu'il entend promouvoir. Reprise des voix, reprise des vies. La volubilité est un « éclaboussement » chez Ritman, elle atteint l'autre, est rejoint par lui. La phrase phrasée ci-après dit assez bien et le langage et la relation :

je te cours après te poursuis alors sans cesse espère te voir une fois  
arrêtée pour tomber ensemble dans nos éclaboussements de fleurs  
nos rimes et reprises (PV, 24)

Côté « retenue », il y aurait à signaler chez Ritman tout un atelier de l'ellipse, atelier qui l'autorise à travailler des variations de signifiante en termes de vitesse et d'étayage – mais c'est heureusement toujours l'ellipse vocale contre l'éclipse du sens. Les trouées se repèrent notamment dans les poèmes-partitions qui peuvent, à première vue, donner du fil à retordre au lecteur : le mieux est de laisser faire la lecture à voix haute pour combler soi-même les lacunes – la force des appels resurgit toujours dans l'écoute. C'est alors une autre dynamique relationnelle qui est enclenchée : l'expérimentation d'une « diction de l'âme » (PV, 162) entendue comme manière d'entamer des résonances au cœur même du poème.

## Atelier de l'air du langage

Avec Ritman, on est fréquemment en plein atelier du langage, mais un langage entendu comme tout ce qui passe d'un sujet de langage à un autre. En d'autres termes, un atelier contre la désécriture et contre la parole vaine. Un atelier qui cherche à se tenir éloigné du formalisme et du subjectivisme – deux difficultés de taille. Atelier d'un seul langage – comme on dit parler d'une seule voix. Mais également, et plus largement, atelier « dans l'air du langage », cet air entendu comme « rythme de vie » – « le poème est le rythme du je en tu // dans l'air du langage / ou rythme de vie » (RR, 282). Atelier de l'air du langage comme bien commun, atelier d'une communauté de voix, d'une commune respiration. Repris dans *Ta résonance, ma retenue*, le recueil *De l'air* (2003) faisait déjà observer l'importance de cette donnée du corps-langage qu'on retrouve partout dans le poème et les expériences qui l'entourent. Irréductible à un élément de diction, le souffle apparaît comme le récitatif lui-même du poème :

d'un lecteur à l'autre l'air passe sous les mots  
et dans les voix et sur les pages le poème  
(RR, 281)

Cet air-là devient une donnée capitale du poème : il est ce qui ne peut être abandonné, ce qui doit être renouvelé sous peine de désobjectivation. Cette donnée installe un mode relationnel précis : non pas un donnant-donnant dont il s'agirait de préserver l'équilibre – ce qu'on appelle d'ordinaire compréhension ou interprétation, mais bien le jumelage de deux actes de langage dont le potentiel est aussi imprévisible qu'inaliénable. Au moyen de ses poèmes-ateliers, Ritman apporte une correction essentielle : ce qui est fascinant dans un poème, c'est moins le fait qu'il appartienne *en théorie* à tout le monde – approximation universaliste, que la possibilité sans cesse renouvelée d'appartenir à quiconque s'en saisit. Autrement dit, l'air du poème est autant une historicité individuelle que collective – l'air figurant peut-être chez Ritman l'idée du passage d'historicités qui préside à toute transsubjectivation :

de l'air  
lire  
l'air  
et commencer à écrire après tout  
à l'air un poème un poème libre  
(RR, 270)

L'air du langage n'est pas seulement une formule que Ritman réserve à l'activité poétique : « Mais le poème, comme activité maximale d'écoute, n'est souvent que le test de nos vies, de nos mouvements de parole<sup>20</sup> [...] », tient-il à préciser. Il faudrait ajouter : le poème comme test de nos respirations, de nos mouvements d'air, voire de nos « rythmes d'air » (*PV*, 14) qui sont autant des « rythmes de vie » (*RR*, 282). En matière d'humanité, supporter autrui, c'est autant ne pas empiéter sur son territoire qu'accepter de respirer le même air. Si la passion du je-tu de Ritman bouleverse tant la donne du poème, c'est peut-être finalement parce qu'il n'a de cesse de ramener ce dernier à sa nudité d'origine : un bouche-à-bouche qui ne serait pas uniquement une effusion, une image ou une communication.

### Atelier des relations de voix

Les développements précédents laissent deviner l'importance d'un « vivre en voix » (*PV*, 132) chez Ritman. Jouant sur le pluriel implicite du vocable voix, la formule vise autant l'activité du poète que le devenir sociolangagier du poème. En effet, l'avenir transsubjectif et vocal de tout poème est déterminé par sa diffusion à la faveur de nouages individuels et collectifs<sup>21</sup>. J'aimerais insister, avec Ritman, sur cet implicite de la voix qui cache probablement un vaste continu de gestes vocaux. En ce sens, chaque poème est possiblement un atelier du pluriel de la voix. Comme indiqué précédemment, au plan de l'oralité de l'écriture – oralité de/au travail, la voix relève d'une maîtrise d'ordre relationnel plus que purement technique. Son quotidien est fait d'écoute et de transcription – qui font à leur tour le concret de l'écriture. Une telle voix ne se confond pas avec celle du poète, cette autre voix qui fait le « poème subjectif lyrique » (*RR*, 157) dont semble se méfier Ritman. Mais ces deux voix ne sont probablement pas antagonistes : « Je parcours aujourd'hui une étendue / où le vacarme et le silence s'entrechoquent // où le poème prend la forme de l'ombre qu'il a mise en marche », écrit Luca<sup>22</sup>. Une voix dans l'ombre, qui ne cherche pas à se faire connaître – le sujet du poème veut-il vraiment une telle chose ? Cette ombre devient une « voix nombreuse » sous la main de Ritman qui pense systématiquement à la voix d'après – toujours comme une voix d'avance chez lui :

---

<sup>20</sup> Gérard Noiret, « Entretien avec Serge Ritman », *La Nouvelle Quinzaine littéraire* n° 1132, Paris, 2015, p. 16.

<sup>21</sup> D'où le rôle essentiel des revues de poésie ou de littérature !

<sup>22</sup> Ghérasim Luca, *op. cit.*

bref tu écris dès que  
n'ai pas tout entendu  
pas loin de l'écoute  
flottante mais l'ombre  
d'une voix nombreuse  
nous met en lumière

plus que l'ombre pour  
vivre ramasser ta sandale  
tu pars où je disparaissais  
pour le pays des ombres  
quelle lumière t'attire  
et quel ciel quelle voix

(PV, 129-130)

La voix comme notion n'a de cesse, chez Ritman, d'aller d'un pôle à un autre : du pluriel de/dans la voix à la communauté de voix. Ce second pluriel commence une fois le poème versé dans l'existence. Pluralité des voix qui se ressemblent, s'assemblent. Puisque tout n'a pas été entendu dans le poème, une voix peut en entraîner d'autres – sans nécessairement provoquer un phénomène d'agrégation de type polyphonie. C'est en fait toute une dynamique réénonciative qui préside au poème-relation de Ritman, dynamique mise en lumière dans les poèmes-ateliers et qui serait alors cette « voix nombreuse » à laquelle il s'agit de s'associer. Mise au jour d'une communauté vocale plus que mise à nu des voix dont la comptabilité est impossible, et surtout inutile : un poème commence pour ne jamais s'arrêter, ne jamais finir. Ce n'est toutefois pas l'origine plurielle de la voix qui semble intéresser le plus Ritman, mais bien les relations que diverses voix peuvent inventer les unes avec les autres. Dans un des poèmes-ateliers du recueil *Ton nom dans mon oui*, il montre bien combien le poème peut être une relation de voix singulière car toujours à l'essai :

Ce poème nous fait parler. Ce poème nous parle puisque nous nous entendons très loin. Ce poème nous fait très proches. Nous venons dans ce qu'il nous fait. Nous nous faisons tout entier dans sa venue incessante. Nous nous emmêlons dans son inaccomplissement. Il ne peut cesser tout pendant qu'il nous cherche. Je te réponds dans son recommencement. Tu m'appelles dans sa voix infinie.

(RR, 45)

Rappelant que « nous vivons de bouche en bouche » (RR, 186), Ritman fait du poème à écrire, à lire et à dire le lieu d'une activité



relationnelle – qui n’est pas seulement la relation du poète à son œuvre, du poète à son lecteur, ni même de l’œuvre aux lecteurs. Le poème n’existe qu’à travers les relations de voix qu’il est susceptible d’engager ou d’intensifier à partir de son sujet le plus spécifique – sujet qui relève d’une sorte d’autodétermination, d’où la difficulté à le désigner. Plus concrètes qu’elles ne paraissent, ces relations sont favorisées par des passages de voix, qui ne relèvent pas d’une logique de partage (des voix), mais bien d’une pluralité de gestes vocaux. Ce sont de tels gestes qui suscitent de la transsubjectivation. Ce qui prime, plus que la reprise du poème au seul bénéfice de son auteur, c’est une reprise au nom de tous, une « citation collective » (*PV*, 129). Un tel passage de subjectivation est d’ailleurs double. Sur un plan interne, ce sont les évolutions énonciatives que le poète laisse opérer plus ou moins consciemment, notamment en se laissant distancer par une hétérosubjectivation en partie imprévisible. Dans cette perspective, l’œuvre poétique du sujet Ritman peut être vue comme « un seul livre de l’un à l’autre » (*PV*, 53). Chaque recueil poursuit l’écriture des précédents tout en amplifiant une résonance qui vient relativiser l’échelon formel du recueil. Le phénomène de transsubjectivation est aussi et surtout externe. Il y a autant de glissements transsubjectifs possibles que de manières pour des sujets de langage de se trouver ensemble, de se laisser « troubler » par les uns et les autres. Le poème permet cette chose extraordinaire, une « double signature » qui officialise ce que d’ordinaire théorie, critique et didactique taisent par commodité :

c’est double  
signature pour  
un seul poème

quelles doubles  
vies nous  
troublent ensemble

(*PV*, 132)

Atelier des passages de voix, atelier des passages de sujets – on ne peut réenoncer que des formes-sujets. Un tel atelier pratiqué par Ritman est donc à la fois un atelier de la « réciprocité » – mot-titre d’un recueil (*RR*, 75) – et un atelier de la résonance. Si la réciprocité apparaît comme levier d’intersubjectivité, la résonance semble se situer davantage du côté de la transénonciation – à l’origine de toute communauté de voix. Dans toute pratique avec le poème, dans toute manière de faire avec lui, il y a aussi l’idée de prendre pour refaire, de défaire pour reprendre. Non pas pour entretenir le souvenir de l’œuvre, mais pour continuer avec. C’est

tout le contraire du mythe de la grande œuvre de départ à laquelle il ne pourrait succéder que des intertextualités épigonales – tout un droit de succession. Ici, puisqu'il s'agit de voix, on ne peut (re)partir que du présent, de l'air du temps. La réénonciation est là pour s'assurer du présent de l'œuvre – d'où les occurrences des termes reprise, recommencement ou ressouvenir chez Ritman. C'est aussi la préoccupation fréquente pour tout ce qui relève de l'« inaccompli » (*PV*, 110) – aspect auquel je consacrerai la conclusion de cet article. En résumé, tout passage de sujets crée du nous et cette création rappelle que notre socialité est parcourue dans le langage – les rencontres dans la vie se rattachent toujours à des expériences langagières bien précises. La situation suivante vaut pour le poème, l'œuvre, l'amour, la classe de langue, l'atelier d'écriture :

le parcours nous, c'est

rapport de rapport ou relation de relation notre aventure  
relationnelle ellipse des déterminations à ce point de survoir  
l'indifférence des passions pour décocher sans prédire  
irrésistibles nos amorces et préciser la différence de vivre  
en relation de n'importe quel terme dès que tu me fais faire  
cette narration emportée dans ta voix et portée par ton air

c'est, nous le parcours

(*PV*, 20)

Est réénonciation toute lecture, toute écriture, toute activité inconnue, inédite ou informelle qui permette de recommencer ce qui a été dit ou fait par un autre sujet de langage. Et ce qui est peu ordinaire dans l'œuvre de Ritman, c'est que le poète lui-même tient à nous montrer dans et par le poème ce que ce recommencement peut induire : ce qui ferait thème chez un autre – l'amour en premier lieu, fait relation chez Ritman, parce que le je-tu demeure toujours la préoccupation centrale, opérant en étoile et servant de levier pour tout dire. Imprévisible, le sujet du langage chez Ritman n'organise qu'une seule chose à l'avance : la possibilité que tout continue, ou mieux, que tout recommence. On ne peut jamais savoir tout ce qui se trame dans le poème-relation. Ce qui est sûr, c'est que Ritman s'est donné tout entier à cette enquête, répondant à sa manière à cette conceptualisation-invitation faite en son temps par Meschonnic :

Un poème est un acte de langage qui n'a lieu qu'une fois et qui recommence sans cesse. Parce qu'il fait du sujet. N'arrête pas de faire du sujet. De vous. Quand il est une activité, pas un produit<sup>23</sup>.

### (Pour ne pas finir) Atelier de l'inaccompli

La différence est grande entre les poèmes qui parlent de la langue, qui ont pris cette habitude-là, et ceux qui interrogent leur filiation au faire langage<sup>24</sup>. Pour moi, les poèmes-ateliers de Ritman entrent dans la seconde catégorie. On pourrait s'étonner d'ailleurs de rencontrer autant de poèmes de la sorte dans son œuvre. Ce serait oublier combien cette dernière est très largement tournée vers l'inaccompli langagier et expérientiel – « et l'accompli grandit l'inaccompli / sans début ni fin ni tête ni queue » (*PV*, 110). L'inaccompli n'est pas l'inédit ou la nouveauté, il est tout ce qui reste à faire. Autrement dit, tout ce qu'on ne sait pas qui nous arrive en disant, en écrivant, en lisant. C'est peut-être l'une des grandes préoccupations du poète Ritman, sinon l'une de ses priorités : penser et expérimenter l'inaccompli des œuvres de langage et de culture – le sujet du dire toujours occupé par ses relations multiples. Du point de vue anthropologique, cet inaccompli constitue peut-être le véritable réservoir d'invention – situé à l'opposé de tous les esthétismes parce que relevant de relations en actes. Dans cette perspective, l'inaccompli serait le solde toujours restant du poème-relation. Ce solde ne renvoie pas à une somme d'activités qu'il serait permis de faire avec lui, mais à une marge de subjectivation. Avec Ritman, la voix est toujours une translation familière, « notre entre » (*PV*, 42), qu'elle intervienne dans l'oralité de l'écriture – la phrase phrasé – ou dans les résonances d'une œuvre – toutes les pratiques d'écoute et de reprise qui mobilisent nos corps-langage. L'inaccompli pourrait presque s'entendre chez Ritman comme élément révélateur de tout projet de société. La nature et la fréquence des pratiques de réénonciation – insuffisamment étudiées par l'anthropologie – renseignent sans doute sur la capacité d'une société à s'écouter, à se remettre en cause, à se transformer. En ce sens, toute pratique avec des œuvres est irréductible à un savoir disciplinaire ou spécialisé : tout faire langage engage un (dé)faire société.

---

<sup>23</sup> Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 295.

<sup>24</sup> Cette interrogation s'appuie chez Ritman sur une recherche d'indifférenciation théorie-pratique qui pourrait être une autre manière de caractériser ses poèmes-ateliers.

Cet inaccompli du poème, il reste maintenant à... l'accomplir. Chacun de notre côté et tous ensemble. Un nombre infini de fois et au moyen des œuvres de notre choix. Pour nous aider dans cette entreprise, l'œuvre de Ritman est précieuse à double titre : elle défend une grande diversité de gestes de langage en même temps qu'elle fait preuve d'une constance absolue dans son rapport à l'« homme parlant<sup>25</sup> ». Collectif à sa manière, c'est-à-dire attentif à la relation qui le fonde, le poème Ritman donne l'impression d'être toujours dans le vif du langage – porté par une sorte d'enthousiasme qui semble venir du langage lui-même. Une telle intensité du poème aide assurément à rester dans l'ordre du possible – ce que la polysémie n'autorise pas. Qu'il soit poème-relation, poème-atelier ou autre, le poème Ritman se situe toujours à l'échelle humaine, participant d'un vaste atelier de la « parole libre » (RR, 64). Cette parole n'assigne rien à personne. Au contraire, elle réactive discrètement, mais de manière exemplaire – et avec nombre d'exemples *dans le texte*, la possibilité d'un essai de voix collectif, sinon celle d'une relation langagière toujours située et qui ne saurait relever exclusivement du poétique, du littéraire, du social, ou encore du politique : *c'est nous le parcours*. Appartenant au vivre en voix que Ritman appelle de ses vœux, une telle parole ne peut se concevoir que comme pratique totale. C'est à elle que nous devons la fin des séparations en tous genres qui meublent nos cultures officielles. Autrement dit : « De l'art de vivre libre. Sans aucun art de vivre. » (RR, 65)

---

<sup>25</sup> Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 259.