



HAL
open science

Jacques Réda: "l'imminence et l'extravagance de danser"

Marie Joqueviel-Bourjea

► To cite this version:

Marie Joqueviel-Bourjea. Jacques Réda: "l'imminence et l'extravagance de danser". Colloque international: "Articuler danse et poème: enjeux contemporains", Université Nice Sophia Antipolis, Nice, 12-14 octobre 2017, 2018, Nice, France. pp.103-130. hal-03070039

HAL Id: hal-03070039

<https://hal.science/hal-03070039>

Submitted on 6 Feb 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Jacques Réda : « l'imminence et l'extravagance de danser »

Marie Joqueviel-Bourjea (Université Paul-Valéry Montpellier 3 / RIRRa21)

« Si la poésie pouvait danser, visage peint, Feu qui chante ! »

Jean-Paul MICHEL, *La Vérité, jusqu'à la faute*¹

1. Figures de la danse ou L'espace plastique

Je m'attacherai à synthétiser les raisons, les formes et les enjeux de l'articulation du poème de Jacques Réda à la danse, développant les intuitions confiées à l'« Avant-dire » de mon livre paru en 2015, *Jacques Réda, à pied d'œuvre*, qui amorçait une réflexion² dont la parution en 2017 de *Une civilisation du rythme*³, essai du poète-critique de jazz qui place la danse au cœur de son propos⁴, n'aura fait que confirmer la nécessité. Il en va en effet, chez Réda, d'une question majeure, la danse ne relevant pas dans ses écritures de la simple métaphore : non seulement en ce qu'elle *motive* le poème – au sens littéral : elle participe de sa *mise en mouvement* ; mais encore en ce qu'elle *l'informe* . Car, pour le dire vite, chez Réda, *c'est la danse qui fait le poème* : elle l'appelle, et lui donne, en l'organisant, sa matière. Dans cette œuvre – c'est mon hypothèse –, la mise en branle de la matière-langue s'effectue dans un espace et un temps qui sont ceux de la danse – je devrais plutôt dire, pour signifier le geste infiniment renaissant davantage que son actualisation : du *danser* ; temps de « l'imminence » et espace de « l'extravagance⁵ », où le pur Présent s'abîme dans un corps qui se défait des automatismes de la marche en même temps que des lieux d'habitude. Et c'est l'écoute du jazz, précisément l'attention fascinée, jamais démentie en 70 ans, au phénomène du *swing* , qui donne, par « *transfusion* de l'énergie de l'être⁶ », *tour dansant* au poème rédien.

Mais si danse le poème de Jacques Réda, c'est aussi que danse le poète-marcheur. Non, confie-t-il, qu'il « soi[t], physiquement, un insigne et infatigable danseur », mais en ce qu'un « voltage [musical] un peu consistant [...] [l]e galvanise de fond en comble, bien que d'une façon qui ne met discrètement en jeu que [s]es orteils⁷ »... En cet instant de grâce où « l'on ne peut commencer ou finir⁸ », selon l'expression empruntée au long poème « Fugue » de 2008, le poète « continue », dans le « dénouement perpétué⁹ » : autrement dit, *il danse* , à l'image de

¹ MICHEL, Jean-Paul, *La Vérité, jusqu'à la faute*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales / Phase deux », 2007, p. 30.

² JOQUEVIEL-BOURJEA, Marie, *Jacques Réda, à pied d'œuvre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Poétiques et Esthétiques XX^e-XXI^e siècles », 2015, p. 11-25.

³ REDA, Jacques, *Une civilisation du rythme* [CR], Paris, Buchet-Chastel, 2017.

⁴ Le titre de l'article de Yaël PACHET, paru dans le n° 38 de la revue en ligne *En attendant Nadeau* (30 août-12 septembre 2017) est à cet égard révélateur, qui reprend une expression anaphorique de l'auteur : « Et l'on danse », p. 25-27.

⁵ Cf. « Entre donc plutôt, jeune fille, judicieuse acrobate, hardie institutrice, car je ne puis croire que je marche si ce n'est dans l'imminence et l'extravagance de danser », REDA, Jacques, *Démêlés, poèmes 2003-2007* [D], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009, p. 128.

⁶ REDA, Jacques, *Le Bitume est exquis (Charles-Albert Cingria)* [BE], Montpellier, Fata Morgana, 1984, p. 77.

⁷ CR, p. 129.

⁸ D p. 128.

⁹ *Id.*

l'Athikté valéryenne dont la « marche monumentale [...] n'a qu'elle-même pour but¹⁰ » – « [u]ne simple marche, et déesse la voici ; et nous, presque des dieux¹¹ ! » « Déesse » dans *L'Âme et la danse*, « judicieuse acrobate, hardie institutrice¹² », « demoiselle qui sourit et qui danse, mais danse et sourit en pleurant¹³ » ou « jeune fille » « au corps sans poids¹⁴ » dans « Fugue », « demoiselle étourdie de sa grâce¹⁵ » encore, dans *Le grand orchestre* (2011), la danse-musique-femme-poésie¹⁶ invite le marcheur à fouler sans but et sans bruit un sol devenu élastique, et par là même le poète à inventer un rythme débarrassé de toutes formes de servitudes : c'est alors que *la marche devient danse* et que *la prose se détourne en poème*.

Un « danser primordial »¹⁷, selon la formule que je reprends au philosophe Michel Guérin dans *Philosophie du geste*¹⁸, initie toute création artistique, qui doit à cette « suite d'enjambées¹⁹ » (chez Valéry : « nobles enjambées²⁰ »), non seulement « le souffle de son inspiration », mais encore « la cohérence ultérieure de son exécution ». Or c'est bien à cette « proposition initiale de mouvement²¹ » que *répond* le poème de Jacques Réda, et c'est aussi grâce à elle qu'il invente sa forme, s'écoutant (mettant ses pas dans ceux de la « Déesse »). Alors, « [t]ou[t] [...] devient danse, et tou[t] se consacre au mouvement total²² » :

Il faut bien que nous dansions puisque tout, de la pavane des constellations au chahut des particules, exécute librement les figures prescrites par le rythme hors quoi nous sanctionne l'égarément, ou nous reprend la ronde close sur soi des vieilles magies que, bailando la guaracha, les folklores amadouent.²³

Écrire de la poésie, écouter du jazz et marcher – puisque « la plus juste façon de danser reste l'ambulation naturelle du bipède qui, renversant l'appui du pas, se soustrait aux cadences berceuses ou caporalisatrices²⁴ » – participent d'un même *danser* dès lors que tombent les automatismes essoufflés du mètre et de la cadence, au bénéfice d'une écoute plus essentielle, que je qualifierais de *plastique*, reprenant l'adjectif aux analyses conduites par Michel Guérin dans *L'Espace plastique* (qui ne sont pas sans faire écho à celles conduites par

¹⁰ VALÉRY, Paul, *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 157.

¹¹ *Ibid.*, p. 156.

¹² D p. 128.

¹³ D, p. 94.

¹⁴ D, p. 114.

¹⁵ REDA, Jacques, *Le grand orchestre* [GO], Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2011, p. 36.

¹⁶ En cela, Réda déroge à l'analyse d'Alice GODFROY, car ne semblent pas « passé », chez lui, « l'emballement » que connurent au début du XX^e siècle « [l]es poètes pour la danseuse » et révoles les « thématization, cristallisation, métaphorisation [...] de la danseuse en muse poétique » que l'on constate chez un Valéry ou un Rilke (*Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture, Michaux, Celan, du Bouchet, Noël*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2015, p. 310 et p. 26).

¹⁷ GUÉRIN, Michel, *Philosophie du geste, essai philosophique* [1995], Arles, Actes Sud, 2011, p. 12.

¹⁸ Cf. chapitre IV de la 1^{ère} partie de l'essai : « Danser », ainsi que chapitre III de sa 2^{ème} partie : « La pensée au miroir de la danse ». C'est à l'écoute de Leroi-Gourhan que se développe cette pensée de la danse.

¹⁹ GUÉRIN, Michel, *L'Espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, coll. « Théorie », 2008, p. 11.

²⁰ VALÉRY Paul, *L'Âme et la danse, op. cit.*, p. 157.

²¹ GUÉRIN, Michel, *ibid.*, p. 74. *Idem* pour les citations précédentes.

²² VALÉRY, Paul, *ibid.*, p. 160.

²³ D, p. 114.

²⁴ *Id.*

Henri Maldiney dans « L'esthétique des rythmes²⁵ », distinguant la *Gestaltung* de la *Gestalt*, et par là même le rythme de la mesure) : « La vertu plastique de la *figure* », y énonce Guérin, « qui s'oppose en cela à la *Gestalt* et à sa force ostensive, c'est précisément la métastabilité, autrement dit l'équilibre vivant (donc caduc) des tensions qui ne la portent à incandescence individuelle qu'à cause qu'elles ont aussi le pouvoir de la ruiner en la reversant à ce pot commun que les anciens Grecs appelaient le Chaos ou l'*arrhuthmiston*, inépuisable réserve de "rythmes" en attente d'émergence²⁶. » Or, avant de préciser que la danse lui a toujours paru emblématique de l'art plastique, Guérin ajoute : « La figure, c'est moins la forme-idée, première et définitive, que la force déformante et la reformation qui s'ensuit²⁷. » J'émetts l'hypothèse que ce qui se passe dans le poème rédien est de l'ordre d'un travail de la figure, entendue comme force tensive et dynamique ouvrant un espace en avant d'elle-même, qui se fait « commentaire des intervalles qui épouse le mouvant²⁸. » Si « la danse n'existe que par la transition, dans la foulée des pas qui viennent et s'en vont et ainsi ouvrent un espace²⁹ », il en va de même de l'espace poétique chez Jacques Réda. Car si la marche endette l'œuvre du poète, il serait erroné de n'y voir qu'une propédeutique à l'écriture frôlant le lieu commun, et de réduire l'écrivain à une figure contemporaine de flâneur baudelairien. Dans l'existence comme dans le poème rédien, la marche, en effet, se résout en danse, pour se défaire de la binarité souveraine (l'*arithmos*) et se détourner heureusement de toute « pensée logique », « analytique et discursive », court-circuitant causes et conséquences au bénéfice d'une « pensée plastique », « constellante ou rayonnante³⁰ », qui n'espère rien d'autre que le bonheur sans pourquoi de ses propres illuminations (le *rhythmos*³¹) : « la danse proprement dite semble n'avoir d'autre but que la délectation qu'elle procure³² », constate l'écrivain dans *Battement* (2009).

Le poème, ce faisant, ne se borne pas à danser, et le poète avec lui : *il pense la danse* – car il ne fait aucun doute que « celle qui vient à pas légers », dont la périphrase titrait le recueil essentiel de 1985³³ mêlant essai, autobiographie et poème, est aussi *celle qui danse*, la quasi totalité des textes réflexifs/critiques de Jacques Réda pouvant être lus dans cette optique – les proses autobiographiques et critiques de *Battement* le confirmant en 2009, comme le récit *Le grand orchestre* en 2011, les courtes proses de *Des écarts expérimentaux*, en 2015, et l'essai *Une civilisation du rythme*, en 2017, qui avalisent définitivement la nécessité qu'il y a, pour le poème, à penser la danse (ainsi la récurrence des termes « danse » et « danser » dans ces ouvrages mais dans l'ensemble de l'œuvre aussi bien, qui témoignent toujours de « la poésie comme expérience³⁴ »). Je livre les dernières lignes du premier chapitre de *Celle qui vient à pas légers*, « L'Intermittent » : « La poésie est-elle autre chose après tout que la vie elle-

²⁵ MALDINEY, Henri, *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.

²⁶ GUERIN, Michel, *ibid.*, p. 10.

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁸ *Id.*

²⁹ *Id.*

³⁰ *Ibid.*, p. 102.

³¹ Concernant la distinction *rhythmos/arithmos*, voir SAUVANET, Pierre, *Le Rythme et la raison*, tome I : *Rythmologiques*, Paris, Kimé, 2000, p. 188-194 ; cité par DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 162-163.

³² REDA, Jacques, *Battement* [B], Montpellier, Fata Morgana, 2009, p. 39.

³³ REDA, Jacques, *Celle qui vient à pas légers* [CQVPL ; 1985], Montpellier, Fata Morgana, 1999.

³⁴ Cf. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La Poésie comme expérience* [1986], Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2004.

même ? [...] À chacun son petit pas de danse vers sa limite, son dieu, son précipice³⁵. » L'*excipit* signe une vérité dont l'œuvre ne cessera d'approfondir les implications, sous l'apparente banalité de la métaphore : « À chacun son petit pas de danse vers sa limite... » L'expression reparaît à l'identique trente ans plus tard dans *Des écarts expérimentaux*, le narrateur y évoquant l'« espèce de danse rituelle » qu'il exécute traditionnellement face à l'« irruption du spacieux³⁶ », « [m]ême la contemplation d'un paysage p[ouvant] nous donner envie de danser³⁷ », confie-t-il dans *Une civilisation du rythme* : « je ne suis que cette faculté qu[e] [le monde] possède de se danser avec moi qui ne suis qu'une de ses miettes [...]. / [...] et *mon petit pas de danse* s'y inscrit à la façon éphémère d'un oiseau ou d'une fleur³⁸. » Car « un paysage est rythme³⁹ », énonce le poète en conclusion à la recollection de ses « écarts expérimentaux », et « [à] ce rythme un paysage presque immédiatement m'incorpore, le temps d'un coup d'œil, d'une prise de possession visuelle dont la contrepartie est une captation de ma personne neurovégétative par le mouvement ou danse du site⁴⁰ » – quoiqu'il faille préciser qu'un torrent « ne danse pas sur même tempo qu'un glacier » et que « l'on ne perçoi[ve] qu'intellectuellement la ronde elliptique des planètes » ou « la gigue de l'électron de l'atome d'hydrogène⁴¹ ». « À chacun son petit pas de danse... » : plus précisément, à chaque agrégat de particules son petit pas de danse vers sa limite, celle où finit par se dissoudre la syncope dans le « non-temps » et le « non-espace » du « saut de l'ange » définitif « où l'on n'existe plus⁴² ».

Quant au titre du recueil *La Tourne*, qui clôt la trinité inaugurale en 1975, il se prêterait également à une lecture chorégraphique, celle qui métamorphose les notes en « volute, gambade et vrille et sinuosités⁴³ » et transforme la marche en « virevolte », comme le souligne le ton enlevé du poème en vers métriques concluant *Le Sens de la marche* (1990), « Traversée du bleu » :

Et je suivais aussi ma route comme on danse,
 Mais en changeant de partenaire à chaque instant,
 De haie en bois, de lac en ru, virevoltant
 Sans dévier et sans ralentir la cadence.⁴⁴

³⁵ CQVPL, p. 21.

³⁶ REDA, Jacques, *Des écarts expérimentaux* [EE], Montpellier, Fata Morgana, 2015, p. 82. Le poète évoque cette « danse rituelle » sur le mode humoristique dans un poème en prose de 1977, « Rose framboise ardent... » ; face à la beauté du couchant aux Tuileries, le narrateur confie : « L'indifférence des passants est totale, je ne comprends pas. Il me semble qu'on devrait s'assembler en rond sur la terrasse, danser, pousser des cris, ou bien observer un silence hiératique, en ne bougeant pas d'un œil. [...] », *Les Ruines de Paris* [1977], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993, p. 24-25.

³⁷ CR, p. 42. Je souligne.

³⁸ EE, p. 82-83.

³⁹ EE, p. 113.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ EE., p. 114.

⁴² EE, p. 133.

⁴³ D, p. 114.

⁴⁴ REDA, Jacques, *Le Sens de la marche* [SM], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990, p. 215.

Michel Guérin remarque au chapitre « Deux corps de la danse » de *L'Espace plastique*, que « le *tourner* [lui] est apparu intuitivement comme l'esprit même de la danse⁴⁵ ». Or cet « esprit », Réda le voit à l'œuvre jusque dans le « contre-pied⁴⁶ » pris avec les lois de la gravitation par une « pastille blanche » tombée à terre dans un métro en marche, « se mettant à exécuter sur place une danse frénétique », comme ces « sacs en papier ou en plastique » qui « plan[ent] et virevolt[ent]⁴⁷ » dans le vent. C'est dire que, quelle que soit *la tournure* des événements que le monde propose à notre perception rythmique, leur « extrême variété d'aspects⁴⁸ » se reprend toujours à un *danser* fondamental, « réalisant l'équivalent de la pulsation égale et dansante d'un tempo réglé par une pondération adaptée à tous les rapports de vitesses⁴⁹ ». Le titre de 1975 trahit ainsi l'essentiel d'une expérience poétique : *la poésie tourne*. Elle (nous) fait des tours, invite à ce détour constitutif de l'*être-en-poésie* (du *logos* poétique) : « il y a dans la poésie ce mouvement, qui doit être très ferme, accomplissant en avant ou même en arrière de ce qu'on appelle ordre et désordre, un éclatant ou au contraire imperceptible et humble mais nécessaire *détour*⁵⁰ », affirme Réda dans *Celle qui vient à pas légers*. Je cite à présent Deleuze, aux premières pages de *Critique et clinique* :

La langue se doit d'atteindre à des détours féminins, animaux, moléculaires, et tout détour est un devenir mortel. Il n'y a pas de ligne droite, ni dans les choses ni dans le langage. La syntaxe est l'ensemble des détours nécessaires chaque fois créés pour révéler la vie dans les choses.⁵¹

Le détour, révélant « la vie dans les choses », transforme la vitesse en suspens ; faisant tourner la prose, il *métamorphose l'élan en figure*. Mais une telle figure ne s'éprouve que dans l'abandon consenti et sans cesse reconduit au mouvement qui emporte, et défait – et recommence : la Figure n'advient que dans et par le *danser*, quand « prend tournure⁵² » la différenciation qui *fait (l')espace*.

Les dernières lignes de la « Fugue » de 2008 s'offrent ainsi comme l'une des multiples variations de ce qui aura constitué le thème unique d'une existence⁵³ :

Mais il y a un temps pour les mots, un autre où ils se taisent,
et d'ailleurs aucun mot ne nomme ce temps que foule un pas silencieux dans la poussière :
seulement le bond sur lequel tu prends l'appui des tiens, danseuse, et déployé pour lui ni où ni quand, avant,
après, pendant, en travers du présent en démolition où je continue.⁵⁴

⁴⁵ GUERIN, Michel, *L'Espace plastique, op. cit.*, p. 71.

⁴⁶ EE, p. 86.

⁴⁷ EE, p.85.

⁴⁸ EE, p. 112.

⁴⁹ EE, p. 116.

⁵⁰ CQVPL, p. 75.

⁵¹ DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 12.

⁵² GUERIN, Michel, *L'Espace plastique, op. cit.*, p. 9.

⁵³ « Thème » et « Variations » titrent les deux grandes parties qui structurent, sur le modèle du jazz, *Une civilisation du rythme*.

⁵⁴ D, p. 129. Cet *excipit* fait écho, 33 ans plus tard, à *La Tourne*, dont le poème en prose liminaire débutait ainsi : « – après cela (je commence, je commence toujours, mais c'est aussi toujours une suite), après cela j'avais essayé de quitter ma vie.^[SEP] » ; pour se refermer sur ces phrases : « Mais, sur la place, luit encore tout ce qui peut luire avec modestie et confiance : une étoile, l'anse d'un seau. Je recommence.^[SEP] », *La Tourne* [T ; 1975], Paris,

2. Pas(sage) du verset ou *Le sitio du danser*

Si Réda, évoquant Charles-Albert Cingria dans son essai de 1984, *Le Bitume est exquis*, se méfie de « l'incidence » de la musique « sur le style littéraire⁵⁵ », et des similitudes que l'on croit pouvoir déceler entre le rythme du jazz et le phrasé de Cingria (qui reconnaît dès 1934, dans *Tuba Timpanizans*, l'« événement capital » que constitue ce que le prosateur suisse appelle « le syncopé anglo-nègre »), il n'en affirme pas moins qu'une même énergie transhistorique les habite – « La vraie proximité des êtres et des phénomènes entre eux [...] dépend[ant] des *Nombres*, bien plus que de leur concomitance dans le temps⁵⁶ ». Aussi, l'énergie du Rythme s'actualise-t-elle aussi bien au IX^e siècle dans « les alléluias de Saint-Gall » que dans « les *riffs* de Count Basie⁵⁷ », « la *prose* de Cendrars » ou « le verset whitmano-claudélien⁵⁸ » : soit dans la musique autant que dans l'écriture. Par ailleurs, si « l'instabilité et la précarité de son existence préservèrent Cingria de la discomanie⁵⁹ », Réda, lui, n'en est pas exempt : son écoute du jazz est telle qu'il paraît légitime de parler de « *transfusion* » (et non de *transposition*, en ce que le mouvement n'est en rien délibéré), soit de supposer une imprégnation musicale dont l'écriture accueille à son corps non défendant les résurgences⁶⁰.

On comprend, dès lors, que le *danser*, chez Réda, s'attache davantage aux poèmes qui se déprennent du vers métrique, soit du sillon de la cadence attendue, pour se manifester dans ces formes hybrides qui, depuis le prosimètre dès longtemps pratiqué⁶¹ dont l'alternance prose-vers progressivement se défait⁶², finissent par inventer un espace tiers où se déploie le verset – au sens large que donne Benoît Conort à cette forme fuyante, qui propose d'« appeler [...] verset [...] toute page [...] échappant à l'esprit de système, échappant au

Gallimard, coll. « Poésie » 1988, que précèdent *Amen* [A ; 1968] et *Récitatif* [1970], citations p. 149 et p. 157.

⁵⁵ BE, p. 74.

⁵⁶ BE, p. 75.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ BE, p. 72.

⁵⁹ BE, p. 69.

⁶⁰ Cf. GUERIN, Michel : « Émergence et résurgence – voilà les deux temps de l'espace plastique. », *L'Espace plastique, op. cit.*, p. 11.

⁶¹ Cf. « Une enfance illustrée », « Un séjour dans l'éternité », « Jeanne de Luxembourg », « Reconnaissance à l'Est » et « L'Herbe des talus : 2. Gamines et graminées » (*L'Herbe des talus* [HT], Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1984, p. 14-19 ; p. 26-36 ; p. 53-62 ; p. 166-173 et p. 186-190) ; « Article de pêche », « Lecture portative », « Éloge modéré de la lenteur », « Le petit pont », « La grande demeure », « À la montagne », « Élévation » et « La mer en juin » (*Recommandations aux promeneurs* [RAP], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1988, p. 70-76 ; p. 77-81 ; p. 85-94 ; p. 149-151 ; p. 160-163 ; p. 178-182 ; p. 183-188 et p. 189-194) ; « Sur la route de La Fontaine » et « Le District des lacs » (SM, p. 13-36 et p. 61-106).

⁶² Cf. « Aéronautique » et « Topocryptographies » dans *Ponts flottants* [PF] (Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2006, p. 48-61 et p. 75-85), où la prose accueille des poèmes en alexandrins et/ou vers de quatorze syllabes mâchés ; le récit *Le grand orchestre* (GO ; Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2011), prose auto-mythobiographique où sont insérés quatre poèmes en vers libres/versets ; *Prose et rimes de l'amour menti* (Montpellier, Fata Morgana, 2013), où dialoguent vers de 14 syllabes mâchés, alexandrins, prose et vers libre/verset. Dans ces ouvrages plus récents, l'alternance stricte vers métriques/prose cède le pas à un rythme autre, où la prose infuse dans le vers et réciproquement. Il n'est en cela pas anodin que les proses de *Ponts flottants* qui accompagnent « Aéronautique » et « Topocryptographies » hésitent aux bords du verset.

monolithisme d'une forme », d' « appeler verset ce mouvement même de fuite ». Dès lors, Conort suggère de ne pas « dire que tel poème est écrit en “versets” mais “en verset”, exactement comme on écrit “en prose” et non en “proses”⁶³. » « Autre chose », le verset travaille à « “détiss[er]” [l]es autres formes », assumant « incomplétude » et « inachèvement formel », pour remettre en cause « les systèmes jusqu'ici analysés, vers, prose, vers libre... » Aussi, « tout ce qui vient contrarier les formes établies linéaires, tant de la prose que du vers, devient verset », le verset se définissant alors « comme une forme “perturbante”⁶⁴ ». Exactement comme le « mauvais pas » accusant le temps faible vient perturber la cadence « caporalisatric[e]⁶⁵ » de la marche forcée, « la danse se fray[ant] un pas (sage) dans la marche même⁶⁶ »...

Dans cette optique, on lira la « Fugue » du recueil *Démêlés*⁶⁷, les « proses-poèmes » de *Ponts flottants* ou de *Battues*, sans pour autant négliger certaines proses réflexives-narratives brèves, dont les paragraphes démultipliés paraissent tendre vers le verset, comme ceux de *Des écarts expérimentaux* que traverse un même rythme, que l'on pourrait dire *du-corps*, soit enté sur une pulsation dansante qui procède du seul sujet. Cette pulsation s'alimente donc d'une « consommation » que le poète juge dès longtemps « peut-être un peu trop exclusive du jazz⁶⁸ », musique dont « [l]e résultat est une forte incitation à danser⁶⁹ », qui est avant tout « à vocation de danse⁷⁰ », dont l'impératif est de « faire danser⁷¹ », ne cesse-t-il de répéter dans les proses réflexives de *Battement* ou de *Des écarts expérimentaux*, comme dans l'inclassable récit ponctué de poèmes que constitue *Le grand orchestre* – et par dessus-tout dans *Une civilisation du rythme*. Le verset rédien n'est pas d'apparition récente, cependant : il informait déjà certains poèmes des années 1970-80, tels « Tombeau de mon père⁷² », au *limen* de *L'Herbe des talus* (1984), ou « Dialogue de la petite gare⁷³ », dans le même recueil, « Mon parler, c'est à vous que j'écris⁷⁴... » dans *La Tourne* (ultérieurement inséré dans « Langue maternelle⁷⁵ », chapitre de *Celle qui vient à pas légers* formellement inclassable, mêlant prose et verset), ou encore « Lettres à quelques poètes⁷⁶ », dans *Celle qui vient à pas légers*. Or, ces textes qui optent pour (ou : *sont choisis par*) le verset constituent sans exception des poèmes majeurs, comme si la forme signait l'adéquation d'une parole à elle-même, dans la justesse assumée de son propre rythme. S'il y avait cependant un *distinguo* à opérer entre le verset des années 1970-80 et celui qui se déploie après 2005, il concernerait la connivence définitivement acquise avec la prose. Comme si les très nombreux récits, nouvelles et romans

⁶³ CONORT, Benoît : « Si verset il y a... », in : *Études littéraires : Le Verset moderne*, sld de Nelson Charest, vol. 39, n° 1, automne 2001, p. 146 ; version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/018108ar>.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁵ D, p. 114.

⁶⁶ GUERIN, Michel, *L'Espace plastique*, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁷ Je me permets de renvoyer à l' « Avant-dire » de mon livre *Jacques Réda, à pied d'œuvre*, qui analyse la « Fugue » de *Démêlés* sous cet angle, *op. cit.*, p. 11-25.

⁶⁸ CQVPL, p. 71.

⁶⁹ EE, p. 35.

⁷⁰ CR, p. 101.

⁷¹ CR, p. 69.

⁷² HT, p. 11-13.

⁷³ HT, p. 104-108.

⁷⁴ T, p. 195-197.

⁷⁵ CQVPL, p. 37-46.

⁷⁶ CQVPL, p. 49-51.

des années 1990 et 2000 faisaient profiter le verset de leur traversée de la prose, le distinguant plus radicalement du vers libre avec lequel il aurait eu tendance à se confondre au seuil de l'œuvre. Le verset rédien est en effet habité (hanté) par la prose, de même que la danse est habitée par la marche dont elle détourne, au moyen de la syncope, la visée.

Réda ne cesse à ce propos de rappeler que le jazz procède, *via* le *blues*, d'une libération du rythme binaire de la marche des esclaves dans les champs de coton par l'invention d'un rythme "autre", dont la singularité tient au simple renversement du point d'appui. Le contre-temps, accusant les temps faibles, suggère la possibilité d'un rythme ternaire, comme suspendu dans la substitution infinie d'un « *avant* » et d'un « *après*⁷⁷ » qui fournit à la danse son « ressort⁷⁸ » : le *swing* naît de cette syncope de la cadence marchée, de cet appui pris sur « le "mauvais" pied », « celui qui rue discrètement dans les brancards et préfère danser⁷⁹ » ; et l'on peut sans forcer l'équivalence affirmer que "l'espace tiers", difficilement assignable, du verset rédien (*entre* vers et prose ; mieux : *avec* le vers *et* avec la prose ; soit un *et..... et...* davantage qu'un *ni...ni...*) *correspond* au suspens du *swing* provoqué par la syncope jouant de la bascule entre temps fort et temps faible, à cette « dérobade instinctive éludant le pas cadencé⁸⁰ » ouvrant l'espace du danser à partir de cette « zone d'arrêt, d'immobilité, de syncope⁸¹ », comme le constate Georges Didi-Huberman regardant danser Israel Galván, « *sitio* » en termes taumachiques, où cherche à s'atteindre « cet inframince point d'équilibre entre l'infixable de l'instant et ce qu'on nomme une forme⁸². » Aussi, l'indécidabilité qui caractérise cet « excès de prose dans le vers, [qui] n'est pas l'intermédiaire entre vers et prose mais la possibilité de dépasser les deux en inventant une autre phrase qui sera proème⁸³ », selon l'analyse que je reprends à Benoît Conort, répond-elle à l'espace-temps de la danse créé par le *swing*, à quoi « le pas qui a le premier refusé d'obtempérer pour entrer dans la danse », jouant de l'« équivoque entre binaire et ternaire⁸⁴ », a proprement *donné lieu* (*sitio*), frayé un passage. Dès lors, en tant qu'il propose un rythme qui « se joue » de la mesure en la « déjou[ant]⁸⁵ », le verset peut être appréhendé comme « une mise en *rythmes* de la *demesure* elle-même⁸⁶ », au même titre que le geste du danseur de *baile jondo* qui, tel le toreador, « d'un seul coup de poignet [...] attrap[e] le temps avec ses mains⁸⁷ » pour fabriquer quelque *chose* – le *temple*, pouvant être défini comme la *mise en forme du rythme* – « qui se situe bien au-delà du *tempo* comme des "formes métriques" de la taumachie⁸⁸ ». Faut-il voir, du reste, une coïncidence dans l'apparition simultanée du verset moderne et du jazz (la « phase la plus

⁷⁷ CR, p. 38.

⁷⁸ B, p. 71.

⁷⁹ CR, p. 27.

⁸⁰ CR, p. 43.

⁸¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 114.

⁸² *Ibid.*, p. 115.

⁸³ CONORT, Benoît : « En vers de prose », à consulter sur <http://remue.net/cont/conort1.html>.

⁸⁴ CR, p. 122.

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 163.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 140. Didi-Huberman s'appuie sur BERGAMIN, José : « La formas metricas del toreo » [non daté], in : *La Claridad del toreo*, Madrid, Turner, 1994, p. 41-45.

féconde et la plus active⁸⁹ » des *big bands* étudiés par Réda se situant entre 1925 et 1945, période correspondant à l'apogée du jazz dit *classique*) ?

3. Battement, contretemps, glissement ou *Le tiers-temps de la danse*

Mais ce "tiers lieu" est tout autant, si ce n'est davantage, un "tiers temps" : l'espace du danser (son « extra-vagance ») s'incarne dans un temps de l'« imminence », à jamais suspendu dans la répétition d'un « maintenant perpétuel⁹⁰ » qui, pour être la signature du *swing* (« Ainsi d'une mesure à l'autre dansons-nous sans le saisir l'instant, / maintenant, et maintenant, et maintenant, et maintenant mène la danse⁹¹ »), n'est que l'une des actualisations de ce que Réda nomme « Battement », phénomène essentiel dont son œuvre n'aura eu de cesse d'explorer les manifestations comme, sur le plan critique, d'en interroger les implications, tant existentielles que rythmiques, philosophiques que physiques. L'expérience enfantine rapportée au chapitre « L'itinéraire » de *Celle qui vient à pas légers* en constitue la « scène primitive », « expérience trop précoce », estimera le poète vingt-cinq ans plus tard dans *Battement*, « qui, en l'absence de tout modèle philosophique, littéraire ou religieux susceptible d'en avoir favorisé la cause, [l]'a[vait] pourvu d'un signe brut mais comme radio-actif dont l'effet se manifesterait ensuite dans tous les domaines⁹². » Cette expérience, quelle est-elle ?

Un dimanche matin, j'avais huit ans, en haut de l'escalier qui donnait sur la cour par une sorte de petite terrasse, je vis apparaître le ciel, je vis disparaître le ciel entre les toits. Je voyais le ciel bleu et, en même temps, il se dérobaît à ma vue. Ou plutôt je ne distinguais que cette pulsation, comme un troisième état entre l'évidence du ciel et le ciel aboli. J'avais franchi la porte et cela s'était laissé surprendre. Je ne l'oublierai plus.⁹³

Ce « troisième état » en (par) lequel se manifeste la « pulsation » est le même qu'expérimentera le jeune homme prenant conscience d'un "devenir-poète", à l'écoute de « la progression d'un pas attentif seulement à continuer son approche », qui définitivement l'« établit[t] dans l'accord de la marche et du suspens⁹⁴ » :

Ce que la contradiction du battement avait eu d'énigmatique sortait de son infini de ciel et de bois : « je viens », semblait dire maintenant cette énigme, « je viens » et, ainsi confortablement installé comme son scribe, je m'estimais heureux de pouvoir consigner un événement que mon attente renouvelée accomplissait.⁹⁵

⁸⁹ CR, p. 11. C'est à cette période que Réda consacre l'essentiel de ses ouvrages sur le jazz, depuis son premier essai paru en 1980, *L'Improviste, une lecture du jazz, essai* [IMP] (Paris, Gallimard, coll. « Le chemin »), que complètera *Jouer le jeu, L'Improviste II*, en 1985 (Paris, Gallimard, coll. « Le chemin »). Les deux textes seront repris ensemble en 1990 dans la collection « Folio/Essais » sous le titre *L'Improviste, une lecture du jazz*.

⁹⁰ CR, p. 142.

⁹¹ D, p. 114.

⁹² B, p. 18-19.

⁹³ CQVPL, p. 31.

⁹⁴ B, p. 25.

⁹⁵ *Id.* Les poèmes « Le ciel à Villaroche » et « Lente approche du ciel » (*Amen*) font état de cette expérience.

« Le ciel à Villaroche », poème d'*Amen* témoignant expressément de cette expérience, lie au seuil de l'œuvre l'advenue de la poésie au suspens, au battement des bras, à la figure et à la danse :

[...] Ô mon amour, mon petit ciel,
De quelle certitude ai-je été possédé soudain,
Pour danser à la fin comme toi, riant
Comme on sort de la mer enveloppé de gouttelettes,
Planant très haut porté par le battement de mes bras
Qui dessinaient sans le savoir la figure secrète,
L'alpha et l'oméga mêlés en une seule rose.⁹⁶

L'« approche incessante⁹⁷ » du ciel/du poème ne se rend ainsi palpable que dans la « concomitance paradoxale d'un mouvement [la marche] et d'une fixité⁹⁸ [le suspens] », soit dans la perception d'« une sorte de suspens en progrès » – qui est la marque du *swing* (comme du « *dynamisme immobile*⁹⁹ » du *toreador* Belmonte qui, tel une « toupie qui danse à toute vitesse semble être calme, immobile¹⁰⁰ », s'accomplit idéalement dans le *danser* d'Israel Galván) :

Par le simple report de la mesure à deux ou quatre temps sur le (ou les) temps faible(s), s'opère plus que symboliquement une permutation entre l'*avant* et l'*après* de la durée vécue, d'où l'effet de balance qui est à proprement parler celui du *swing*, effet de suspens, mais dynamique, parce qu'il se joue *sur* et *de* la linéarité ou, pour le dire d'une autre manière, parce qu'il réalise une sorte de suspens en progrès.¹⁰¹

C'est pourquoi, affirme Réda, si « [l]e temps nous danse, nous avons appris à danser le temps¹⁰². » Car « [r]ien [...] mieux que la danse ne manifeste notre aspiration à l'unité qui est échange dans l'une-seule-fois-toujours du battement : d'où procèdent pour nous, dans la durée, les deux temps fondamentaux d'un rythme articulé comme notre pas sur le point de bascule aussitôt évanoui qui donne centre et sens à l'indécision de l'espace¹⁰³. » Le « glissement continu du présent¹⁰⁴ » est ce « passage du temps au non-temps¹⁰⁵ » que cherche à habiter le musicien de jazz, « suspens qu'à l'improvisiste [il] fait danser¹⁰⁶ » dans « l'instant où le Temps vacille et semble sur le point de se dissoudre¹⁰⁷ ». Comme le danseur de *baile jondo*

⁹⁶ A, p. 47.

⁹⁷ Cf. « Alors, / Celle qui marche à pas légers derrière chaque haie / S'approche ; elle est l'approche incessante de l'étendue, / Et sa douceur va nous saisir. », A, p. 48.

⁹⁸ CR, p. 22.

⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Danseur des solitudes*, op. cit., p. 110.

¹⁰⁰ BERGAMIN, José : « La statue de Don Tancrede » [1934], trad. Y. Roullière, in : *L'Importance du démon et autres choses sans importance*, Combas, Éditions de l'Éclat, 1993, p. 279 ; cité par DIDI-HUBERMAN, Georges, *ibid.*, p. 111.

¹⁰¹ B, p. 74.

¹⁰² B, p. 38.

¹⁰³ B, p. 39.

¹⁰⁴ CR, p. 46.

¹⁰⁵ D, p. 127.

¹⁰⁶ CR, p. 47.

¹⁰⁷ CR, p. 41.

Israel Galván « fait apparaître et disparaître le temps » : d'un même geste, « il “appelle” et “arrête” : *llama y remata*¹⁰⁸ ».

Ainsi la confiance déjà ancienne de l'« Éloge modéré de la lenteur » faisait-elle du louvoiement une figure du *danser*, et de la dérive entretenue une propédeutique au Battement :

Je dérive, je flâne, j'accélère, je contourne, j'emprunte des raccourcis qui m'égare et font durer le plaisir. Contrairement à ceux qui un jour prendront le temps de vitesse, et se retrouveront spectateurs ahuris de leur passé, j'essaye, en louvoyant, de me laisser prendre de vitesse par le temps.¹⁰⁹

« Suspens, surplace, tîret, syncope, bascule, écart, dérobage... » : l'ensemble de ces termes cherche à apprivoiser le paradoxal espace-temps du commun *danser* de la poésie et de la danse, qui ne relève en rien de la métaphore quant au poème mais bien de sa mise en mouvement, dans et par le corps galvanisé par la « balance » du *swing*, lové « au creux de son rocking-chair¹¹⁰ », fugitivement uni à l'incessant « glissement » du présent, soit à « cette part du Temps qui échappe au Temps lui-même, puisqu'il n'a de consistance [...] qu'au moment où il s'abolit¹¹¹ ». Le *swing* parvient ainsi à capter cette « part la moins attrapable du Temps [qui est] le Présent », qu'il « ne peut “connaître”, puisque ce Présent est une pure et simple disparition », mais qu'« il réverbère à la façon d'une chambre d'écho où, n'en pouvant rien tirer d'utile en tant que présence en somme toujours absente, nous pouvons l'employer pour notre propre agrément et la danser, attitude civilisatrice en ce qu'elle exclut toute visée de conquête et de domination¹¹². » Michel Guérin ne dit pas autre chose au chapitre « Danser » de son essai *Philosophie du geste* :

Danser, c'est, à la lettre, *tuer le temps* en l'abîmant dans le corps. [...] Le temps de la danse, c'est le présent – non pas le présent de la conscience, toujours frangé de mémoire et d'attente, approximatif, instable, fantaisiste même. C'est un présent sans déception, qui trouve refuge dans une présence : celle du corps¹¹³.

« Pas question que l'énergie cesse un instant de transformer (de passer en pas), qu'elle fasse relâche, s'abandonne – parce qu'alors c'est l'espace qui crève comme un ballon d'air¹¹⁴. », constate le philosophe au chapitre « Figure de la danse » – qui titre « Battement de l'image » le premier chapitre de *L'Espace plastique...* Le poète, quant à lui, construit dans *Battement* sa « théorie du swing » à partir de « l'interaction de deux principes, le dynamisme de l'Énergie et sa structuration par le Rythme (et ce rapport interactif fait qu'en somme ils sont trois¹¹⁵) », insistant depuis son premier essai sur le jazz, *L'improvisiste*, sur le fait que le jazz étant un phénomène historique, l'équilibre miraculeux Énergie-Rythme qui le structure finira par se rompre : « Ce contre quoi [Albert Ayler] se heurtait n'était donc pas une limite

¹⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Danseur des solitudes*, op. cit., p. 121.

¹⁰⁹ RAP, p. 93.

¹¹⁰ EE, p. 51.

¹¹¹ CR, p. 38.

¹¹² CR, p. 127-128.

¹¹³ GUERIN, Michel, *Philosophie du geste*, op. cit., p. 75.

¹¹⁴ GUERIN, Michel, *L'Espace plastique*, op. cit., p. 54.

¹¹⁵ B, p. 61.

infranchissable, mais l'espace inerte et sans fin que peut être aussi la fin¹¹⁶ ». L'espace, « inerte » (Réda), « crève » (Guérin) quand se rompt l'accord toujours recommencé avec le pur Présent. Dès lors, il n'y a plus d' « étendue¹¹⁷ » – plus d'espace plastique : plus aucun *danser*. Georges Didi-Huberman dit ceci de l'espace-temps créé par Galván dans *Le Danseur des solitudes* :

Ce qu'il crée est une espèce de *contre-temps élargi* à toutes les dimensions de la danse. Il fait en somme avec le rythme ce que le *cantaor* fait avec la mélodie : des micro-intervalles ou bien, au contraire, des rythmes épanchés, éperdus, suspendus, comme perdus – mais toujours renoués, toujours ressaisis.¹¹⁸

Micro-intervalles ou suspens infiniment ressaisis, et *contre-effectués*¹¹⁹ dans le geste du *danser* : Réda ne dit pas autre chose de ce que j'appellerai *la tenue du swing*, étant entendu que la tenue esthétique est inséparable d'une tenue éthique, pour répondre d'une forme d'être. « Tout choix formel est une *forme d'être*¹²⁰ », affirme Didi-Huberman regardant danser Galván – l'espagnol « *forma de ser* » apparaissant plus « rigoureux » dans sa formulation que le « rhétorique » et « maniéré » « manière d'être », en français. Au vrai, danser le Temps (qu'il s'agisse de danse, de jazz ou du poésie) pose rien moins que la question de l'être :

Est-n'est pas établit le rythme fondamental sur la base d'une constante et commune ou réciproque inversion de l'accent du rapport entre le temps fort (*est*, ou *n'est pas*) et le temps faible (*n'est pas*, ou *est*) sur la liaison-bascule du tiret qui syncope et place cette mesure à deux temps sous le régime du ternaire.

Ainsi l'unité de l'Un est-elle bien triple (trine, dirait le théologien), et elle est mouvement, et ce mouvement est rythme et, pour le dire en très peu de mots dont je voulais m'expliquer d'abord : l'Un danse.¹²¹

Ce « régime du ternaire » que déclinent diversement les « écarts expérimentaux » rapportés dans l'ouvrage de 2015 signe ce (faux/contre) temps qui *donne lieu* à la tourne de la danse, à la syncope du rythme comme à la surrection du verset. Lorsque Michel Guérin évoque la « vérité oblique » de l'image, il le fait en des termes étrangement similaires à ceux du poète résumant, à l'aide de la formule empruntée à l'ami Roger Munier dans son livre *Le Seul* : « La Présence disparaît¹²² », le phénomène du Battement : « L'absence qui la dote de présence, c'est, en son cœur, l'inexpugnable position du tiers, c'est-à-dire du témoin (*testis*, pour *ter-*

¹¹⁶ IMP, p. 158.

¹¹⁷ D, p. 128.

¹¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Danseur des solitudes*, op. cit., p. 86.

¹¹⁹ Cf. « Les *remates* de la danse flamenca comme des passes tauromachiques délivrent souvent des mouvements chantournés sur eux-mêmes, des *boucles interrompues* ou suspendues en l'air. C'est le contraire de représenter une action orientée, pourvue de sa fin. Ou, plutôt, c'est la désorientation soudaine du geste et de tout ce qu'on attendait de lui. C'est décevoir l'attente et susciter le désir. Or, ce genre de paraphe corporel inattendu possède encore une caractéristique fondamentale de l'événement : c'est une *contre-effectuation* soudaine, destinée à rouvrir les champs du possible. », *ibid.*, p. 117.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹²¹ B, p. 30-31.

¹²² Cf. « Il m'a fallu attendre environ une trentaine d'années pour en découvrir [de « l'expérience » rapportée dans *Celle qui vient à pas légers* puis *Battement*, soit « une vive impression que j'ai ressentie vers l'âge de huit ans sans pouvoir alors m'en expliquer le sens et la nature »] la plus juste formulation dans les premiers mots d'un essai (*Le Seul*) que Roger Munier avait entrepris à cette époque : *La présence disparaît*. », EE, p. 31.

stis, celui qui se tient en tiers¹²³). » De même Réda évoquant sa rencontre « nez à museau avec un chevreuil » dans *Des écarts expérimentaux*, a-t-il recours, pour dire la confrontation des deux visions l'une à l'autre aveugles (« ni lui ni moi ne pouvions voir ce que voyait vraiment l'autre »), à un « tiers » évanescant quoique nécessaire :

[C]es deux visions différentes du même coin de paysage n'étaient toutefois possibles que si une troisième, où elles s'articulaient, en garantissait pour chacun la positivité particulière, et ce tiers était leur rapport aussi évanescant que le glissement du présent dans le flot continu de la durée, ou que la permutation des temps rythmiques dans une suite ininterrompue et illimitée de mesures.¹²⁴

C'est ainsi *parce qu'il y a du tiers que ça danse*. Et c'est parce que le verset joue pour le poème le rôle du tiers entre vers et prose, de leur témoin, de leur syncope, qu'il me semble, dans l'œuvre rédienne, pleinement assumer la tournure du *danser*. « Nous allons de tic en tac », s'amuse Réda supposant que « chaque être vivant [a] été d'entrée de jeu remonté comme une pendule », le nombre par avance fixé de « ses tic-tacs » ne variant « qu'en raison de circonstances imprévisibles ». Or ce qui intéresse le poète « est l'intervalle où il n'y a plus ni tic ni tac, mais cet évanouissement qui tout à la fois les relie et les sépare¹²⁵ », où « les notions d'*avant* et d'*après* perdent toute pertinence, au profit d'un *pendant* rythmique analogue à celui du battement¹²⁶. »

4. Le *no man's land* de la Forme ou *Lévitacion silencieuse de la colombe*

Or comment, en deçà du verset en tant que forme repérable-advenue, soit au lieu intenable de la *forme advenante*, de la « forme formatrice de soi – et par conséquent de la *force formatrice* de cette forme même¹²⁷ », selon l'expression reprise à Jean-Luc Nancy dans *Le Plaisir au dessin*, se rend palpable ce lieu intervallaire où se manifestent « l'atemporalité et la non-localité de la syncope active¹²⁸ » – c'est-à-dire du *danser* ?

Pour répondre à cette question, l'analyse de la moderne « prosimétrie » qui caractérisait certains textes du poète conduite en 2001 par Michel Sandras dans un article de *Poétique*¹²⁹, gagnerait aujourd'hui à être complétée, dans la mesure où des textes qui lui sont postérieurs, tels la « Fugue » de *Démêlés* ou *Prose et rimes de l'amour menti*, amplifient le phénomène. Sandras se penchait sur les textes autonomes faisant alterner prose et vers métriques à l'intérieur d'une structure narrative ou dans une continuité thématique ; or le poème de 2008 se démarque des textes narratifs-autobiographiques en prose qui avaient jusqu'alors favorisé l'inclusion de poèmes en vers, pour relever davantage d'un poème en verset(s) accueillant des mètres et de la prose que d'une prose ponctuée par des poèmes en vers métriques. « Fugue » est en outre beaucoup plus long que les textes hybrides antérieurs, tandis que l'alternance

¹²³ GUERIN, Michel, *L'Espace plastique*, op. cit., p. 34.

¹²⁴ EE, p. 117-118.

¹²⁵ EE, p. 36.

¹²⁶ EE, p. 37.

¹²⁷ NANCY, Jean-Luc, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2009, p. 22.

¹²⁸ EE, p. 51.

¹²⁹ SANDRAS, Michel : « Jacques Réda et le prosimètre moderne », in : *Poétique*, Paris, Le Seuil, n° 125, février 2001, p. 51-61.

prose/vers, vertigineuse, va jusqu'à proposer un inclassable "troisième terme" qui ne s'était pas autorisé dans les prosimètres plus anciens de *L'Herbe des talus*, *Recommandations aux promeneurs* ou *Le Sens de la marche*. Ce "troisième terme", et prose et vers, suspend le vers/la prose dans une sorte de *no man's land* formel qui n'est pas loin de donner le vertige : dans cet espace débordant toute assignation spatiale, ce qui s'appréhende est le geste pur du mouvoir. L'on peut penser que ce qui s'autorise là répond au désir que formulait en 1985 *Celle qui vient à pas légers*, dans le « rêve » revendiqué d'atteindre à cet « équilibre conflictuel miraculeux » que révéla l'orchestre de Basie – l'espace du poème ouvert, comme il se doit, par le glissement d'un pas furtif, « la progression d'un pas attentif seulement à continuer toujours son approche¹³⁰ » : « [J'aurai] voulu réconcilier le vers et la prose, le poème et le récit, du moins [...] faire glisser le mouvement, qui est l'être, ensemble contre et avec le mètre, en tant que figuration des Nombres qui nous gouvernent. Il faut y aller à pas de loup¹³¹. »

De fait, les incessants "changements de régime" (« changement[s] d'état¹³² », en termes valéryens) de « Fugue » (de l'allure-prose à l'allure-vers et réciproquement) mettent en œuvre une allure tierce, présente-absente à la prose comme au vers métrique, insituable verset où versent incessamment l'un dans l'autre vers et prose, auquel le poète, en bon rhapsode qui sait ce qu'est couturer, proprement *donne lieu – mais lieu dansant* : car le verset est *approche de la forme* davantage que forme advenue ; il ne cesse de s'approcher de lui-même sans jamais se/s'y fixer (d'où la difficulté des exégètes à en donner une définition satisfaisante). Différemment, dans *Prose et rimes de l'amour menti*, l'alternance systématique, sur quelque 50 pages, de vers de 14 syllabes mâchés¹³³ et de prose, finit par inventer, à l'invisible articulation entre les deux régimes, un espace tiers où se conjuguent, dans l'esprit du lecteur qui finit à son insu par les mêler, vers et prose. Le poète glisse humoristiquement dans sa « Fugue » la remarque suivante, invitant à penser que cet espace (que le poète en matérialise la présence ou qu'il appartienne au lecteur de le percevoir dans le vertige né des alternances successives) est celui où roucoule parcimonieusement « la colombe de silence » :

J'ai un oiseau sur l'épaule gauche et un autre sur la droite.

À gauche c'est un corbeau de malheur ; à droite une pie idiote.

En réalité ils sont trois, mais je ne peux pas voir le troisième qui se tient tout près au-dessus de ma tête sans effleurer un de mes cheveux, de sorte que sa présence ne se démontre pas plus par son poids que par sa loquacité nulle.

Le corbeau croasse en prose, la pie jacasse en vers.

L'autre serait la colombe de silence dont seule mon oreille intérieure a perçu de temps à autre un roucoulement.¹³⁴

¹³⁰ B, p. 25.

¹³¹ CQVPL, p. 87.

¹³² Cf. « Quand le chant, la danse commencent, il y a quelque chose de changé non seulement dans l'ouïe ou les jambes, mais je suis comme construit et organisé autrement. J'ai subi un changement d'état – (analogue au passage du sommeil à la veille). », VALÉRY, Paul, *Cahiers*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 1299.

¹³³ « [J]'appelle *mâchés* les vers qui doivent être lus sans tenir compte des E muets que le langage parlé, au nord de la Loire, élimine naturellement. », in : *Lire Réda*, sld de Hervé MICOLET, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 295.

¹³⁴ D, p. 108.

Je livre un exemple de ce que trame « Fugue » ; l'extrait cité est long, de façon à révéler la succession des changements de régime¹³⁵. À une laisse de quatorze alexandrins (je cite les huit derniers), fait suite un poème de quatorze vers où alternent vers de quatorze syllabes et alexandrins, alternance se résolvant en une sorte de verset ultime (minuscule à l'initiale après une virgule en fin d'alexandrin précédent ; longueur équivalente à un paragraphe). Après un saut de ligne qui sépare les vers métriques des versets/de la prose subséquents (quoique l'apparent classicisme des vers métriques se dissolvent *in fine* en verset), s'enchaînent trois versets (majuscule à l'initiale du premier, puis point-virgule ; minuscule au deuxième, puis virgule ; minuscule au troisième puis point), se poursuivant comme « naturellement » en prose (un paragraphe composé de deux phrases s'achevant sur un point d'interrogation). Il est du reste très difficile, lorsque se complexifient les va-et-vient, de distinguer la prose des vers(ets). Raison pour laquelle il semble légitime de parler de verset et non de vers libre, dans la mesure où une prose houleuse et rythmée, travaillée par l'oralité, habite en sous-main les vers, qui parfois se détachent subrepticement de la prose sur laquelle ils sont entés : à la suite de paragraphes en prose, la phrase se rompt pour aller à la ligne, qu'ouvre une minuscule précédée par un alinéa. Le lecteur déambule ainsi dans les valéryennes « enjambées » du poète-marcheur-danseur, dont « chacune au cœur de la mobilité reste suspendue sur elle-même¹³⁶ » :

[1] [...] Je déclame

À présent comme un vieux Nemrod nanti, disons,
 D'un chien d'arrêt qui tous les douze pas halète
 Quand la rime se pose et nargue l'arbalète,
 Et de quelques carreaux-boomerangs. Mes derniers
 Compagnons ont été tour à tour les victimes
 D'accidents de tir calculés : à chevrotines,
 Voire à balles. Voici venu le temps des braconniers.

[2] Je veux donc en prendre à mon aise et remonter la piste,

 Laisant derrière moi le chauve macadam,
 Vers la jungle de mes aïeux, leurs transes, leur tam-tam
 Ou m'enfermer dans un silence de trappiste.
 Tel le pieux Énée armé de son rêve utopiste,
 J'emporte sur mon dos le poids d'un vieux Priam,
 De sa bibliothèque et tant pis, aèdes, si bam !
 Lâchant le tout dans un virage, le copiste
 Sur un faux-pas s'échappe et, la clé des champs à la main,
 Découvre une troublante absence de serrure.
 Je vais occire un ours ou deux, me couvrir de fourrure,
 Me parer l'occiput d'un plumage carmin
 Et souffre, et danser en poussant des onomatopées.

 Puis, avant que le sens ne les ait rattrapées,

[3] poser entre les majuscules des éléphants, les virgules des ongulés, les points d'exclamation en éventail des palmipèdes, le pointillé de mes dix orteils au-dessus des talons tels des O que remplira la rosée, où viendra se mirer l'œil exorbité des coursiers du grand manège dont le pivot est partout et la piste en spirale toujours ailleurs.

[3'] Ce sera la tranquillité, sœur cadette de la peur et de la ruse industrielles qui la protègent ;

¹³⁵ Je les numérote.

¹³⁶ D, p. 95.

le silence qui s'écoute respirer entre deux aboiements et qui connaît sa volupté avec l'étreinte coléreuse des orages, le balancement de bolchoï des cataractes, le double ciel des inondations, sa vitesse de propagation dans l'oreille de la tortue,

le silence qui dort aussi bien en équilibre sur une digitale que répandu à même l'escalier roulant paresseux des glaciers.

[4] La paix, vraiment ? Quand mille paires d'yeux avides et sagaces percent l'intention de chacun de vos gestes, et que dans le circuit bien clos de vos veines et de vos artères, des nuées de semences imperceptibles douées d'une volonté, peuvent pénétrer par l'un ou l'autre de vos neuf orifices et en quelques heures prospérer, en quelques jours vous réduire à l'état de marmelade nauséabonde pour un régal de la fourmi, délice du tamanoir qui réjouira le jaguar promis, par le serpent, aux dents molles de la pourriture dont la vie, patiente et fiévreuse, s'empiffre pour rester inquiètement repue et parfois un instant en paix ?¹³⁷

Pour prendre la pleine mesure de ces allures, reste qu'il faut lire la totalité des 55 pages de la fugue. Ce qui s'éprouve à chaque lecture, c'est la sensation de vertige¹³⁸ à laquelle concourt l'indémêlable conjugaison des trois « ivresses » que sont, aux dires du poète dans l' « Éloge modéré de la lenteur », « immobilité », « lenteur » et « vitesse¹³⁹ ». La « région » où se déploie le poème est en effet celle « où les notions de durée, de vitesse et d'accélération s'abolissent¹⁴⁰ » au bénéfice d'un suspens où « encore et encore¹⁴¹ », tels les *riffs* d'*Every Tub*, nous appelle le rythme toujours renaissant de la Parole.

Comme si Réda jouait simultanément (plus qu'alternativement) de ce que Roland Barthes appelle, dans *La Préparation du roman*, le « galop » (« sorte d'approche asymptotique du manuel (du muscle) et du mental (de l'affectif) ») et de « l'écriture lente » : j'imagine que le « rapport cinétique entre la tête et la main¹⁴² » qui pourrait être, selon Barthes qui réfléchit à une « Histoire de la vitesse¹⁴³ » à partir de la vitesse de l'acte graphique, une définition de l'œuvre, ne cesse ici de varier : parfois, « l'écriture cour[t] » et la main de l'auteur semble

¹³⁷ D, p. 89-90.

¹³⁸ Le terme de « vertige » est récurrent : quoi qu'il trahisse des expériences réelles, il témoigne de ce rapport tensif à la langue qui caractérise le poème, conjoignant à un imaginaire vertical (avoir le vertige, c'est éprouver la sensation de *tomber de haut*, faire épreuve acrophobique), non seulement un imaginaire « spiraliq[ue] » (ce peut-être aussi avoir l'illusion que son corps ou l'environnement sont pris de mouvements rotatoires ou oscillatoires), mais encore un imaginaire horizontal – le mouvement nous entraînant toujours plus loin, « rimbaldiennement » « *en avant* » de nous-mêmes (cf. « La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle *sera en avant*. », lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 dite « du Voyant » ; et REDA, Jacques : « Ah le vertige de l'horizontale dans une plaine sans fin. / [...] C'est un vertige dont l'attrance n'est pas celle de la chute / mais d'une régulière et continue progression. », *Moyens de transport* [MT], Montpellier, Fata Morgana, 2000, p. 15). Autrement dit, le « vertige » nous engage à penser l'insituable espace-temps du poème, ce « lieu hors de tout lieu » (Claude Esteban) où se formalise fugitivement un rapport à soi et au monde, en langue, au cœur de l'intenable Présent – de la Présence : à l'articulation d'un triple imaginaire spatial (vertical, spiraliq[ue], horizontal), à quoi se reprend le paradoxe d'un « temps qui ne passe pas » à force de (re)passer (j'emprunte son titre au livre de Jean-Bertrand PONTALIS, publié en 1997). Le poème peut alors être envisagé comme cet espace-temps où la vitesse-prose est contrebalancée par le double souci des extrémités (*akros* : extrémité, pointe, pic > acro-phobie) et de la « tourne » – où se suspend aux bords du vers l' « en-allée » de la prose. La « région » du poème est en effet celle « où les notions de durée, de vitesse et d'accélération s'abolissent » (EE, p. 129) au bénéfice d'un suspens où « encore et encore » (CR, p. 142) nous (r)appelle le rythme de la Parole.

¹³⁹ RAP, p. 89.

¹⁴⁰ EE, p. 129.

¹⁴¹ CR, p. 142.

¹⁴² BARTHES, Roland, *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Le Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2003, p. 338-339.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 337.

aller « aussi vite que [s]a langue, [s]es yeux, [s]a mémoire vivante¹⁴⁴ » ; parfois l'écriture ralentit, se cabre, voire s'interrompt¹⁴⁵. Parfois même, elle fait du sur-place. Car ce que met en scène le poème (qui ne parle au fond que de *cela*), c'est le perpétuel va-et-vient entre la « course » d'une langue désirante et « le lent travail de l'Écriture¹⁴⁶ ». Barthes suggère : « *Écrire* consiste peut-être à ne pas penser plus vite que la main ne peut aller, à maîtriser le rapport, à le rendre optimal¹⁴⁷. » Il apparaît, nonobstant, que l'écriture du poème toujours déborde cette définition (d'ailleurs entée sur des références exclusivement romanesques : Proust, Flaubert), dans la mesure où ce « rapport » n'y est pas « maîtris[able] » : il va *et* vient *et* se cabre, et surtout tourne sur lui-même – il *danse*. Ce que dit, sur le plan musical, le critique de jazz du duo Harry Edison/Lester Young jouant *Every Tub* dans l'orchestre de Count Basie, serait parfaitement transposable à ce que cherchent à toucher les allures combinées du poème :

Trois séries de riffs différents se succèdent [...] dans *Every Tub*. La première avec ceux qui servent de ferme tremplin à Lester Young pour l'exposé du thème, ensuite au solo d'Edison – et ceux-là comme faussement occupés à tourner en rond sur eux-mêmes pour chercher une issue, où ils s'engouffrent dans la troisième série. Leurs deux motifs – répartis entre les anches et les cuivres – fondent alors de concert comme deux sprinters de force égale, l'un puis l'autre prenant de peu tour à tour la tête. Et selon une alternance dont le rythme établit un swing qui prend pleinement corps au moment où leur élan paraît ne plus toucher la piste. *La vitesse alors se résout en une sorte de lévitation*, où les deux adversaires semblent transformer l'affrontement de leur course en un match de boxe dont la règle, et ils l'appliquent en virtuoses, repose sur l'évitement des coups.¹⁴⁸

5. « Se perdre comme personne » ou *Danser la mort*

Je m'attarderai pour conclure sur ce qu'il advient du sujet poétique qui s'abandonne au suspens de la syncope. Car s'il en va d'un *abandon* à l'instant et au pas, soit au passage, il en va simultanément d'un *abandon de soi* ; le sujet qui consent au *danser* s'oublie, pour n'être plus que glissement de pas, « avance furtive et dansante » :

Autant presque dans les « standards » que dans quelques thèmes religieux, l'art encore tatumien de Hank Jones s'y décante au point de toucher à cette fusion de vigilance, d'abandon, d'oubli de toute appropriation et de tout but qui se réalise peut-être dans la prière, devenue en effet – *tiptoe tapdance* – l'avance furtive et dansante, sur la pointe, de...¹⁴⁹

Si la marche n'apparaît littéralement *opérante* que lorsqu'elle finit par propulser le marcheur « dans le nulle-part¹⁵⁰ », ce dernier devient alors ce « plus-personne » dont le poème

¹⁴⁴ *Id.*

¹⁴⁵ Le fait que la main courre ou aille l'amble est ici métaphorique ; j'aime néanmoins à croire que ce ressenti correspond à une réalité matérielle : tracer vite ou plus lentement.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 339.

¹⁴⁷ *Id.*

¹⁴⁸ CR, p. 142. Je souligne.

¹⁴⁹ IMP, p. 294.

¹⁵⁰ D, p. 112.

« Récitatif » accompagnait en 1970 l'advenue¹⁵¹, que rappelle trente ans plus tard la « Fugue » de *Démêlés*¹⁵². Didi-Huberman ne suggère-t-il pas quant à Israel Galván que « “danser les solitudes” reviendrait, littéralement, à *se perdre comme personne* dans l'espace et le temps des mouvements produits¹⁵³ » ? De fait, dire « je » réclame paradoxalement l'accès à un « plus-personne », un « impersonnel » en termes deleuziens (cette « puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point¹⁵⁴ ») ou, en l'occurrence, rédiens, dont « L'Intermittent » en 1985, comme, trente-deux ans plus tard, *Une civilisation du rythme* (« l'impersonnel dont toute œuvre entretient plus ou moins clairement le désir¹⁵⁵ »), rattachent l'advenue au mouvement d'un *danser* : « tel est le paradoxe : qu'à la crête d'impersonnel *qui danse* et nous échappe, on n'atteindra qu'en épousant la singularité de sa propre cadence¹⁵⁶. »

Il en va ainsi, dans la singularité absolue d'un *danser*, d'un consentement à l'évanouissement de soi dans le pur geste du mouvoir : le terme de « syncope », remarque Réda dans *Une civilisation du rythme*, « n'évoque pas sans motif une forme d'évanouissement » ; celui « de la part la plus insaisissable du Temps¹⁵⁷ » que sauve incessamment le *swing*, dont le ressort s'appuie sur « cet intervalle où il n'y a plus ni tic ni tac, mais cet évanouissement qui tout à la fois les relie et les sépare », tel « le passage à vide entre deux pulsations de notre cœur¹⁵⁸ ». En ce sens, je dirai que le poème est un *danser la mort*, pour habiter la syncope au risque de s'évanouir définitivement, comme le corps dans le non-temps et le non-espace entrouverts par la dérobaie cardiaque : « c'est étrange, et bien instructif », confie mi-amusé mi-sérieux le poète rapportant ses emballées cardiaques dues au conflit entre « un abus de café » et le « frein des bêtabloquants », « ce redémarrage du cœur sur le temps après le suspens d'un *break* souple et haletant comme un “saut de l'ange” : peut-être passe-t-on alors par un point où l'on n'existe plus¹⁵⁹. »

Pour avoir analysé dans « Seine », introduction à *Jacques Réda, « la dépossession heureuse »*, la charge symbolique de la “scène de la noyade” dans le parcours de l'œuvre¹⁶⁰, je mesure ce qui de la notion d'évanouissement et de son pendant narratif, la scène de la noyade, déborde la métaphore pour atteindre à un “nœud d'existence” travaillant dans l'intime de l'individu ce qui est en jeu dans le *recto-verso blues vs. swing* : un *lavielamort*, pour parler avec Derrida. Or nous touchons là à ce que cherche à cerner l'expression « la poésie comme expérience », dans la lecture qu'entreprend Lacoue-Labarthe des poèmes de Celan, le poète lui-même méditant, dans « Tübingen, Jänner », le devenir de Hölderlin : « pur suspens de l'advenir : césure ou syncope¹⁶¹ », écrit le philosophe commentant le « vertige » du

¹⁵¹ Cf. « quelqu'un doucement en chemin vers le plus-personne dit je / laisse tomber laisse peser laisse flotter mourir / la pluie petite les montagnes les arbres et les nuages ; / or ici là partout quelqu'un a marché attendu tirant / un fil invisible du vide en mouvement de sa présence », R, p. 134.

¹⁵² D, p. 112.

¹⁵³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Danseur des solitudes*, op. cit., p. 24.

¹⁵⁴ DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, op. cit., p. 13.

¹⁵⁵ CR, p. 99.

¹⁵⁶ CQVPL, p. 12. Je souligne.

¹⁵⁷ CR, p. 39.

¹⁵⁸ EE, p. 36.

¹⁵⁹ EE, p. 133.

¹⁶⁰ JOQUEVIEL-BOURJEA, Marie, *Jacques Réda, la « dépossession heureuse » : habiter « quand même »*, Paris, L'Harmattan, coll. « Criques littéraires », 2006, p. 14-17.

¹⁶¹ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La Poésie comme expérience*, op. cit., p. 32.

néant prenant Celan face aux eaux du Neckar, les yeux « floués » dans la mémoire du poème du fleuve, « Le Rhin », « qui rappelle et fait surgir la mémoire du vertige, de l'éblouissement-engloutissement¹⁶² ».

Un poème n'a rien à raconter, ni rien à dire : ce qu'il raconte et dit est ce à quoi il s'arrache comme poème. Si l'on parle d'« émotion poétique », il faut la comprendre comme *émoi*, ce qui veut dire absence ou privation de moyens. [...] S'il n'y a pas d'« expérience poétique », c'est en somme tout simplement parce que l'expérience est le défaut même du « vécu ». C'est pourquoi l'on peut parler, au sens rigoureux, d'une *existence* poétique, si l'existence est ce qui troue la vie et la déchire, par moments, nous mettant hors de nous.¹⁶³

Ce sur quoi s'enlèvent certains textes de Jacques Réda est bien « le défaut même du vécu », dans l'« l'émoi » d'un « plus-personne » ; mais pour qu'un tel vertige *pass*e dans le poème, il doit se faire geste, in-former, depuis la syncope même, l'élément ternaire qui fait rythme, soit consentir au *danser* pour ne pas céder à l'évanouissement. C'est la danse qui, ainsi, sauve le poème de l'engloutissement. Et avec lui, le poète du balbutiement, de la folie et de la mort. Rien moins que cela.

*

Bibliographie :

1. Corpus primaire :

REDA, Jacques, *Amen* [1968], *La Tourne* [1975], *Récitatif* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1988

REDA, Jacques, *Les Ruines de Paris* [1977], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993

REDA, Jacques, *L'Improviste, une lecture du jazz, essai*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1980

REDA, Jacques, *L'Herbe des talus*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1984

REDA, Jacques, *Le Bitume est exquis (Charles-Albert Cingria)*, Montpellier, Fata Morgana, 1984

REDA, Jacques, *Jouer le jeu, L'Improviste II*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1985

REDA, Jacques, *Celle qui vient à pas légers* [1985], Montpellier, Fata Morgana, 1999

REDA, Jacques, *Recommandations aux promeneurs*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1988

REDA, Jacques, *L'Improviste, une lecture du jazz*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1990

REDA, Jacques, *Le Sens de la marche*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990

REDA, Jacques, *Moyens de transport*, Montpellier, Fata Morgana, 2000

REDA, Jacques, *Ponts flottants*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2006

REDA, Jacques, *Battement*, Montpellier, Fata Morgana, 2009

REDA, Jacques, *Démêlés, poèmes 2003-2007*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009

REDA, Jacques, *Le grand orchestre*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2011

REDA, Jacques, *Prose et rimes de l'amour menti*, Montpellier, Fata Morgana, 2013

REDA, Jacques, *Des écarts expérimentaux*, Montpellier, Fata Morgana, 2015

¹⁶² *Ibid.*, p. 36.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 33-34.

REDA, Jacques, *Une civilisation du rythme*, Paris, Buchet-Chastel, 2017

2. Corpus critique

A. sur Réda :

JOQUEVIEL-BOURJEA, Marie, *Jacques Réda, à pied d'œuvre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Poétiques et Esthétiques XX^e-XXI^e siècles », 2015

JOQUEVIEL-BOURJEA, Marie, *Jacques Réda, la « dépossession heureuse » : habiter « quand même »*, Paris, L'Harmattan, coll. « Criques littéraires », 2006

MICOLET, Hervé (sld), *Lire Réda*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994

PACHET, Yaël : « Et l'on danse », in : *En attendant Nadeau*, n° 38 (30 août-12 septembre 2017), p. 25-27

SANDRAS, Michel : « Jacques Réda et le prosimètre moderne », in : *Poétique*, Paris, Le Seuil, n° 125, février 2001, p. 51-61

B. Varia :

BARTHES, Roland, *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Le Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2003

BERGAMIN, José : « La formas metricas del toreo » [non daté], in : *La Claridad del toreo*, Madrid, Turner, 1994

BERGAMIN, José : « La statue de Don Tancrede » [1934], trad. Y. Roullière, in : *L'Importance du démon et autres choses sans importance*, Combas, Éditions de l'Éclat, 1993

CONORT, Benoît : « En vers de prose », à consulter sur <http://remue.net/cont/conort1.html>

CONORT, Benoît : « Si verset il y a... », in : *Études littéraires : Le Verset moderne*, sld de Nelson Charest, vol. 39, n° 1, automne 2001, p. 146 ; version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/018108ar>

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minit, coll. « Paradoxe », 1993

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minit, 2006

GODFROY, Alice, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture : Michaux, Celan, du Bouchet, Noël*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2015

GUERIN, Michel, *L'Espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, coll. « Théorie », 2008

GUERIN, Michel, *Philosophie du geste, essai philosophique* [1995], Arles, Actes Sud, 2011

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La Poésie comme expérience* [1986], Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2004

MALDINEY, Henri, *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973

MICHEL, Jean-Paul, *La Vérité, jusqu'à la faute*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales / Phase deux », 2007

NANCY, Jean-Luc, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2009

PONTALIS, Jean-Bertrand, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997

SAUVANET, Pierre, *Le Rythme et la raison*, tome I : *Rythmologiques*, Paris, Kimé, 2000

VALERY, Paul, *Cahiers*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973

VALERY, Paul : *L'Âme et la danse*, in : *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960