

Béatrice Bloch, *Lire, se mêler à la poésie contemporaine : Aimé Césaire, Bernard Noël, Dominique Fourcade, Florence Pazzottu*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 2021.

Dans l'introduction, je posai les questions suivantes : pouvait-on transposer les approches narratologiques à la poésie, c'est-à-dire la questionner en termes d'événement et de médiatisation (selon les voix, les modes, les points de vue) ? D'un autre côté, des approches sémiotiques et phénoménologiques de celle-ci existaient qui l'abordaient plutôt du côté de la figuration et de l'espace. A ce premier programme d'enquête, j'en ajoutai d'autres : interroger l'expérience de la lecture poétique comme première appréhension du texte (découverte des mots, des signifiants-signifiés, des premières questions), puis essayer de suivre les étapes du processus de lecture, depuis les sensations qu'il génère jusqu'aux émotions qu'il peut faire naître, à partir des interprétations qu'il suscite. Le corpus que j'avais choisi était hétérogène, et peu cohérent puisqu'il prenait en compte Aimé Césaire, Bernard Noël, Dominique Fourcade et Florence Pazzottu<sup>1</sup>, mais l'idée était de faire une sorte de « carottage » au milieu du large corpus de la poésie depuis 1945, pour observer des textures très différentes. Pour compenser ce caractère décousu des choix de poètes, j'ajoutai par moments la considération d'autres textes poétiques, mais dont je creusai moins le fonctionnement.

En fin d'introduction, je présentai une réflexion s'articulant en trois parties. La première se demandait quel pacte global de lecture (analytique) la poésie proposait : c'était une approche « quasi-narratologique » qui interrogeait l'action du lecteur critique de poésie à partir de sa perception ou non d'une mimésis d'univers, des personnages et actants, de l'événementialité, des genres poétiques de l'œuvre, et enfin du type d'immersion que la poésie proposait. En seconde partie était jeté un autre regard sur la poésie, plus proche de sa surface textuelle : il s'agissait de qualifier la lecture de la poésie à partir de l'expérience esthétique de sa réception (celle des images, de la musicalité et de l'aspectualité textuelle). Enfin, dans un troisième temps, consacré à la « pratique » de la lecture, je m'interrogeai (*via* l'expérience des lectures précises d'un poème de chacun des auteurs choisis à des lecteurs-tests), sur la réception des grains et des spectres

---

<sup>1</sup> Aimé Césaire, *Ferrements*, Seuil, Points, 1994 (éd.orig.1960), Bernard Noël, *La Chute des temps*, Poésies, Gallimard, Dominique Fourcade, *Xbo*, POL, 1988. Florence Pazzottu, *Alors*, Flammarion, 2011.

caractéristiques des poèmes, c'est-à-dire sur la combinaison des composantes poétiques dans le texte et l'esprit du lecteur, incluant alors les émotions suscitées par ces combinaisons d'expériences. On retrouve dans ce troisième temps une marotte que j'avais déjà depuis l'analyse de la lecture de la fiction : c'est-à-dire une interrogation sur la manière dont peuvent s'articuler les informations parvenant au lecteur par des canaux différents et qui pourraient le submerger d'un afflux d'informations, se combiner ou, au contraire, ne laisser passer qu'un domaine et amuir les autres.

**La première partie** correspondait donc à l'adoption d'un point de vue synoptique sur la lecture poétique, que pourrait adopter un lecteur-critique de poésie. Il s'agissait d'appliquer une grille quasi-narratologique à la poésie pour voir si le lecteur pouvait s'y repérer un peu comme dans une fiction, à partir d'un univers, ayant ses personnages et des propriétés, et marqué par des évènements. En outre, il s'agissait de voir si le caractère médiatisé du discours de fiction (souvent adossé à la perspective de tel ou tel) pouvait trouver un équivalent médiatisé dans la poésie. Et puis, question plus fondamentale, je cherchais à savoir si l'on pouvait parler *d'immersion* du lecteur en poésie.

Je commençai par évoquer les débats théoriques autour de ce que peut signifier le fait qu'un texte offre une mimésis d'univers, bien que le monde textuel ne puisse avoir la complétude ni la vivacité du monde vécu (débat de Pavel, Eco, Jouve<sup>2</sup>), et en notant que la poésie parvient tout de même sans doute à proposer de pseudo-émotions (comme le soutient Walton) ou un pseudo-corps (Currie<sup>3</sup>) et à compenser l'absence d'univers totalisant par une complétude autre qui viendrait d'orientations dans l'espace et de configurations d'interprétations (Gullentops<sup>4</sup>), moments de repérage à travers des récurrences de tissus d'images qui forment des cohérences et des zones délimitatives pour le lecteur, même si elles sont également empreintes d'une certaine dynamique.

Par ailleurs, les personnages qui apparaissent dans les textes et leurs propriétés sont assez différents, dans les œuvres poétiques contemporaines, de ceux qu'on trouve en fiction. Chez Césaire, les statuts de sujet et d'objet s'inversent, faisant de la victime, un bourreau qui peut à nouveau devenir victime de sa propre dévoration. Bernard Noël

---

<sup>2</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988 (éd. orig. amér. 1986). Umberto Eco dans *Lector in Fabula*, Grasset, 1985 (éd. orig. italienne 1979). Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : PUF, 1992. Kendall L. Walton, *Mimesis as Make Believe*, Harvard University Press, 1991.

<sup>3</sup> Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, 1990.

<sup>4</sup> David Gullentops, *Poétique du lisuel*, coll. Créis, éditions Paris-Méditerranée, 2001.

choisit, quant à lui, de mettre en scène des personnages à valeur universalisante et aux expériences suffisamment génériques pour se rapporter à tous (question sur l'identité, sur le désir de vivre et l'infinité de la mort, sur la violence humaine et la difficile rencontre de l'autre), comme Fourcade, pour qui les propriétés caractéristiques des individus varient et se posent tantôt sur une femme tantôt sur une autre, ou se typifient pour désigner des artistes connus qui ne sont plus alors conçus que comme des listes de propriétés définies, Dexter Gordon qui détrempe, Cézanne et la révolution picturale (seuls les substrats « langue » et « poème » semblent échapper à la typification). De manière générale donc, les propriétés, chez tous ces poètes, priment sur les sujets, et cela encore de manière plus forte chez Florence Pazzottu où les états d'esprits des sujets circulent et s'échangent, dans une poésie tout entière centrée sur la relation humaine : ainsi les caractéristiques et propriétés deviennent pour ainsi dire des substrats autonomes et dont le poids ontologique est plus grand que leurs porteurs humains.

Le statut de l'événement dans la poésie contemporaine est plus varié et dépend davantage des recueils. Si chez Fourcade, il existe un événement à l'échelle de tout le recueil puisque *Xbo* constitue un unique poème, tout entier vectorisé par un moment pivot (le doute sur la capacité à œuvrer se trouve balayé par la réussite de l'action poétique, de l'acte sexuel et du déroulement du concert, avant une légère retombée dans un moment plus dépressif), il n'existe en revanche aucun pivot, semble-t-il dans *La Chute des temps* de Bernard Noël : le temps s'y recherche comme éclosion de la nouveauté, pour échapper au manque, mais il est surtout perpétuel mouvement hélicoïdal, qui jamais ne s'échappe et semble toujours se reboucler à quelques nuances près. En revanche, chez Césaire et chez Pazzottu, l'événement est au service de l'émotion. Pour Césaire alternent les poèmes munis d'un pivot (valorisation des Indépendances des pays d'Afrique, moments de révolte) et ceux qui n'ont pas de pivot ; c'est que l'action fait partager au lecteur l'émotion, il la lui fait vivre par l'imagination et concerne le lecteur en lui faisant vivre une expérience, comme le poète locuteur. Chez Pazzottu, plusieurs poèmes des *Stances du cirque* sont conçus comme des événements où le sujet sort victorieux, comme un phénix, de sa dépression. De manière générale, l'action dans les poèmes considérés est souvent un adjuvant de la réflexion ou de l'émotion, mais n'est pas le moteur du texte poétique, et, en ce sens, la poésie diffère de la fiction, de moins selon la définition classique en termes d'événement qu'on en donne depuis 1960.

En revanche, la médiatisation, bien présente dans tous ces poèmes, est un des critères qui ne distingue pas la poésie contemporaine de la fiction, bien que le regard perspectivique sur le monde vu par un narrateur soit souvent perçu comme le critère propre de la narration. Et s'il est vrai qu'un moi lyrique s'épanchait dans une apparente spontanéité au XIXe siècle, en revanche, les poètes considérés ici n'accréditent nullement une telle position de locuteur. Césaire coule sa voix dans celle d'autres auteurs antillais et dans celle d'Eluard, Pazzottu laisse entendre des émissions de radio dans ses poèmes, ainsi que les voix de ses correspondants par mail, si bien que ces deux auteurs proposent une variété de points de vue. Même Bernard Noël et Dominique Fourcade, dont la voix semble l'unique émettrice des poèmes, pratiquent néanmoins une forme de polylogue : Noël parce qu'il dialectise son discours en se réfutant lui-même, Fourcade en variant la tonalité des énoncés. Aussi ne peut-on pas entendre résonner une voix lyrique fermée sur elle-même. Et la médiation est bien apparente dans la poésie contemporaine, tout comme en fiction.

Une forme d'immersion est-elle donnée à vivre au lecteur ? Quel type de force illocutoire et persuasive le texte poétique propose-t-il ? Le chapitre V retrace un débat spéculatif sur la force illocutoire du langage en première personne (Récanati vs Descombes), retrace la capacité humaine à projeter son corps où il n'est pas vraiment (démonstration de Zubin et Hewitt<sup>5</sup>, puis de Mark et Gould, et de Vuillaume<sup>6</sup>) et présente les effets d'adresse tels qu'ils étaient susceptibles d'être reçus dans la poésie de Mallarmé dont les toasts s'adressaient à chacun dans son unicité et son anonymat partagés. Une plus longue discussion trouve place qui donne la parole à Reuven Tsur<sup>7</sup> à propos de l'immersion ou non du corps du lecteur dans le texte poétique. Celui-ci réfute l'immersion corporelle du lecteur par plusieurs arguments : le caractère évanescent de nombreux poèmes dont les objets ne sont pas concrets, la non coïncidence, dans les poèmes, des lieux et des sujets, favorables à une poésie hallucinatoire, et aussi le peu d'intérêt d'une réflexion sur la force illocutoire des texte, telle qu'elle est présentée par Miall et Kuiken et qui semble à Tsur peu productive d'effets<sup>8</sup>. Si je reconnais qu'il est

---

<sup>5</sup> David A. Zubin, Lynne e. Hewitt, « A Theory of Deixis in Narrative », in *Deixis in Narrative*, dir. Judith F. Duchan, Gail A. Bruder, Lynne E. Hewitt, New Jersey : éd. Lawrence Erlbaum Associates, 1995.

<sup>6</sup> Marcel Vuillaume, coll. Propositions, *Grammaire temporelle des récits*, Minuit, 1990.

<sup>7</sup> Reuven Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Brighton, Portland : Sussex Academic Press, 2008.

<sup>8</sup> David S. Miall, Don Kuiken, « Beyond Text Theory (Understanding Literary Response) », *Discourse Processes*, 17, 1994, Ablex Publishing Corporation, p. 337-352.

possible au lecteur d'éprouver des sensations par les perceptions mises en jeu dans les images du poème (même sans que soit nécessaire la mise en jeu d'un corps global), si je constate que le Qui et le Où dans le texte ne sont pas forcément unifiés, ce ne sont pas pour moi des arguments suffisants pour réfuter que le lecteur mette en jeu un corps, certes mentalisé, et imaginaire, mais qui s'implique dans le texte d'une manière qui puisse être synonyme ou proche de son engagement dans le monde réel (où nous sommes capable d'imaginer notre corps ailleurs que là où nous sommes réellement) et par la force du pronom « je » lorsqu'il est lu (qui convoque irrésistiblement une forme de proprioception mettant en jeu le corps propre, quand il s'agit d'états ou de perceptions mais non d'actions), et par la puissance des évocations sensorielles que produisent certaines images. Mais je reconnais que l'immersion du lecteur de poésie n'est pas aussi précise que celle du lecteur de fiction, les lieux et les temps n'étant pas définis en poésie comme un contexte unifié et stable. Aussi proposé-je plutôt de considérer le corps du lecteur de poésie, corps imaginé, davantage comme un corps intensifié que comme un corps immergé. Ce débat spéculatif se prolonge par des analyses précises du contexte spatial et de l'illocutoire chez les poètes observés. Nous en tirons les conclusions que les déictiques apparaissent bien dans les poésies étudiés mais ont davantage valeur d'actualisation, au sens d'un soulignement intensifiant et de la création d'une complicité entre texte et lecteur (par le partage d'une pseudo-référence commune — pourtant seulement langagière —) chez Césaire et Fourcade, partiellement chez Pazzottu, tandis qu'ils restent plus abstraits chez Noël. Mais dans tous les cas, il est difficile pour le lecteur de se représenter un lieu contextuel précis chez des auteurs dont la création laisse ce pan indéterminé.

**La seconde partie** abandonne le point de vue narratologique sur la poésie et sa lecture pour en venir à un abord plus habituel pour la poésie, en se concentrant sur les images et les phénomènes musicaux. Ainsi, après qu'on a abordé les conditions générales de la lecture poétique dans une première partie à visée synoptique, on cherche à analyser l'entrée du lecteur dans la poésie contemporaine au fil de la découverte des textes, à la surface de leur réalisation langagière : images, rythmes et sonorités, aspectualisation seront les chapitres constitutifs de cette partie. J'essaie d'abord de présenter quatre temps de la lecture, étapes plus ou moins chronologiques de son déroulement, si l'on pouvait l'alentir artificiellement. 1) la vision graphique des mots

donnant lieu à un décodage 2) la réception directe du sens contemporaine de la perception sensorielle directe (venue de l'audition intérieure de la face sonore du texte) 3) la perception mentalisée et sensorielle oblique, comme imagination d'expériences sensorielles qui apparaissent telles des quasi-expériences par le biais d'une représentation de sensations et 4) une réception émotionnelle engendrée par la facture et le contenu du texte. Schaeffer et Tsur montrent que l'attention en lecture poétique doit conserver présentes à l'esprit des étapes qui sont évacuées d'une lecture ordinaire : les processus de « bas niveau » de l'information (comme la prononciation des sons) doivent rester

présents à l'esprit du lecteur de poésie qui les maintient en mémoire, même pendant que le signal linguistique est traité au niveau « supérieur » du sens<sup>9</sup>. L'attention lectorale poétique est donc une attention divisée qui tient ensembles sons, rythmes, images et sens (lecture que Tsur qualifie de « style cognitif divergent »). Mon hypothèse est que le corps du lecteur est sollicité par des expériences directes et par des expériences mentales, mais pas forcément sous la forme d'un corps qui se perçoit comme persistant dans un endroit précis mais comme un corps-esprit, pourtant capable de solliciter des sensations vécues et mémorisées, même si non unifié par un moi ancré dans un lieu précis.

Après avoir ainsi proposé les composantes sensorielles du texte, je consacrai le premier chapitre aux images en cherchant à montrer que peu d'images précises sous forme d'hypotyposes existaient en poésie contemporaine, ce qui la distingue radicalement de la prose poétique (et de la pratique d'un Claude Simon qui donne à saisir l'expérience comme si le lecteur la percevait lui-même). Les images en poésie contemporaine se disent en plusieurs sens et sont, plus que des représentations mimétiques, des images symboliques porteuses d'un sens connoté, les images allégoriques (qui charrient à la fois des sens symboliques et peuvent laisser imaginer en même temps une expérience sensorielle), les images sensorielles (qui sont représentables et renvoient à un vécu imaginable : cas rare), les images en jeux de mots, enfin, les images qui sont mystérieuses et s'approprient ou restent opaques. Chez Césaire, on trouve tout cela à la fois. Pour le lecteur de Bernard Noël, existent peu d'images sensorielles : ses images sont plutôt symboliques et font primer le langage, à

---

<sup>9</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Esthétique et style cognitifs : le cas de la poésie », in *Critique* : « Du style ! », 2010,1 / 2 (752-753), Minuit.

quelques exceptions près, où des expériences sensorielles d'étouffement mettent en jeu le soma du lecteur. En outre, à analyser la poésie de Bernard Noël et celle de Florence Pazzottu, il convient d'ajouter un autre type d'image à la typologie sus-mentionnée, qu'on pourrait appeler des images « éidétiques » ou des figures, car ce sont des idées abstraites qui se représentent sous une forme qui ne sont visualisables que de manière limite et quasi surréaliste ou onirique. Les figures sont des représentations sensorielles possibles mentalisées mais non entièrement représentables visuellement car elle frôlent parfois les concepts abstraits : par exemple, comment « se ternir debout dans l'autour » (Pazzottu) ? On est entre l'image visualisable et le concept. Fourcade glisse d'une image à l'autre par les signifiants des mots.

Il ressort de l'ensemble que les images peuvent être perçues *via* des transferts entre domaines de sens, entre objets proches et lointins par métonymie ou par le passage du propre au figuré. Elles sont l'intensification de l'expérience. Or, pour que les images d'un poème soient accessibles au lecteur, il faut une certaine lenteur. Les textes font souvent défiler des images très différentes sans qu'il soit facile de repérer le lien entre celles-ci. L'hypothèse proposée est que certaines quantités d'images ne sont accessibles que si le lecteur s'avise qu'elles sont des molécules sémiques renvoyant au même thème, les thèmes étant aussi reliés entre eux sous formes de vastes unités que François Rastier propose d'appeler des « topoi ». A partir d'un exemple de Pazzottu, il m'est apparu que lire une image nécessitait d'aviver tout l'imagarium connexe, d'où le fait que certains théoriciens parlent d'images en termes d'espace, de réseau : l'image ne prend sens que comme la transformation d'une réalité étrangère mais à laquelle elle est reliée par la commune sous-thématique dont elle dépend. *Une image poétique ne semble pas pouvoir s'appréhender seule.* Une présentation des théories de David Gullentops a lieu à ce moment-là : la notion de « figurativisation » désigne, pour lui, les formes diverses que prennent les images qui sont reliées entre elles par les mêmes sèmes (il refuse d'employer le mot « thème », celui-ci étant non spécifique au poème). La discussion de ce qui peut limiter la liberté interprétative du lecteur dans le décryptage des images est ici menée autour de Gullentops et d'Eco. Je propose d'entendre la « figurativisation » comme le changement objectif des formes d'images-thèmes au cours du texte, sans entendre ce terme comme la configuration conférée au texte par le lecteur et en ne reprenant pas à mon compte l'hypothèse phénoménologique de David Gullentops (pour qui l'espace tensionnel du texte est un mixte entre les configurations de sens par le

lecteur et la disposition intentionnelle du poème), sans que je puisse proposer de solution nette à cette même aporie qui est relevée par Eco : une interprétation se justifie par un texte qu'elle construit en vue de se justifier. Seule « solution » que je propose pour sortir de cet engrenage (inspirée d'Umberto Eco) : la bonne volonté de l'interprète qui respecte le mouvement des images comme s'il s'agissait d'une *intentio operis* objective.

Dans le chapitre 2, j'en viens à la musicalité et à l'aspectualité de la poésie. Je propose un détour théorique par Sauvanet qui propose une définition du rythme (sous toutes ses formes) en termes wittgensteiniens (c'est-à-dire qui mette en place trois critères, lesquels ne sont pas tous instanciés en même temps par toutes les formes de rythme), sous forme de trois critères : structure, périodicité, mouvement. Dans les poèmes contemporains qui peuvent être de longues coulées non métriques, il semble qu'il faille faire un détour par la notion d'intonation et utiliser le concept de points d'orgue à des hauteurs variables proposée par Elisabeth Lhote<sup>10</sup>. Je rappelle ensuite les propos d'autres théoriciens (Dessons et Meschonnic, Tsur) qui montrent qu'en poésie peuvent se surimposer rythme de la métrique, rythme syntaxico-intonatif et rythme phonémique. De là est esquissé un pas de côté, vers la sémiotique du continu et vers l'aspectualité, lesquelles confèrent au rythme du texte le rôle de traduire une énergie, un mode d'être au monde imprégnant le poème, lui allouant un aspect inchoatif, duratif ou terminatif (Zilberberg, Parret, Greimas et Fontanille). Je fais l'hypothèse que cette manière d'être imprègnera le lecteur également et lui confèrera une façon de se porter dans monde, imaginativement, le temps de sa lecture : plutôt dans l'allant, dans la continuation, dans la volonté de persistance, ou dans les à-coups, etc. L'expérimentation montre que les poèmes de Césaire sont empreints d'un lyrisme oratoire et d'une variété de rythmes qui traduisent les humeurs changeantes du poète, sensibles par le lecteur : le harcèlement du rythme qui marque l'enfermement par l'esclavage, par le couple, s'oppose aux récits de rêves dont les longues périodes intonatives adoptent des formes classiques plus paisibles et cadencées. Le rythme y est bien traducteur d'un état d'esprit. En revanche, à la création de Bernard Noël et de Florence Pazzottu, préside souvent une dynamique concessive : le tempo cyclique et quasi stable de l'écriture poétique n'est pas parallèle aux sèmes ni aux vécus régnant dans le texte, lesquels peuvent évoquer des

---

<sup>10</sup> Elisabeth Lhote, *Le Paysage sonore d'une langue, le français*, éd. Edmund Buske Verlag, 1990, p. 84 à 127.



moments d'angoisse et de dépression, en conflit apparent avec la relative stabilité du rythme. Ainsi, il existe alors une scission dans l'esprit du lecteur entre deux postulations contradictoires où le rythme métrique est parfois en conflit avec les rythmes phonémiques et avec les sèmes, de telle sorte que l'expérience du lecteur est scindée, selon un principe divergent (comme le propose Tsur), ou une dynamique concessive (selon les termes sémiotiques), produisant un être de l'entre-deux. Chez Fourcade, à l'échelle de quelques pages, on note que les vers courts de 3 à 5 syllabes, alternent avec des passages aux lignes plus longs ; mais on voit une dynamique se dégager, à la considération de tout le recueil, marquée par un crescendo très long et une rapide retombée après le moment pivot, la réussite de l'action étant quand même suivie d'une dépression ; enfin, à l'échelle interne à la page existent surtout des rythmes phonémiques (mais nulle cyclicité), qui alternent ludique et sérieux, tandis que certains passages jouent de la mise en page pour créer des syncopations rythmiques dans la prononciation syntaxico-intonative, notant, pour ainsi dire, des formes proches du jazz ou des recherches de Charles Heidsieck. Celles-ci sont immédiatement perceptibles au lecteur. La dynamique rythmique se reçoit à trois échelles différentes : celle de la page, celle du groupement de pages et celle de tout le recueil. Bernard Noël propose, quant à lui, un rythme déphasant la métrique et la syntaxe, créant une sur-accentuation des textes, combinant les accents de l'oral (en début de groupes) et ceux de l'écrit (en fin de groupe), sous forme de rap cyclique. Et pour en revenir à Florence Pazzottu, elle propose des poèmes graphiques en une ou deux lignes (comme des apophtegmes ou des pointes d'humour), des poèmes métopoétiques, mais aussi des poèmes stances dont le rythme syntaxico-intonatif est tout entier orienté par la syntaxe du texte. Des appositions fréquentes éclatent en tête de phrase, avant un retour à la ligne permettant de connaître leur support, de sorte que s'adopte un rythme métrique et syntaxico-intonatif qu'on pourrait qualifier de « louré », en empruntant ce terme à la musique pour désigner ce qui est lié et pourtant détaché. Ce rythme louré est en accord, d'une certaine façon, avec le discord existant entre la grande régularité des rythmes métriques adoptés (alternance de vers de 7 syllabes et de vers de 5 syllabes) et les thèmes ou figurativisations présents qui sont marqueurs de déchirement ou de triomphe sur les difficultés. Un coup d'œil d'ensemble donne à voir que la sémiotique du continu, qui postule un grand pouvoir de l'aspect et du rythme sur la dynamique de l'écriture et de la lecture, se trouve parfois très révélatrice d'un rapport du texte au monde et induit un tel rapport pour le lecteur

aussi (Césaire, Fourcade), mais n'est parfois qu'un des aspects du caractère multiforme d'une poésie qui peut se scinder, de manière concessive, entre un tempo cyclique égal, et des pratiques signifiantes plus tourmentées (pour Noël et pour Pazzottu). Dans ce dernier cas, on ne peut plus dire que la forme soit révélatrice du contenu, mais qu'il existe un conflit entre la forme et le contenu, ce qui, d'une certaine manière, remet en cause nos pratiques critiques courantes cherchant à vassaliser rythme et musicalité au service d'un sens. Ici, la forme s'autonomise et n'est pas « récupérable » en termes de signifiés.

**La troisième partie** s'essaie à des expériences pratiques combinant la réception de tous ces aspects à la fois, au cours de la lecture d'un poème de chaque recueil. Une dizaine de lecteurs reçoit un poème et témoigne de sa manière de lire, puis nous interprétons les résultats de l'enquête en les mettant en rapport avec la construction des poèmes en question. On propose d'appeler *grain*, l'information reçue d'un médium sensoriel (images ou rythmes ou phonèmes) et d'appeler *spectre* la combinaison des grains qui, nous le postulons et l'expérimentons, produit une expérience de réception sensorielle complexe et, parfois également, de réception psychique. La loi de combinaison entre les grains que nous avons pu tirer de la réception d'un texte de du Bouchet est rappelée : « l'impact sensoriel d'un grain est fort si l'autre est également dense ou simple, mais non pas si l'autre est complexe ». Si l'on note que les grains sont très convergents dans la poésie de Césaire, cependant, on constate en même temps la grande variabilité des spectres, parfois dans le même poème, créant des thymies qui se succèdent à vive allure et font passer le lecteur par des hauts lyriques et des bas d'anéantissement. Certaines d'entre ces rythmiques touchent avec véhémence le lecteur, qui peut s'interroger sur le sens des secousses traversées. Une discussion s'engage sur l'affect porté par ces textes qui semblent déchirés entre une douleur mélancolique, donnée par le ressassement perpétuel, et une rage devant le trauma de l'esclavage qui étrangle encore les descendants, et dont la figure de l'intense lyrisme est le traducteur. Inutile de trancher pour désigner d'un nom cette émotion sans nom et spécifiquement mise en forme par la pratique césairienne. Chez Bernard Noël, dans un extrait de *La Moitié du geste*, les images sont à la fois symboliques et visualisables, mais offrent aussi de pures abstractions recherchant une figuration d'un intérieur touchant à l'extérieur, du bouclage impossible entre visible, vu et voyant. Un cycle rythmique se dégage, répétitif,

même s'il semble interrompu en couperet par l'expression dysphorique désignant un couple apparemment réuni par l'amour, mais qu'un vers au jugement définitif désunit : « [ l'ombre] qui nous croit / un ». A l'échelle plus vaste de quelques pages, ce « coup » quasi final, apparemment inattendu, s'explique en réalité par une décélération thymique prévisible : le spectre se comprend différemment selon qu'on considère le texte découvert au fil de la lecture, ou selon qu'on l'observe rétrospectivement, en le replaçant dans la dynamique de tout le passage. La réception du texte est majoritairement déclarée comme peu intense affectivement : sans doute, les questions abstraites sur la non compréhension dans le couple, la dysphorie portée par le coup final et le *perpetuum mobile* apparent de l'ensemble marquent-ils peu sur le plan psychique les lecteurs interrogés, selon leur témoignage. Chez Fourcade, l'expérience de lecture est fortement mentalisable ; la capacité de création peu à peu conquise par le locuteur engendre confiance et lyrisme ; les expériences anthropologiques fortes et l'usage ludique des mots et des sons, tout comme la syncopaison jazzistique procurent au lecteur des émotions de plaisir esthétique et ludique. Même les strophes très denses offrent des spectres aux grains non tous saturés à la fois, ce qui les rend très lisibles. Chez Pazzottu se combinent les grains visuels, sémantiques et affectifs au fil de questions sur la vie humaine partagées par beaucoup et des structures rythmiques cycliques. La syntaxe décale l'usage ordinaire du langage, tandis que les thymismes et les tonalités varient selon les hauts et bas de l'expérience humaine. Mais bizarrement, en contrepoint de ces montagnes russes à la succession imprévisible, perdure une rythmique cyclique perpétuelle, qui simplifie le grain, permettant au lecteur d'accéder au reste du spectre et de le lire avec aisance. Ainsi, les lecteurs se reconnaissent-ils facilement dans un texte qui montre les aléas psychiques de la vie (et des moments très intenses où une expérience dramatique est évoquée). Ici, la divergence entre le rythme perpétuel et les grandes variabilités des autres grains ne nuit pas à la réception de la totalité du spectre.

Ainsi se termine ma recherche actuelle sur la lecture de la poésie. S'il est vrai que je n'avais jusque-là jamais travaillé sur ce genre littéraire de manière approfondie et que j'aie eu quelque interrogation sur mon aptitude à le faire, j'ai eu plaisir à user de méthodes « externes » au genre, en partant des outils narratologiques, avant de me tourner vers des objets plus nettement poétiques (images, rythmes, sons). Ceux-ci, il est vrai, recoupaient mes intérêts et du côté de l'esthétique sensorielle et du côté de textes formellement travaillés, comme le Nouveau Roman ou les expériences illocutoires des

romans plus récents. Même si la recherche montre que d'un côté, la médiatisation est commune aux deux genres (celui de la fiction et celui de la poésie), j'ai pu constater que la définition d'un univers complet en termes de lieux, d'époque n'était pas à l'œuvre en poésie. Pas plus que les personnages n'y sauraient être des repères stables : ils y sont remplacés par des propriétés ou des qualités, plus persistantes, mais déliés de leur appartenance à des supports conçus comme des sujets. Dans cette mesure, il fallait remplacer le concept d'immersion par un autre concept. Or, les zones de repérage, pour le lecteur, ne venaient plus d'un univers complet situé dans un temps et un lieu précis, ni de ses habitants bien définis, mais de réseaux d'images et d'aspectualisation rythmiques qui impriment des figurativisations spécifiques et des thymismes, à respecter par tout lecteur qui voudrait entrer dans tel poème. C'est pourquoi, les expériences sensorielles puissantes qui se dégagent de la lecture et du côté du vécu immédiat du lecteur (par sonorisation du texte lu) et par mentalisation (par l'imagination des percepts évoqués), font *du corps mental du lecteur de poésie, non un corps immergé, mais un corps intensifié*. Corps-esprit soumis à des accélérations, à des dissociations entre des formes de dépressions signifiées, simultanées à des formes d'apaisement rythmique, .... Ce n'est plus par mimésis que le lecteur entre dans le texte, mais par la forme d'une intensité lue. D'où la nécessité de remplacer le concept d'immersion par le concept d'intensification sensori-imaginaire.

Ainsi, pour résumer, le lecteur de la poésie contemporaine découvre un espace médiatisé par diverses perspectives, comme dans la fiction. Sa liberté d'interprétation est bornée par les figurativisations et thymismes proposés, lesquels induisent une véritable expérience sensorielle mentalisée ou directe. Cette expérience peut être fort convaincante et, à la faveur d'images flashes ou de rythmes marquants, faire vivre des intensités. L'entrée en poésie se fait donc par intensités et non par immersion.