



HAL
open science

(Dé)plier la poésie. Hybrides, prosaïques,
fantomatiques. Survenances poétiques dans quelques
textes Nathalie Quintane

Quentin Cauchin

► To cite this version:

Quentin Cauchin. (Dé)plier la poésie. Hybrides, prosaïques, fantomatiques. Survenances poétiques dans quelques textes Nathalie Quintane. *Formes Poétiques Contemporaines*, 2022, pp.97-115. hal-03869207

HAL Id: hal-03869207

<https://hal.science/hal-03869207>

Submitted on 29 Jan 2023

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.

(Dé)plier la poésie.
Hybrides, prosaïques, fantomatiques.
Survenances poétiques dans quelques textes Nathalie
Quintane

Quentin Cauchin

EHESS – École des hautes études en sciences sociales

Trente années se sont écoulées depuis les premiers textes publiés de Nathalie Quintane. La trajectoire qu'elle trace semble difficile à saisir au moyen de nos réflexes ou catégories habituels tant l'ensemble compose un répertoire éclectique d'expérimentations poétiques et politiques, côtoyant des espaces hétérogènes, regorgeant de proposition textuelles créatives, ponctuelles, instables, toujours révocables, qui ne résolvent ou n'entérinent rien (ni la question de la poésie, ni celle plus politique de la littérature) mais témoignent d'une inventivité et d'une réflexivité certaines. Pour cerner en profondeur la relation complexe, vacillante, variable au fil des années qu'elle entretient à la poésie, plusieurs détours historiques et théoriques s'imposeraient (et le travail de thèse d'Antoine Hummel les emprunte et décortique ce qui se joue dans ce rapport tumultueux¹) mais il s'agit surtout d'observer la mise en pratique (et en formes) d'une véhémence à écrire *contre* une esthétique dominante de la poésie, assignée lyrique, donc réactionnaire, et prétendument *couillonne*². L'article qui suit propose une exploration de textes de Nathalie Quintane, abordés de différentes manières, sans mode d'emploi préalable ou prétention d'autorité ou d'exhaustivité, qui, au dépit des convenances de la littérature et de la poésie, génèrent une dissonance et témoignent de la production

-
1. Antoine Hummel, « *Pas spécialement poétique* ». *Déspecialisation de la poésie au tournant du XXI^e siècle à partir des œuvres de Nathalie Quintane et Christophe Tarkos*, thèse de doctorat en langues et littérature françaises, Université Polytechnique Hauts-de-France, 2020, 500 p. Consultable en ligne sur son site personnel, testanonpertinente.net.
 2. Nathalie Quintane, « *Monstres et couillons. La partition du champ poétique contemporain* », mis en ligne sur sitaudis.fr le 19 octobre 2004, et complété d'un additif en mars 2012. Consulté en janvier 2022.

de formes renouvelées, simultanément au contact de la poésie et de sa négation. Trois dynamiques à l'œuvre, travaillés avec essentiellement quatre textes, se succéderont : 1. le décalage et la réappropriation de formes prosaïques littérales (ou minimales) dans une poétique de la remarque; 2. le détournement parodique et ludique de la poésie et du vers; 3. la présence spectrale et diffuse de la poésie au sein de formes hybrides, fugitives, circonstanciées et rétives à la catégorisation générique.

Forme-remarque et largeurs de la littéralité

L'écriture de remarques est indissociable des premiers livres et textes parus en revues de Nathalie Quintane¹. Un simple premier contact avec *Remarques* (Cheyne, 1997), son premier livre, produit une sensation étrange : une impression de poésie. Mécaniquement, l'impression paraît surgir de l'aura dont jouit l'objet livresque (et d'autant plus ici avec le choix du papier, l'impression au plomb, le savoir-faire typographique, etc.), autant que de la prépondérance du blanc sur la page et de la présomption de poéticité dont jouissent les formes brèves². 169 remarques énigmatiques composent le livre, divisé en trois parties : l'une consacrée à la voiture, l'autre à la maison, et une dernière compilant des remarques en vrac sans sujet ou objet proprement définis. Toutes sont écrites dans une langue serrée, *désaffublée*, à la syntaxe volontairement simplifiée, et déploient, avec un vocabulaire appauvri, des banalités qui, par excès de prosaïsme, n'incitent pas réellement à l'analyse stylistique.

Quand le coffre s'ouvre, il emporte ma main avec lui³.

Plus je balaie, plus la poussière devient visible⁴.

Ma lèvre supérieure repose sur ma lèvre inférieure⁵.

La dimension métopoétique saute aux yeux : la forme-remarque n'est rien d'autre qu'un antidote face à la grandiloquence poétique; à la densité de la phrase comme valeur d'échelon du poème, elle oppose des petits blocs de prose écrits dans une langue pauvre, ordinaire, dépouillée de tout artifice. Or, elle ne permet pas de saisir la singularité formelle à l'œuvre (et cette logique conduirait à ranger bêtement toutes les écritures littérales dans un même tiroir); c'est ce que, à l'appui

-
1. Voir par exemple « Expériences », *Nioques*, Crest, La Sétérée, 1^{re} série, n° 9, 1994; « Framboise », *If*, Marseille, n° 6, avril 1995; « Melons », *Java*, Paris, n° 15, hiver 1996–1997,
 2. Voir à ce sujet Jean-Marie Gleize, « Brièvetés », dans André Delteil (dir.), *Le Haïku et la forme brève en poésie française*, Aix-en-Provence/Marseille, Publications de l'université de Provence, 2001, pp. 35–44.
 3. Nathalie Quintane, *Remarques*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, « Grands fonds », 2007 [1997], 3^e éd., p. 11.
 4. *Ibid.*, p. 37.
 5. *Ibid.*, p. 56.

de quelques observations stylistiques, essentiellement centrées sur la grammaire de la phrase, je vais tenter de faire surgir.

Les remarques sont essentiellement composées de petits blocs de prose d'une phrase ou deux, énoncées à la première ou à la troisième personne du singulier (*on* jouant souvent un rôle de pronom indéfini, « Depuis cent ans, on contemple moins de cruches¹ ») et conjuguées au présent de l'indicatif. Chaque phrase est généralement composée d'une ou de deux propositions, parfois juxtaposées (ici par exemple par un signe de ponctuation : « Mon pantalon noir me brûle le dessus des cuisses : il fait très chaud dans la voiture² »), et le plus souvent subordonnées (« Quand j'approche d'un pont, je regarde ce qui se passe sur le pont³ » ou « Quand je me prépare à passer sous un tunnel, je regarde dans ce tunnel⁴ »). Hormis la répétition d'un même groupe nominal entre la principale et la subordonnée, ce qui appuie l'appauvrissement lexical mentionné quelques lignes plus haut, de nombreuses remarques introduisent des énoncés bêtement (ou faussement) logiques, construits autour de propositions subordonnées conjonctives circonstancielles : « Quand les chiffres et les lettres d'une plaque d'immatriculation rapetissent, c'est qu'une voiture s'éloigne⁵ », « Quand je règle le rétroviseur extérieur, j'y vois la paume de ma main⁶ » ou « Quand la poignée de la porte est à ma gauche, je tire la porte; quand elle est à ma droite, je pousse la porte⁷ » — le parallélisme dans la construction syntaxique de ces deux exemples contribuant à la logique d'appauvrissement structural. L'énonciation est sommaire (sujet, verbe, complément s'enchaînent généralement dans cet ordre) et ne laisse aucune place au superflu, ce dont témoigne la rare présence d'adjectifs épithètes qui, lorsqu'ils se glissent dans la phrase, ne sont jamais strictement descriptifs (et essentiels sur le plan sémantique donc) et toujours postposés (c'est-à-dire, le plus simplement possible); pour prendre un exemple, on pourrait revenir à « mon pantalon noir » où l'adjectif sert seulement à appuyer l'idée d'une absorption des rayons du soleil et non à fournir des indications supplémentaires ou une image plus précise au lecteur. Toujours dans une logique d'appauvrissement, les oppositions lexicales antonymiques contribuent à déployer une prose minimale, sorte de b.a.-ba poétique : « Plafond : un homme et demi au-dessus du plancher⁸ ».

Sans élever un peu le regard porté sur ces phrases, et au risque de faire tomber l'entreprise de Nathalie Quintane du côté de l'émerveillement ou de la poétisation

-
1. *Ibid.*, p. 22.
 2. *Ibid.*, p. 13.
 3. *Ibid.*, p. 14.
 4. *Ibid.*
 5. *Ibid.*, p. 16.
 6. *Ibid.*
 7. *Ibid.*, p. 51.
 8. *Ibid.*, p. 31.

du quotidien (dont témoignait le quiproquo à la sortie du livre¹), ces observations stylistiques ne permettent pas de saisir pertinemment la particularité de ce prosaïsme. La singularité des remarques repose essentiellement sur un motif : le pied de nez. L'ironie, malgré sa dimension intrinsèquement implicite, s'écartant de la facialité, donne le ton à différentes remarques, frôlant le plus souvent le truisme avec une apparente candeur et, dans un affront poétique, alimente la dimension critique du texte :

Même si leurs coins n'étaient pas à angle droit, les murs ne s'écrouleraient pas².

Tout ce qui est au mur est à regarder³.

Une maison qui s'effondre est la même maison, dans un autre ordre⁴.

Retournée, une table atteint sa stabilité maximale⁵.

Chaque fois qu'on s'approche d'une vitre pour voir s'y former la buée, ce n'est pas toujours qu'on vérifie sa propre existence⁶.

Une fois de plus, aucune transgression vis-à-vis des usages ordinaires du langage n'est visible mais la dernière remarque illustre le pied de nez adressé à la poésie (du moins, à son idée dominante, à l'ascendance *bachelardo-merleaupontienne de la poésie d'expression française*⁷ que moque Quintane). Plusieurs autres exemples empreints d'ironie pourraient être cités. On peut notamment en mentionner deux : « En regardant par le trou d'une serrure, je vois sans être vue, sauf si quelqu'un est derrière moi » et « Je ne vois pas mes ongles pousser, mais, par déduction, après un certain nombre de jours, j'en conclus qu'ils poussent⁸ », où l'effet comique est produit en fin de phrase, en venant contredire la proposition initiale. Outre les mécanismes de l'épuration (parallélisme dans la construction syntaxique, pauvreté du vocabulaire, répétitions lexicales, etc.), c'est la posture ironique, burlesque, volontairement idiote, qui vient singulariser les petits blocs de prose de *Remarques*, tranche avec leur platitude, et atteste d'une irrévérence poétique.

Presque simultanément à ce premier livre, un second, *Chaussure*, était publié en 1997. En quatrième de couverture, on lisait la reprise du même parti-pris littéral (et peut-être d'autant plus *littéral* qu'il prend réellement son titre au pied de la lettre) :

-
1. Voir à ce sujet Alain Farah, *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2013.
 2. Nathalie Quintane, *Remarques*, *op. cit.*, p. 21.
 3. *Ibid.*, p. 26.
 4. *Ibid.*, p. 27.
 5. *Ibid.*, p. 28.
 6. *Ibid.*, p. 30.
 7. Nathalie Quintane, « Faire tapisserie », *Le Nouveau Recueil*, n° 75, 2005, p. 104–105.
 8. *Ibid.*, p. 57.

Chaussure n'est pas un livre qui, sous couvert de chaussure, parle de bateaux, de boudin, de darwinisme, ou de nos amours enfantines. *Chaussure* parle vraiment de chaussure.

Chaussure ne résulte pas d'un pari; il ne présente aucune prouesse technique, ou rhétorique. Il n'est pas particulièrement pauvre, ni précisément riche, ni modeste, ni même banal. Ce n'était pas un projet, mais ce n'est pas un brouillon, mais il n'a pas encore trouvé sa fin. [...]

Bref, c'est un livre de poésie pas spécialement poétique, de celle (la poésie) qui ne se force pas¹.

Outre sa dimension monomaniaque souvent retenue (sur laquelle je ne m'étends pas mais qui s'observera au fil des exemples tirés du livre), c'est la remise sur le tapis de la remarque sous une forme actualisée qui m'intéresse ici. Quatre parties donnent corps à *Chaussure* : la première et la dernière rejouent en apparence la forme décrite ci-dessus : une même simplicité dans l'énonciation (« Dans les vitrines des magasins, les chaussures ont les lacets noués² »), des constructions grammaticales similaires, reposant toujours sur une prose dépouillée, organisée par de courts paragraphes (ou blocs), le plus souvent composés d'une seule phrase comportant deux propositions (et s'amorçant souvent aussi avec des subordonnées relatives, « Plus mes chaussures sont lourdes, plus se creuse le coussin sur lequel je les pose³ »), et qui reprennent les mêmes airs de (faux)truisme : « C'est le pied, qui a la forme d'une chaussure⁴ » (le paradoxe étant ici un marqueur évident d'ironie).

Des différences avec *Remarques* sont pourtant visibles à l'œil nu, notamment dues à la présence de jeux typographiques, apportant de la diversité à l'ensemble (mais dont la présence reste en vérité anecdotique dans le livre) :

À la longue, des plis se forment sur les chaussures de cuir — **des plis plus profonds sur l'empeigne**⁵.

Quand j'entre dans un lac avec des chaussures de toile, l'eau pénètre tout autour de mon pied, entre la toile de la chaussure et la peau. Si je nage avec ces chaussures, elles sont un **lest au bout de mes jambes**⁶.

u ll n
Je ne vais pas plus vite en sa ti a t qu'en adoptant une allure régulière⁷.

La distinction avec le littéralisme presque formulaire décrit ci-dessus apparaît assez nettement au fil des pages, où les blocs de prose gonflent (s'épaississent) et s'écartent de la brièveté des remarques, poussant le sens et la phrase plus loin :

-
1. Nathalie Quintane, *Chaussure*, Paris, P.O.L., 1997.
 2. *Ibid.*, p. 11.
 3. *Ibid.*, p. 18.
 4. *Ibid.*, p. 36.
 5. *Ibid.*, p. 12.
 6. *Ibid.*, p. 28.
 7. *Ibid.*, p. 57.

Quand il fait très chaud, j'ôte mes chaussures, et je pose mes pieds directement sur l'empeigne. Au contraire de la semelle, l'empeigne d'une chaussure n'est jamais plate, puisqu'elle épouse la forme du pied. Cela dit, y poser le pied aplatit le dessus de la chaussure, à moins qu'elle ne soit faite d'un cuir rigide¹.

En principe, je ne me pose pas la question de savoir si je vais d'abord enfiler la chaussure gauche ou la chaussure droite. Sauf s'il est difficile de distinguer la chaussure gauche de la chaussure droite — par exemple, avec des espadrilles. En ce cas, je procède à un essai. Si je n'éprouve aucune gêne, la chaussure s'adapte au pied (c'est la bonne chaussure); ou le pied s'adapte à la chaussure.

Sinon, le deuxième essai sera concluant — il n'y a que deux essais possibles. Disons qu'un moment d'inadvertance peut m'obliger à recommencer l'opération, mais si j'ai porté à cette opération une attention suffisante, il n'y a que deux essais possibles².

Si je sors tous les jours, plusieurs fois par jour, si je prends l'habitude de marcher, je sortirai, et je marcherai, ensuite, avec beaucoup plus de facilité : me déchausser, me chausser, mettre une écharpe, mettre un manteau, prendre un porte-monnaie, prendre des clefs, ouvrir une porte, la refermer, allumer la lumière dans le couloir, se feront sans peine³.

Les blocs de prose se complexifient, composés de davantage de phrases, qui se densifient également (le nombre de propositions s'accroît). Les répétitions des unités lexicales (*chaussure* trois fois, *pied* trois fois, *empeigne* deux fois dans le premier bloc, sept fois *chaussure*, deux fois *gauche* et *droite*, quatre fois *essai*, deux fois *pied*, deux fois *opération* dans le second), déclinent le parti-pris de la pauvreté mentionné dans *Remarques* et imposent un rythme abrutissant. Idem pour les discrètes réitérations polysyndétiques (*si*), et celles du pronom personnel *me*, ou pour l'énumération abusive de verbes à l'infinitif dans le troisième exemple (« me chausser, mettre une écharpe, mettre un manteau, prendre un porte-monnaie, prendre des clefs, ouvrir une porte, la refermer, allumer la lumière dans le couloir »). L'épaississement repose aussi sur le développement parataxique des phrases; les premières lignes de l'exemple n° 3 l'illustrent : « [s]i je sors tous les jours, plusieurs fois par jour, si je prends l'habitude de marcher, je sortirai, et je marcherai, ensuite, avec beaucoup plus de facilité ». À l'inverse, l'architecture du bloc n° 2 se déploie hypotaxiquement; les phrases et les propositions sont enchâssées, ce qui ramène spontanément à une grammaire argumentative plutôt qu'à une série d'observations anarchiques (et c'est d'ailleurs bien de l'exercice de la démonstration dont relèvent ces exemples).

Le mouvement vers l'épaississement se niche aussi dans le travail de la ponctuation. La présence de tirets cadratins permet le déploiement d'une glose métacritique, c'est-à-dire d'un travail conjoint d'addition-précision-correction syntaxi-

1. *Ibid.*, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 33.

3. *Ibid.*, p. 64.

co-sémantique, consistant à revenir, essayer, éprouver la construction et la sémantique phrastiques. Ci-dessus, on lisait « le deuxième essai sera concluant — il n’y a que deux essais possibles », « [s]auf s’il est difficile de distinguer la chaussure gauche de la chaussure droite — par exemple, avec des espadrilles » ou ailleurs :

Je peux chausser le talon d’une espadrille — ou d’un chausson —, ou ne pas le chausser. J’y verrai une différence en marchant, ainsi qu’en croisant les jambes; talon déchaussé, l’espadrille ne tient plus au pied que par l’empeigne, au risque de tomber — une petite crispation des orteils sur la semelle ramène la chaussure à sa position initiale¹.

Les virgules servent également à retourner la phrase sur elle-même, à la reprendre, la tourner, tout en faisant proliférer les digressions et les incidentes (ce qu’on lit ci-dessous, « d’une expérience scientifique », « ou autre », « ou en totalité », « ou la paire ») et, au niveau rythmique, compose une prose cadencée, éloignée de la simplification initiale de la forme-remarque (dont témoigne l’irrégularité dans le nombre de syllabes des groupes séparés par la ponctuation ci-dessous) :

Parfois [2 syll.], à la suite d’une explosion violente [8 syll.], découlant d’un attentat [7 syll.], d’une expérience scientifique [7 syll.], ou autre [2 syll.], lorsque le corps de la personne atteinte a [11 syll.], partiellement [3 syll.], ou en totalité [6 syll.], disparu [3 syll.], demeure l’une de ses chaussures [7 syll.], ou la paire [3 syll.], en lieu et place où avant elle [la personne] se tenait [14 syll.]. [...] Ce phénomène suscite une curieuse impression [12 syll.] : en effet [3 syll.], la chaussure n’est pas plus pesante que le corps [11 syll.], or [1 syll.], elle semble [2 syll.], quelques secondes après les faits [8 syll.], comme clouée au sol [5 syll.], immobile d’autant plus qu’un grand mouvement s’est produit par ailleurs [17 syll.], bouleversant l’agencement de la matière en en supprimant une partie [18 syll.]. Pourtant [2 syll.], peut-elle ne pas avoir bougé [8 syll.]²?

La deuxième partie du livre déroule une exploration historique menée par le prisme de la chaussure (entremêlant des considérations sur les sandales portées pendant l’Égypte antique, les traces laissées par les chaussures devant les « croisades, processions, marches forcées, invasions, fuites devant la peste³ » ou sur l’immense collection de chaussures et de chausse-pieds « en corne, en acajou, en lapis-lazuli, en ivoire et en ébène⁴ » d’Imelda Marcos). Le troisième chapitre déplace légèrement le curseur et entreprend une réflexion sur l’invention (« Y a-t-il eu une chaussure “primitive”⁵? »), l’usure (« À quel moment puis-je dire d’une

-
1. *Ibid.*, p. 21.
 2. *Ibid.*, p. 132.
 3. *Ibid.*, p. 77.
 4. *Ibid.*, p. 76.
 5. *Ibid.*, p. 89.

chaussure : “elle est usée”¹? »), et la fin (« Aujourd’hui, la question de pose : peut-on créer une autre chaussure, réellement novatrice²? ») de la chaussure (alors prête-nom passager de la *poésie*). On y lit notamment :

La forme n’a-t-elle pas connu, d’ores et déjà, ses plus extrêmes conséquences?
 Toute possibilité d’invention n’a-t-elle pas été étouffée par la trop grande rapidité, et la complexité de l’évolution?
 Y aura-t-il encore une chaussure, différente, neuve, sans qu’elle emprunte aux cultures les plus exotiques, les plus oubliées, les plus fantaisistes?
 Ou doit-on constater l’épuisement avéré de la forme?
 D’autre part, l’invention n’est-elle pas irréductiblement conditionnée par le pied — qui, lui, ne varie pas?
 Ne devrait-on pas, pour être à nouveau libres, ne plus en tenir compte?
 Ne vaut-il pas mieux effacer le pied de sa mémoire, avant de penser à créer une chaussure nouvelle?
 Ne faut-il pas, enfin, séparer la forme de sa fonction — et ne plus fabriquer de chaussures pour marcher³?

Là où les remarques invitent presque naturellement à se tourner vers une lecture métapoétique (la pauvreté contre la densité prétendument poétisante, le pied de nez face au trop sérieux du poème), les enchaînements de questions semblent intéressants dans la mesure où elles témoignent d’une critique déguisée. Très rapidement, à la lecture de ces interrogations, le pied devient davantage une question de métrique que de chaussure (« D’autre part, l’invention n’est-elle pas irréductiblement conditionnée par le pied — qui, lui, ne varie pas? ») et relance l’affront poétique (« Ne devrait-on pas, pour être à nouveau libres, ne plus en tenir compte? »), jusqu’ici contenu dans l’ironie et la (fausse) candeur. La forme-remarque, décalée dans *Chaussure*, bâtarde, densifiée, prolongée, témoigne d’une réappropriation critique de la poésie, cherchant à la remettre en mouvement (à revivifier sa forme dont l’épuisement semble avéré) tout en la repoussant. Nathalie Quintane la cherche, la taquine, mais refuse d’y céder (« Ne vaut-il pas mieux effacer le pied de sa mémoire, avant de penser à créer une chaussure nouvelle? »), tout en affirmant une ambition poétique particulièrement pragmatique (ce dont témoigne la dernière question de l’extrait).

Jouer la poésie

Suite à cette série de questions sur la poésie, il est surprenant de trouver des éléments qui ressemblent (étrangement) à des poèmes en vers dans l’œuvre de Nathalie Quintane; c’est du moins ce que l’alignement à gauche, les retours à la ligne, la disposition en strophes et les enjambements dans un extrait des dernières pages de *Chaussure* ci-dessous sous-entendent :

-
1. *Ibid.*, p. 93.
 2. *Ibid.*, p. 97.
 3. *Ibid.*, p. 97.

La chaussure s'appelle chaussure,
Même quand le vent tourne
La chaussure s'appelle chaussure,

Même après un typhon,
Même avant un typhon,
La chaussure s'appelle chaussure,

Même quand jeudi passe à vendredi, et samedi,
D'heure en heure,
La chaussure s'appelle chaussure,

Même quand des confettis
Retombent
Dans un désordre imprévisible,
La chaussure s'appelle chaussure,

La chaussure s'appelle chaussure
Parce que l'eau coule, et même
Si la définition de la seconde est plus longue que la seconde,

La chaussure s'appelle chaussure,

Que les ongles poussent, que les dents tombent,
La chaussure s'appelle chaussure,

Même quand je ferme un œil
La chaussure s'appelle chaussure,
Même si mon chien ne répond plus quand je l'appelle,
La chaussure s'appelle chaussure,

Même quand un chat tousse
En mangeant des herbes¹.

Au vu des remarques qui précèdent, la présence d'un poème dans le livre est déstabilisante (et constitue la seule trace de vers dans l'ensemble du texte). Le poème possède une structure anarchique, rien n'est régulier au niveau de la structure métrique (2 à 17 syllabes) ou strophique (1 à 4 vers). Il est rythmé par une simili-tautologie steinienne : *la chaussure s'appelle chaussure*, martelée de manière incantatoire (en début ou fin de strophe, voire répétée successivement, évoquant une forme de concaténation maladroite). Une autre régularité est visible : la reprise anaphorique et irrégulière de l'adverbe *même* (et tous les vers, à l'exception de *la*

1. Nathalie Quintane, *Chaussure*, *op. cit.*, p. 143; pour lire un commentaire plus détaillé sur ce hapax, voir Antoine Hummel, « *Pas spécialement poétique* », *op. cit.*

chaussure s'appelle chaussure s'amorcent avec un adverbe), rappelant le rythme abrutissant des passages en prose mentionnés plus haut.

D'autres textes de Nathalie Quintane, publiés plus confidentiellement, mobilisent des formes constitutivement poétiques (ou pour le dire grossièrement, repérables comme telles à l'œil nu), à l'image des poèmes en vers et à contrainte qui composent *Mes pouchkines*. Ce recueil de « poésie zavattienne¹ » (un syntagme surprenant que Nathalie Quintane emploie pour qualifier son travail mais dont on perçoit d'emblée la dimension clownesque) est composé de 36 poèmes, non titrés, simplement nommés *pouchkine* et numérotés de 1 à 36. Les poèmes furent publiés entre octobre 2000 et mars 2003 dans *Le Jardin ouvrier* (une revue fondée et dirigée par Ivar Ch'Vavar de 1995 à 2003), ce que l'autrice rappelle dans une postface jointe à l'édition mentionnée². Tous les poèmes sont structurés en 3 strophes, chacune composée de 3, 6 et 5 vers (à l'exception du premier, dont la dernière strophe est un sizain). Dans le recueil, sont visibles plusieurs exemples de poèmes en vers arithmonymes (d'après la dénomination proposée par Jean-Pierre Bobillot³, ou *isoverbaux*, pourrait-on ainsi dire, eu égard notamment au travail d'Alain Chevrier⁴), c'est-à-dire dont la métrique se fonde sur un nombre égal et déterminé de mots, et non plus sur les syllabes ou les accents (en soi, une métrique sans mètre).

Ici la prosodie dit-
il en tâtant son
bonnet là le rythme

dit-il en battant
son cul mais affirmer

-
1. Nathalie Quintane, *Mes Pouchkines*, Bordeaux, Éditions de l'Attente, 2004, p. 81.
 2. Quelques éléments de contexte tirés de la postface : « Début ou milieu 2000, Ch'Vavar passe commande, pour sa revue *Le Jardin ouvrier*, d'une série de poèmes "en vers" et "à contrainte", i.e. de ce qui est le moins susceptible de me dire quelque chose. Et en effet, ça ne me dit rien. Je me souviens alors d'une commande précédente, celle-ci de Jean-Michel Espitallier, me demandant pour son anthologie un court texte plus ou moins théorique censé introduire mon travail. Je venais de lire une vieille *Europe* consacrée à Pouchkine, dans laquelle on expliquait qu'à peu près chaque poète russe avait un jour écrit son Pouchkine. Je décidai, bien que peu russe, d'écrire le mien — et de faire de ce premier Pouchkine le modèle de tous les autres. » Tous les *pouchkines* ont été publiés entre 2000 et 2003 (date de fin de parution de la revue) dans *Le Jardin ouvrier* et un des poèmes est également paru dans Jean-Michel Espitallier, *Pièces détachées*, Paris, Pocket, 2000, 1^{er} éd.
 3. Jean-Pierre Bobillot, préface à Ivar Ch'Vavar & Camarades, *Le Jardin ouvrier (1995–2003)*, Paris, Flammarion, 2008.
 4. Voir notamment à ce sujet deux articles d'Alain Chevrier, « Le vers isoverbal chez Ivar Ch'Vavar et Ian Monk », dans *Formules*, n° 13 (actes du colloque de Cerisy 2008), « Forme & Informe dans la création moderne et contemporaine », 2009, pp. 227–250 et « Vers isoverbal et poésie allitérative chez Queneau », *Poétique*, n° 163, vol. 3, 2010, pp. 309–324.

Morphe n'est plus
 plus risqué que de
 dire Amorphe (ou Jésus)
 Ce slogan ne suffit

ni ces 3 mètres :
 Malla., Rimbd. ou Baud.
 quels procès modernes et
 comment décaver l'image
 quand poïei = glaise¹

Chaque vers comporte ici 4 mots (le compte obéit très simplement à la règle, les élisions sont comptées et le signe « = » aussi). La graphie semble écarter les majuscules au début des vers (à l'exception des noms propres, et cela ne constitue pas une règle générale puisque d'autres poèmes du recueil présentent des majuscules au début des vers). La contrainte de l'isoverbalité est surtout le prétexte pour se livrer à des jeux formels; on relève : le polyptote *morphe/amorphe*, la paronomase *en tâtant / en battant*, ou le doute sémantique produit par la disjonction entre l'adverbe de négation *ne/n'* et l'absence des adverbes *pas* ou *plus* (« ce slogan ne suffit »). De nombreux vers comportent des enjambements, avec rejet sur des monosyllabes (« quels procédés modernes et / comment décaver l'image »), parfois précédés d'un trait d'union (ici la prosodie dit- / il en tâtant son »). On relève aussi un enjambement strophique (« bonnet là le rythme / dit-il en battant »). Une pratique ludique de l'écriture poétique (certes, inséparable des écritures à contrainte) se devine et coexiste avec une voix plus acerbe et critique : l'allusion homonymique aux trois *mètres* (maîtres) Mallarmé, Rimbaud et Baudelaire (« Mall., Rimbd. ou Baud. »), déclarés insuffisants, autant que l'équation « poïei = glaise² », assimilant la création poétique à une terre impénétrable et impraticable. Quelques pages plus loin, dans la quinzième livraison du recueil, on lit :

Tu me dis, cher P., que poïei n'égalerait peut-être
 pas

Cette terre grasse, compacte et plastique
 Imperméable

C'est que j'en suis encore ô
 Homme-taureau labyrinthique
 à poïei = quoi
 Une bonne bouchée de ton étonnant
 Patati, patata et 2-3
 coulées de métaphores-tempêtes

-
1. Nathalie Quintane, *Mes Pouchkines*, op. cit., p. 27. Ce poème a été initialement publié dans le n° 28 du *Jardin ouvrier*, mars 2001.
 2. *Ibid.*, p. 35.

Me le maintiennent
 Dans cette fable avec tant de figures
 Où est donc de poïeï la trombine?
 — J'aime de Bordeaux ta lecture mort-née
 Cela prouve, Pouchkine, que tu avais du nez¹.

Avec la même structure contrainte (3 strophes, de 3, 6 et 5 vers), le poème apparaît ici en vers libre et repose sur de grandes irrégularités (aucune régularité syllabique, aucune unité rythmique, recours à des enjambements strophiques, etc.), sur l'étrangeté de l'adresse (à P., initiale de Pouchkine, mentionné une deuxième fois à la fin de la dernière strophe) et sur la présence de discours rapportés (direct et indirect) qui viennent troubler la compréhension (marquée par l'adresse initiale, « tu me dis, cher P., » et la présence d'un tiret au début de l'avant-dernier vers). Encore ici, une certaine pratique distordue et récréative du poème se devine; la première strophe, composée d'un premier vers de 16 syllabes, entrecoupé de deux virgules, débordant de sa ligne, comportant un nom propre réduit à son initiale, suivi d'un octosyllabe, coupé en deux groupes de 3 et 5 syllabes, puis d'un quadrisyllabique composé d'un seul mot. La richesse lexicale est frappante. S'entremêlent des couples de mots liés par un tiret (« métaphores-tempêtes »), des mots du registre familier (« trombine »), des onomatopées (« patati, patata »). L'autrice pioche dans un vaste surplus de vocabulaire appartenant à des registres éloignés. Malgré cette diversité, faut-il préciser que certains mots reviennent fréquemment dans le recueil, sans qu'il soit possible d'en cerner précisément la raison (par exemple, on relève 13 occurrences du mot *bonnet*, plus un jeu de mots « Bons et Nets » dans le poème n° 28, et qu'on peut lire comme une plaisanterie disséminée dans le texte : Pouchkine = Russie = froid = bonnet).

La contrainte donne lieu à une recherche exacerbée de variations, de déformations, de distorsions ou d'altérations poétiques qui s'intègrent dans une pratique ludique de l'écriture; ci-dessous, dans le poème n° 4, par exemple, on devine la recherche d'un effet comique dans les enjambements :

Fabricant, chercheur : bref, votre voisin
 Potier au CNRS, années soixante-dix, Auguste
 Compte, et un grand détournement

De tous les domines possibles : gastro
 Nomie, philosophie.
 — Quel moucharabieh! dit l'ami,
 Toujours dans la forme Pouchkine
 (il ne pouvait plus se moucher le nez
 Qu'ainsi)

1. *Ibid.*, p. 35.

— Nous sommes trois — il comptait le bonnet —
 Pourtant, nous occupons tout l'espace :
 À droite, à gauche, et au milieu
 Il fait froid, mais nous
 Chauffons (un pet = une idée)¹.

L'ambiguïté polysémique du syntagme *potier* (simultanément nom propre et/ou nom commun), la plaisanterie sur l'homophonie entre le nom du père du positivisme et le verbe *compter* (« Auguste / Compte »), ou le découpage « gastro / Nomie » en sont trois exemples. On observe, comme dans le poème précédent, la présence de paroles rapportées au discours direct (à deux reprises et matérialisés par la présence de tirets et de l'incise « dit l'ami ») et le développement parenthétique d'un autre niveau de discours, assimilable à une glose comique : « (il ne pouvait plus se moucher le nez / Qu'ainsi) », « un pet = une idée ». Une même logique s'applique au commentaire inséré dans les double-tirets « — il comptait le bonnet — ». Ailleurs on pourrait relever : « — Argh!... (dit-il puis il meurt) », ou dans le *pouchkine* n° 25 (appelé n° X et qualifié d'apocryphe), l'utilisation de parenthèses pour un calembour : « À Dunkerque pour le rigodon / Je n'étais pas assez (rem)-bourrée² ».

Assez aisément, il est possible de convenir que la contrainte du nombre de strophes, de la versification, ou du nombre de signes, est le prétexte à une écriture poétique joueuse, s'essayant à une multitude de variations, et prenant, amusement, le contre-pied d'une poésie-trop-sérieuse. Nathalie Quintane déploie ici une *poésie-parodique*³, consistant à défaire avec une certaine « dérision rebelle⁴ », le (trop) sérieux poétique : à jouer la carte de sa désacralisation, à moquer (ignorer et tourner en dérision) la poésie-trop-sérieuse en lui opposant son retournement carnavalesque; rien d'autre finalement que de jouer *contre* le poème mais en opérant *par* et *depuis* lui.

Hybridités poétique et politique

Après l'attention portée à la forme-remarque, et le détournement parodique par le poème tout juste abordé, une troisième et dernière perspective : les survivances de la poésie au sein de formes hybrides, simultanément narrative, discursive et poétique.

Arpenter les résonances poétiques de *Tomates*, livre inclassable de Nathalie Quintane publié en 2010 suite à l'affaire de Tarnac (aux côtés d'autres textes, notamment *Tarnac, un acte préparatoire* de Jean-Marie Gleize), est une tâche déli-

1. *Ibid.*, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 53.

3. Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Art Parodic*, Paris, Zulma, 2003 (1996), 2^e éd.

4. *Ibid.*, p. 180.

cate. Le texte enchevêtre les impératifs de la narration et de l'essai (de la linéarité, de la modalisation, etc.) aux mécanismes du poème (l'attention au rythme, le travail des images, le souci typographique entre autres), venant alors dépasser les simples alternances séquentielles (qui consiste à glisser des coupures poétiques, assumées et annoncées, dans l'espace et le moment du récit, ce que se plaît à faire par exemple Raymond Federman dans *Retour au fumier*) pour entrecroiser les lignes et frotter la poésie à d'autres catégories génériques. Dans *Tomates*, la poésie est un spectre, dont on peine à repérer la présence (malgré sa réapparition en poche dans une collection de poésie), et qui ne saurait être limitée aux discours produits *sur* elle dont le texte regorge (autant sur le geste d'écriture poétique que l'expérience matérielle de la vie de poète·sse), dont témoigne par exemple la comparaison entre l'absence de photos des inculpés de Tarnac et de Lautréamont et Michaux pendant la jeunesse de l'autrice :

Lautréamont tint jusque dans les années 80, puis, las, lâcha l'affaire et l'offrit, sa tête, une tête de frisé, très brun, avec deux billes noires à la place des yeux, une tête de Portugais, de Tos comme on disait à l'école, pour moi Lautréamont avait la tête d'un Tos, mais c'est pas comme ça qu'on disait au lycée où j'entrai par la suite, et encore moins dans les prépas d'après — mais là maintenant je peux le dire : un Tos.

Il y eut le même phénomène pour Michaux, qui avait décidé tout seul de ne pas montrer sa tête. Les poches Gallimard s'en sortirent comme ils purent, en attendant que le vieux clamse ou cède; enfin nous l'obtinmes : un chauve, un peu plus rond que Max Schreck¹.

Le paradigme parodique mentionné plus haut force presque instinctivement à voir les moqueries dans l'utilisation à répétition du passé simple (« en attendant que le vieux clamse ou cède; enfin nous l'obtinmes »), s'assimilant davantage à un détournement de la belle langue des poètes qu'à une simple reprise des codes traditionnels du récit (notamment de l'alternance imparfait / passé simple); idem avec le recours à un registre familier, désacralisant d'entrée la figure du poète (« une tête de Portugais, de Tos comme on disait à l'école, pour moi Lautréamont avait la tête d'un Tos »). Ailleurs, avec une même reprise du passé simple, on peut citer le récit que l'énonciatrice fait d'un festival de poésie à Majorque :

En 2005, j'avais été invitée à Palma par un festival de poésie. Comme pour tous les festivals, il y avait une contrepartie, mais contrairement à la plupart des festivals auxquels j'avais jusqu'ici participé, cette contrepartie n'était pas « intégrée » (par son nom et sa présence, quelles que soient par ailleurs la qualité ou la pertinence du festival, on accorde une caution entière, puisqu'on ne peut faire état publiquement de réserves sérieuses — à moins d'être un **cracheur de soupe** ©, ce qui vous barre de futures invitations. En retour le festival vous expose et vous célèbre). La contrepartie à donner à Majorque avait été extraite, séparée,

1. Nathalie Quintane, *Tomates*, Paris, Points, « Poésie », 2015 [2010], p. 19–20.

matérialisée par une organisation concrète : les poètes, petite groupe joyeuse des poètes, avait été conviés à grimper dans un bus pour faire le tour de l'île, organisateurs transformés en tour operators croyions-nous, et nous longions du bus les magnifiques falaises bordées par un ciel bleu de Grèce et une mer bleue de Grèce, et nous visitâmes la maison belle où George Sand et Chopin avaient abrité leurs amours et s'étaient chamaillés, nous promenant au jardin nous fîmes des photos dans des roses, et nous vîmes la tombe de Robert Grave dont le nom est une tombe¹ [...].

L'exemple démarre en reprenant les attentes du récit (modalisation, date, espace défini, conjugaison au passé composé et à l'imparfait). S'ensuit pourtant une série de décalages de ces codes : un premier avec une longue incidente entre parenthèses, y intégrant même une seconde phrase (« En retour le festival vous expose et vous célèbre »), un deuxième avec une répétition épiphorique nonchalante (« un ciel bleu de Grèce et une mer bleue de Grèce »), et un troisième en orthographiant maladroitement le nom du poète Robert Graves et en produisant un mauvais trait d'esprit (« et nous vîmes la tombe de Robert Grave dont le nom est une tombe »). Assurément, les deux extraits de *Tomates* cités produisent un discours sur la poésie mais paraissent se limiter au récit (bousculé certes) et s'avèrent difficilement représentatifs d'une intégration de la poésie à une forme bâtarde et renouvelée.

La question de l'hybridité générique, et spécialement du nouage entre poésie et essai, figure plus loin dans le texte grâce au monologue schizophrénique fictif d'Auguste Blanqui, (se) reprochant de ne pas avoir écrit « un petit manuel pratique sans chichi, ou un vrai pamphlet », qui aurait été « plus utile à [s]es contemporains² » au lieu de rédiger *L'Éternité par les astres*, réquisitoire contre la société bourgeoise écrit dans une langue au « relief très marqué, [et qui] entretient les relations les plus remarquables autant avec Baudelaire qu'avec Nietzsche³ ». En prolongeant à sa manière ce constat de Walter Benjamin, Nathalie Quintane fait surgir la dimension poétique en comparant un passage de l'essai de Blanqui à la prose pongienne :

— Parce que c'est toujours le moment d'écrire un petit poème en prose, pas vrai ? — Qu'est-ce que c'est que ce paradoxe ? — T'aimes bien ça, toi, les poèmes en prose ! — Comment ça j'aime ça ? ! — Reprenons l'histoire de ces nihilités chevelues. Si elles évitent Saturne, c'est pour tomber sous la coupe de Jupiter, le policier du système. En faction dans l'ombre, il les flaire, avant même qu'un rayon solaire les rende visibles, et les rabat éperdues vers les gorges périlleuses. Là, saisies par la chaleur et dilatées jusqu'à la monstruosité, elles perdent leur forme, s'allongent, se désagrègent et franchissent à la débandade la passe terrible, aban-

-
1. *Ibid.*, p. 25–26. La mention de « cracheur de soupe », en gras et suivi du symbole copyright, est une allusion à un ouvrage collectif à tirage limité, co-écrit Stéphane Bérard, Alain Rivière et Gilles Barbier, et paru en 2009 aux éditions Éric Linard.
 2. *Tomates, op. cit.*, p. 102 pour les deux citations.
 3. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 189.

donnant partout des traînards, et ne parvenant qu'à grand-peine, sous la protection du froid, à regagner leurs solitudes inconnues. Si c'est pas du poème en prose ça! On dirait du Ponge¹!

Outre la comparaison finale avec Francis Ponge, la dimension poétique d'Auguste Blanqui pointée du doigt repose sur la présence de mécanismes éloignés des modèles rhétoriques propres à l'écriture argumentaire : rupture des liens de causalité et refus de la linéarité (pour mieux s'adapter « aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience² »), personnification (« Jupiter, le policier du système »), recherche d'effets rythmiques et sonores (« débandade la passe terrible, abandonnant partout des traînards, et ne parvenant qu'à grand-peine, sous la protection du froid, à regagner leurs solitudes inconnues » contient une allitération en *p*, une prosonomasie *débandade/abandonnant* et la reprise d'un épithète finissant en *-ues* en écho aux phrases précédentes), etc. La prose de Nathalie Quintane, sans céder à un même lyrisme, repose sur des schémas relativement similaires :

Toute mon enfance, et toute ma jeunesse, j'avais habité Pierrefitte, qu'on appelait Pommes de terre frites; alors j'en connaissais un bout, sur les patates. Logiquement, ce qui me touchait le plus, chez Artaud, c'était quand les autres, ceux qui s'organisent, étaient venus le visiter, à l'asile, en pleine guerre, et qu'il leur avait hurlé pour toute réponse qu'il voulait des patates. Des patates. Car il crevait de faim. Mais quand on a vécu si longtemps parmi les patates, patate soi-même, et qu'on s'est toujours sentie comme un sac, un jour évidemment on quitte Pommes de terre frites. On écrit des livres. On écrit ce livre, qui est un anti-patate. Pourquoi pas plutôt un livre-patate, un style-patate, me suggère-t-on. Vous pensez peut-être qu'un livre-patate, ça serait plus naturel, chez moi? (le prochain qui me sort ça, je crois que je lui en colle une). J'écris des livres anti-patates : la patate y est contenue³.

Variations sémantiques, répétitions et déclinaisons des champs lexicaux orchestrent l'ensemble et ouvrent une multitude d'incidentes qui tranchent avec la linéarité attendue : la tomate amène à Pierrefitte, ville de l'enfance de l'énonciatrice, qui par une proximité phonique ramène à « pommes de terre frites », qui mène au « sac » (à patates), et successivement à Antonin Artaud (hurlant pour avoir des patates) et à l'écriture d'un « livre anti-patate » (se refusant à un style-patate), filant alors une métaphore douteuse. Dans d'autres passages du texte, on trouve des exemples de développement de phrases par proximité lexicale et sémantique : « Ah non non, c'est bon pour les céleris aussi, ça pousse comme des champignons, et les courgettes

-
1. *Ibid.*, p. 102–103; « Reprenons l'histoire de ces nihilistes chevelues [...] leurs solitudes inconnues » est un passage extrait de *L'Éternité par les astres*.
 2. Charles Baudelaire, « Lettre à Arsène Houssaye », *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 208.
 3. *Tomates*, *op. cit.*, p. 87–88.

aussi¹ ». L'absence de logique déductive, argumentative, ou narrative fait du langage le point de départ, et simultanément un terrain de jeu formaliste. La langue se voit remuée dans tous les sens, soumise à des répétitions incessantes, pour produire, par une suite d'image décalées, une forme et un discours singuliers.

Outre la logique structurale du texte, les spectres de la poésie se devinent au gré d'une attention rythmique et syntaxico-sémantique, venant faire trébucher la phrase, et produisant un discours métatextuel :

[...] mais pour ce livre je dois faire quelques concessions, je dois écrire quelques au lieu de des, par exemple — des concessions —, parce que quelques concessions est rythmiquement comme un petit cheval qui galope et que je sais que cela fera plaisir, ce petit cheval qui galope, et qu'on me tiendra rigueur, si je ne fais pas galoper le petit cheval. Ils diront : tiens, elle a même pas fait galoper le petit cheval; elle la soigne pas, sa langue; on peut même pas dire : mais quelle langue! — il est négligent, cet auteur².

Tout comme dans l'exemple précédent, la métaphore se file et les répétitions se poursuivent. La déclinaison d'une critique déguisée du lyrisme emprunte momentanément le corps d'un *petit cheval qui galope* (et non plus d'une patate) — ramenant presque instinctivement au ronron poétique du manège pongien (et davantage à un cheval qui tourne en rond, monte puis descend). Le souci du rythme est exhibé autour de la préférence du groupe « quelques concessions » qui, outre la possible ironie derrière un détail relativement insignifiant, témoigne d'une attention *en poète* aux éléments phrastiques mineurs. Une même vigilance se déporte aussi vers certaines formules, décortiquées et soumises à des bégaiements. « Autrefois — autre, autre, autrefois — j'aurais dit qu'en ce cas ces livres sont des livres et non de la littérature³ [...] », où le début de la phrase frôle l'anaphore et dans lesquelles on peut apercevoir une sensibilité prosodique. Trois autres exemples :

[...] puisque je venais moi-même cette année-là (2008) de lire Blanqui pour la première fois, et je m'y étais mise, le trouvant pratique et peu lyrique, plus pratique et moins lyrique en tout cas que ceux qui l'avaient lu⁴.

Ce n'est pas parce que nous avons quarante-cinq ans ou cinquante-cinq ans ou soixante-cinq ans que nous ne voulons plus vivre une vie intense ou que nous ne voulons plus écrire des textes intenses⁵.

1. *Ibid.*, p. 15–16.

2. *Ibid.*, p. 60–61.

3. *Ibid.*, p. 55.

4. *Ibid.*, p. 9.

5. *Ibid.*, p. 10.

Alors, je me suis dit que pour une scène onirique, à touche onirique, saveur onirique¹.

Chaque extrait contient une répétition, un arrêt sur un mot ou groupe de mots, produisant autant une rupture dans la linéarité attendue qu'une musicalité proche du poème. La présence spectrale de la poésie n'est pas sans s'accompagner d'un certain sarcasme, ce qu'on lit notamment lorsque, dans un moment discursif (une liste qui détourne des arguments), s'intercale l'exhibition d'un compte des syllabes (et qui se lie avec une critique d'un style *noblement insurrectionnel* dénoncé à plusieurs reprises dans le livre) :

7. Les émeutiers des banlieues ne décollent pas de l'émeute. On ne peut que vouloir décoller de l'émeute. L'émeute n'est pas une ambition. On n'ambitionne pas de vivre en banlieue, d'être émeutier, bref, de faire partie d'un peuple. [...]

8. In-su-rrec-tion : 4 syllabes.

Émeute : 2 syllabes.

In-su-rrec-ti-on : 5 syllabes (avec la diérèse lyrique)².

D'autres mécanismes susurrent une présence poétique et produisent un écart vis-à-vis des passages discursifs ou narratifs, à l'image d'un zeugma qui vient rompre la narration ci-dessous :

Je revenais de T., j'écoutais Europe 1, Michèle Alliot-Marie parlant de son passage du ministère de l'Intérieur au ministère de la Justice, de ce que la sécurité n'était pas seulement l'affaire de la police mais de l'Éducation nationale, des commerçants, des artisans, des familles, etc. Aussitôt, je mis un coup de patin sur le frein et d'œil dans le rétroviseur³,

ou de plusieurs variations onomatopéiques qui déploient discrètement l'héritage des avant-gardes poétiques du XX^e siècle et ouvrent la voie d'une intensification de l'image :

J'ai vu hier le trailer du film Salvador, sur lui — les portes des prisons quand elles se ferment font fffffffssssrrrccrhhhh. Et quand Salvador se tourne vers le maton, ça fait ssssiuuouchhhhh. [...] L'une des questions que je peux légitimement (me) poser, parce que ce livre est une fête, mais aussi parce qu'il espère apprendre, s'exercer, attester une persistance et transmettre (autant les raisons de la révolte que la continuité des révoltes et les « coupures » comme de pseudo-coupures), est la suivante : est-ce que ce livre doit faire ssssiuuouchhhhh, voire fait-il ssssiuuouchhhhh sans même que j'en aie conscience — le bruit actuel de la terreur ayant ce son de sabre chinois⁴?

1. *Ibid.*, p. 61.

2. *Ibid.*, p. 78.

3. *Ibid.*, p. 68–69.

4. *Ibid.*, p. 38–39.

Les survivances poétiques sont certes discrètes et se déploient principalement à travers le découpage syntaxique et prosodique (et une fois de plus, au gré de répétitions et de procédés de correction). De simples relevés des mécanismes qui semblent propres au poème ne permettent cependant pas de saisir l'étendue poétique de *Tomates* qui se love en réalité dans des questionnements politiques sur l'écriture : que faire face à des allié·e·s qui écrivent la révolution *dans la langue de la Révolution*, « en interne, en causerie intime avec Robespierre ou Just », qui font « tinter le grelot », cèdent à un « style noble, ou noblement insurrectionnel », caractérisée par sa « syntaxe équilibrée », son « son du clairon » et ses « tambours¹ » ? Que faire lorsque des allié·e·s politiques écrivent comme des ennemi·e·s poétiques ? Comment échapper à cette prose dans laquelle nous nous consumerions² ? Pourquoi notre littérature a « le rôle d'un conservatoire de la langue³ » ? Qu'est-ce que la poésie peut bien avoir à faire avec l'écriture pamphlétaire ou politique aujourd'hui ? Ou autrement dit, et pour synthétiser le propos, comment réarmer la littérature et ne plus voir toute écriture poétique réduite à un simple ameublement festif, y compris par nos possibles alliées⁴ ? Certes, esquisser une piste de réponse à chacune de ces questions impliquerait de revenir sur le bagage théorique de Nathalie Quintane (et notamment sur la liaison entre formes de vie et formes de phrase à laquelle le livre aspire), voire à réouvrir l'histoire des avant-gardes pour resituer ces interrogations, mais il me semble que la richesse de son geste d'écriture est intrinsèquement liée à une proposition (modeste) de tenir ensemble exigence poétique et émancipation politique, manières de dire et manières d'agir, à tenir le pas gagné poétiquement, à tenter d'intégrer pragmatiquement la poésie au sein d'espaces où elle pourrait avoir son rôle à jouer.

Trois perspectives, quatre textes, qui dessinent une résistance et une réappropriation des formes poétiques, qui témoignent d'une trajectoire singulière. Trois approches qui tiennent dans un même mouvement poésie critique et critique de la poésie. Sans céder à l'emphase, au lyrisme ou à la grandiloquence, les formes bâtardes de Nathalie Quintane témoignent d'une certaine agentivité pour penser la question des formes du présent, qu'il soit poétique et/ou politique.

1. *Ibid.*, pp. 38–41 pour les six extraits entre en guillemets.

2. « Sans fin nous tournons dans cette nuit sourde de la prose et nous y consomons », *Ibid.*, p. 41.

3. *Ibid.*, p. 42.

4. « Poètes fêtards. Lectrice, donc fêtarde. Lire en fête, ou alors livres en fête. Je fête. Nous fêtons. Lire est une fête. / Ce livre est une fête. / Qu'est-ce qu'un livre qui est une fête ? / Qu'est-ce qu'on fête ? », *Ibid.*, p. 33–34.