



HAL
open science

Parole, personne : du vers au corps

Stéphane Lambion

► **To cite this version:**

Stéphane Lambion. Parole, personne : du vers au corps. Formes poétiques contemporaines, FPC, 3e série, 2022, 16. hal-03948392

HAL Id: hal-03948392

<https://hal.science/hal-03948392>

Submitted on 1 Feb 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.



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

Parole, personne : du vers au corps

Stéphane Lambion

Aix-Marseille Université,
CIELAM, Aix-en-Provence, France

Parole, personne est le quatrième livre de poésie d'Anne Malaprade, paru en 2018 chez Isabelle Sauvage, éditions où l'autrice a désormais l'habitude de publier ses textes. Ce recueil présente une construction bipartite assez particulière : il est composé de deux sections de dix-neuf textes chacune, la première (« Négatif, inspiration ») étant en prose et allant du numéro 1 au numéro 19 tandis que la seconde (« Tirage, expiration ») est en vers et va du numéro 19 au numéro 1, reprenant en miroir tous les titres de la première section.

L'hypothèse que nous avançons ici est que ce dispositif est une solution proposée à la quête centrale de *Parole, personne* : celle d'une poésie capable d'être le langage du corps, d'être un langage-corps. Il s'agira donc de voir en quoi un tel dispositif pourrait permettre d'atteindre cet objectif, et s'il l'atteint ou non.

Selon Saussure, cité par la poète dès le début du texte inséré en guise de préface, « le signe linguistique est arbitraire » et cela semble présenté comme un obstacle à une poésie-corps, pleinement organique (comme y appelle la métaphore de l'inspiration/expiration) et ayant l'évidence du corps (c'est-à-dire, donc, sa non-arbitrarité). C'est pourquoi il incombe à la poète d'imaginer un dispositif qui compense la non-superposition entre signifiant et signifié : celui qui est proposé dans *Parole, personne* est le couplage vers/prose. Cependant, ainsi qu'en prend acte la préface, un tel dispositif est voué à l'échec : si cette conjonction particulière du vers et de la prose crée bel et bien une forme nouvelle, elle reste théorique et il faut alors composer avec ses imperfections (qui la rapprochent peut-être justement du corps). Pour autant, le dispositif de couplage vers/prose, que ce soit dans sa version idéale ou dans sa version imparfaite, ne parvient pas à proposer une *parole* incarnée, qui touche à la *personne* et surmonte l'incommensurabilité de la poésie et du corps. En dernière instance, c'est cette impossibilité même qui devient le moteur de l'écriture et fait de cette dernière une quête infinie.

Par-delà le vers, la prose

« Les deux textes (version prose / version poésie) se seraient reflétés l'un dans l'autre, ils auraient été inséparables et réfléchis, unis comme les deux faces (signifié/signifiant) d'un seul signe : tenus comme les deux visibles d'une image¹ » : voilà ce que veut « le Livre abstrait² », c'est-à-dire *Parole, personne* tel qu'il a été conçu dans l'idéal.

La relation suggérée entre vers et prose dans ce projet d'inspiration nettement mallarméenne ne correspond pas à une identité parfaite, mais plutôt à une complémentarité nourrie d'une interpénétration. C'est ce que semble confirmer la suite de la préface : si la prose est une « montée vers la parole, l'ordre du pluriel ordonné³ », le vers est quant à lui une « chute dans le corps noir de l'inconscient, ordre du singulier ordonnant⁴ ».

Un double système hiérarchique s'établit ainsi : le vers vient soit en second lieu si on le considère comme une « chute » depuis la prose, soit en premier lieu si on prend en compte le fait qu'il relève de l'inconscient, du profondément enfoui, c'est-à-dire de ce qui vient d'abord et qui doit être par la suite « ordonné » dans la parole (entendre : la prose) pour être communicable au « pluriel ».

On peut voir dans cette hiérarchie une façon de questionner l'autonomie du vers, outil premier de la poésie dans sa forme classique : si le vers est suffisant pour un certain type de poésie, il ne l'est pas dans le cadre du projet de *Parole, personne*. Pour (se) faire corps, la poésie doit passer par toutes les étapes constitutives de l'organicité : inconscient, conscient; inspiration, expiration; négatif (« le corps noir »), tirage. Le vers seul, donc, ne suffit pas : il ne peut atteindre une portée organique sans le soutien de la prose qui l'accompagne — et il est à noter qu'une telle insertion de la prose apparaissait déjà dans *L'Hypothèse Tanger*, où la poète voulait « ravager, ravalier le poème par la prose⁵ » pour « diluer l'intensité, indigne du corps, indigne au livre⁶ ».

Pour autant, il ne s'agit pas d'une critique dévastatrice du vers puisqu'en dernière instance, c'est tout de même lui qui constitue le tirage, l'expiration — c'est-à-dire l'image qui restera, le souffle qui s'inscrira dans le monde (on le lit dans *Kryptadia*, le dernier livre de la poète : « le poème tente de respirer sous la prose⁷ »). Si l'on peut déceler dans le projet de *Parole, personne* une critique possible de l'autonomie du vers en tant qu'il a besoin de s'accompagner de la prose, le vers n'en

1. MALAPRADE, Anne, *Parole, personne*, éditions Isabelle Sauvage, 2018, p. 9.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. MALAPRADE, Anne, *L'Hypothèse Tanger*, cipM / « Le Refuge en Méditerranée », 2017, p. 9.

6. *Ibid.*

7. MALAPRADE, Anne, *Kryptadia*, p. 14.

reste pas moins l'horizon du texte, son expiration : « J'inspire, toutes les images dans les poumons, toutes les paroles intériorisées, j'expire, et le souffle dépose les textes voyageurs — courants d'air¹. » C'est là l'inverse du processus habituel dans la vie quotidienne, où l'inconscient est *derrière* et ne se montre pas, laissant place à la parole prosaïque, « ordre du pluriel ordonné ».

Un paradoxe se fait donc jour dans la théorisation du couplage vers/prose : l'autonomie du vers seul est remise en question mais il n'en reste pas moins la finalité du livre; il a besoin du soutien de la prose, mais c'est tout de même par son intermédiaire à lui que s'effectue la communication dans le recueil. Cependant, le fait de lui adjoindre son pendant prosaïque constitue un dispositif qui englobe l'intégralité du processus de la parole, de son point le plus inconscient à son point le plus conscient, faisant ainsi naître, au-delà de la simple parole, la personne qui se trouve derrière elle.

Or, justement, le dispositif de *Parole, personne* est un dispositif qui implique le corps, tant en amont, dans la création, qu'en aval, dans la réception.

Un dispositif qui implique le corps

Dans le court paragraphe qui tient lieu de postface (presque comme des crédits ou un générique de fin accompagné de quelques remerciements), la poète parle du matériau qui s'est retrouvé sur sa « table de travail et de dissection² » et qu'elle a pu « lire écrire couper découper³ » — matériau désigné comme « un puzzle incomplet, des mots croisés : paroles, personnes⁴ ».

On trouve dans ce processus une double matérialité qui renvoie au corps : d'une part, celle des processus physiques mis en œuvre par la poète, incarnés par une série de verbes à l'infinitif, et d'autre part, celle du matériau qui est lui-même corporel et qui est représenté sans verbe pour relier les deux substantifs qui le composent (« paroles, personnes »). Le recueil prétend donc relever d'une poésie du corps selon deux modalités complémentaires, en tant qu'il s'agit d'une poésie réalisée *par* le corps *au moyen* d'autres corps. C'est une poésie qui puise dans le corps — aussi bien celui du créateur que celui du matériau.

Cette façon d'écrire est qualifiée en amont par la poète d'« écriture klepto⁵ » et on trouve déjà dans *Notre corps qui êtes en mots*, le deuxième livre d'Anne Malaprade aux éditions Isabelle Sauvage, une référence à un mode d'écriture qui chercherait une corporalité du matériau : « Je prie pour un corps dans les mots des autres, un corps des mots qui n'interdit pas l'acte, le réel, la rencontre⁶. »

1. MALAPRADE, Anne, *Parole, personne*, p. 10.

2. *Ibid.*, p. 95.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 41 (version en prose) et p. 79 (version en vers).

6. MALAPRADE, Anne, *Notre corps qui êtes en mots*, éditions Isabelle Sauvage, 2016, p. 75.

En aval, du côté de la réception, on trouve un deuxième niveau de double matérialité, symétrique à celui que l'on trouve du côté de la création. En effet, d'une part, la finalité désirée de *Parole, personne* est d'atteindre le corps du lecteur, et d'autre part, le texte s'appuie sur ce même corps pour y parvenir, par le biais des processus de lecture que le livre impose.

En effet, *Parole, personne* est difficile à appréhender en tant qu'objet-livre et peut être lu de nombreuses façons. Quatre d'entre elles peuvent être aisément systématisées : lecture de la section en prose puis de la section en vers *ou* l'inverse ; lecture d'un texte en vers puis du texte en prose correspondant *ou* l'inverse. Cependant, à ces quatre modes de lectures peuvent s'ajouter une infinité d'autres, selon la convenance — ou la fantaisie — du lecteur ; ces méthodes peuvent être ordonnées selon un protocole prédéfini (par exemple : diviser le recueil en un nombre de parties tel qu'il soit possible d'appliquer successivement, au sein d'une même lecture, chacune des quatre méthodes systématisées précédemment) ou bien, plus simplement, le lecteur peut faire le choix du désordre total. Quel que soit le protocole pour lequel il opte, la lecture de *Parole, personne* requiert un supplément de corporalité par rapport à une lecture linéaire classique : le corps du lecteur est engagé autant que son esprit et le cheminement devient autant physique que mental.

Pour autant, l'usage du corps créateur et du corps récepteur qu'implique le couplage vers/prose dans *Parole, personne* suffit-il à faire de ce dispositif un outil efficace pour obtenir une poésie-corps ?

Les limites d'un dispositif idéal

En réalité, le couplage vers/prose tel qu'il est imaginé à l'origine de *Parole, personne* relève du « Livre abstrait¹ » : ce n'est que dans la théorie que peuvent se joindre (ainsi que le « Livre » prétend le faire) les deux égalités *prose = conscient = parole = pluriel* et *vers = inconscient = personne = singulier*.

On peut noter, d'ailleurs, l'emploi de l'imparfait dès la toute première phrase du livre — « le Livre *voulait* le modèle suivant² » — qui se transforme ensuite en conditionnel passé, soulignant ainsi d'avance l'échec du projet initial : « Les deux textes [...] *se seraient reflétés* l'un dans l'autre, ils *auraient été* inséparables et réfléchis³. » D'entrée de jeu, le projet mallarméen est voué à l'échec, et au-delà de la préface, on trouve des traces de cet échec jusque dans les poèmes eux-mêmes : « tandis qu'ici toujours déçoit attaque l'irréel / tandis qu'anatole ne sera pas paul / tandis que sombre sous le fleuve / mallarmé poète bordéalisé⁴ ».

-
1. MALAPRADE, Anne, *Parole, personne*, p. 9.
 2. *Ibid.*, nous soulignons.
 3. *Ibid.*, nous soulignons.
 4. *Ibid.*, p. 69.

À cette impossibilité fait contrepoint le paragraphe suivant du texte-préface, qui est, lui, au présent de l'indicatif et se place en opposition franche : « Or dans le réel — et le réel est d'or orange —, on fait, compose, on vit, on lit, on photographie et on meurt avec les frictions¹. » *Parole, personne* n'est pas un « Livre » mais un « livre » (« livre a perdu sa majuscule, livre s'avance puis disparaît, nu² ») et même moins que cela : un « livre-recueil », c'est-à-dire un « livre qui recueille³ » les débris de l'impossible résolution du problème de l'arbitrarité du signe (c'est-à-dire, puisqu'on a posé cette équivalence : le problème de l'organicité du texte) : « On a rompu découpé chaque signe et cassé son arbitrarité, puis on a déposé ses débris de manière à ce qu'ils soient le moins possible éloignés les uns des autres⁴. »

Cette façon de composer avec le réel, avec ses « frictions », s'accompagne d'une référence littéraire qui fait contrepoint à celle mallarméenne. En effet, en lisant que « le réel est d'or orange », on comprend qu'il est d'un or impur, mais cette « orange » semble revenir à la fin du paragraphe lorsque le livre est à nouveau caractérisé par une couleur : « c'est bon c'est sucré c'est rouge⁵ ». Plus encore, on lit à la page suivante que « chaque texte est l'orange d'une bouche sanguine : elle suce en mordant, goûte⁶ ». Si l'origine de cette référence à l'orange réside dans l'explication du nombre de textes (« 19 : parce que la mosquée de cordoue ouvrirait par 19 portes sur la cour des orangers⁷ »), il est facile d'y voir une référence au poème d'ouverture des *Fleurs du mal* : « Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange / Le sein martyrisé d'une antique catin, / Nous volons au passage un plaisir clandestin / Que nous pressons bien fort comme une vieille orange ».

Il s'agit donc, avec Baudelaire — que la référence soit voulue ou non⁸ —, de réhabiliter le corps, ses imperfections, ses « frictions », par opposition à un Livre idéal qui — malgré son efficacité théorique à atteindre une poésie-corps — n'y parvient pas dans la pratique. Le fait que le réel ne soit pas d'or pur mais d'« or orange », loin d'en diminuer la qualité, ne le rend que plus savoureux (« c'est bon c'est sucré »). L'impureté fait partie du corps qui, par définition, n'est pas idéal.

C'est pourquoi le couplage vers/prose, dans sa version théorique et pure, n'est pas un dispositif effectif pour dépasser l'arbitrarité du signe et atteindre l'organicité

1. *Ibid.*, p. 9.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 10.

7. *Ibid.*

8. Le parallèle est d'autant plus frappant que le poème inaugural des *Fleurs du mal* s'intitule « Au lecteur » (ce qui en fait une sorte d'avant-propos équivalent à la courte préface de *Parole, personne*) et apostrophe directement ledit lecteur, procédé dont Anne Malaprade use également vers la fin de sa préface.

du corps. Si par chance une telle réussite était possible, elle ne résiderait pas dans l'accomplissement du projet initial (c'est-à-dire l'unification du signe linguistique au moyen d'un Livre mallarméen) mais dans l'effectivité de la disposition des « débris » du signe linguistique, « déposé[s] [...] de manière à ce qu'ils soient le moins possible éloignés les uns des autres¹ ».

Or, cette disposition est en définitive bien éloignée de ce à quoi aspirait le projet initial (à savoir : une symétrie parfaite entre prose et vers, comme les deux faces d'une même image). Plusieurs éléments en témoignent, à commencer par le simple fait que les deux égalités idéales (*prose = conscient = parole = pluriel* et *vers = inconscient = personne = singulier*) ne sont pas vérifiées dans le recueil. En effet, les modes de lecture requis par chacune des deux sections ne sont finalement pas si éloignés l'un de l'autre : chacune présente une certaine difficulté de lecture et, contrairement à ce que les égalités de départ pousseraient à croire, le texte de prose n'est pas plus aisé à lire que celui en vers. On peut comparer à cet égard les deux versions du dix-septième texte. On lit dans sa version en vers :

en Syrie on tue
la mémoire des villes on découpe les têtes d'un enfant en France
tout se dit rien ne se fait / contre / les dictateurs tête coupée²

Du point de vue formel, la présentation du propos est relativement prosaïque, au sens étymologique du terme : si l'on passe outre l'absence de ponctuation, la construction grammaticale n'est pas heurtée et la syntaxe est plutôt évidente. En ce qui concerne le fond, le propos est également prosaïque en ce qu'il a la clarté de la prose : il présente d'une façon impersonnelle un contenu objectif, celui d'une situation géopolitique donnée. En outre, cet exemple est particulièrement frappant vu le format du livre : les deux derniers vers cités plus haut occupent l'intégralité de l'espace de la ligne, ce qui a pour rendu visuel quelque chose de similaire à un court paragraphe de prose qui courrait sur deux lignes. Enfin, il est à noter que les barres horizontales du dernier vers, tout en mimant peut-être la décapitation des dictateurs, correspondent visuellement à des coupes de versification dans un texte qui est pourtant censé déjà être en vers, ajoutant ainsi une nouvelle strate d'indétermination.

De l'autre côté, on lit dans la version en prose du même texte :

[...] c'est ainsi que je saisis mes filles lorsqu'elles sont collées

par la colère

alors la colère décolle c'est l'hémorragie [...] ³

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 68.

3. *Ibid.*, p. 54.



Symétriquement à ce que l'on a pu analyser dans l'extrait précédent, on trouve ici une disposition typographique proche du vers (renforcée par l'usage du blanc entre les lignes) alors même qu'il s'agit d'un texte inclus dans la section en prose. En outre, du point de vue formel, l'écho phonétique entre « collées », les deux occurrences de « colère » et « décolle » (le tout formant d'ailleurs un chiasme) crée un effet de style fort, relevant d'un niveau de détail stylistique qui est traditionnellement du côté du vers. Quant au contenu, on trouve dans cet extrait une subjectivité et une charge émotionnelle qui, selon une distinction classique, ressortit davantage du travail poétique que de celui de la prose.

Il ressort donc de cet exemple que ce qui constitue le livre — « paroles, personnes » — le constitue autant dans sa section en prose que dans celle en vers, et cette similarité de matériau est évidente jusque dans l'usage des noms propres : « anne n'est pas suzanne n'est pas jeanne ni annie¹ », lit-on dans un texte en prose, et un peu plus loin on lit dans un texte en vers : « on tire le fil de la langue anne-ariane² ».

On perçoit donc que l'articulation entre les deux sections est moins clairement définissable dans la pratique que dans la théorie. Ce qui frappe la plupart du temps, c'est justement l'absence (au moins apparente) de rapport thématique entre les deux versions (vers/prose) d'un même texte — et ce jusque dans les textes où le rapport entre les deux versions semble le moins lointain. On peut s'attarder par exemple sur le dixième texte³, qui est sans doute celui où le rapport thématique est le plus évident (ne serait-ce que d'un point de vue lexical) mais où, malgré cette ressemblance, des déplacements significatifs et non systématiques sont opérés. On lit par exemple dans le texte en vers :

[...] Comment surprendre l'élégance
sur chaque voyelle songe s'éprend

ces consonnes masculines liquident l'élan
des généreux coups du père
Le père et ses frères L'éditeur ses pairs
ce que j'ai entendu de leur cadence parfaite⁴

Et de l'autre côté, ce qui, dans le texte en prose, semble correspondre à cet extrait :

Tout m'est un : le père l'éditeur l'écrivain le frère le camarade. Tous les hommes plus âgés, tous les hommes en bouche, tous les hommes sur le bout

-
1. *Ibid.*, p. 56.
 2. *Ibid.*, p. 73.
 3. *Ibid.*, p. 37–38 (version en prose) et p. 81–82 (version en vers).
 4. *Ibid.*, p. 81.

d'une langue, tous les hommes de ce monde tous les hommes en ce monde la liste des hommes leur embarras l'élégance lettrée la beauté noire et mûre¹.

Il semble ici que le thème de la langue soit inversé entre les deux versions du texte : alors qu'elle est langue au sens linguistique dans le texte en vers, où elle se trouve décomposée en « voyelle[s] » et « consonnes », le sens qu'elle prend dans le texte en prose est physique : elle est — en premier lieu — la langue liée à la « bouche ». On a donc ici un glissement sémantique. De plus, si l'on retrouve dans ce dixième texte une proximité thématique forte entre la version en prose et celle en vers, il n'en reste pas moins que l'ordre des éléments, dans les deux extraits ci-dessus notamment, est très différent : par exemple, dans le texte en prose, la mention des figures masculines et de la notion d'élégance est au début alors qu'elle se trouve à la fin dans le texte en vers — la dynamique du texte se trouve fortement modifiée par cette inversion dans l'ordre du texte.

On voit donc qu'il est difficile de trouver une clef de lecture systématique, un schéma récurrent qui relierait la section en prose et celle en vers (et cela peut d'ailleurs légitimer une lecture dans le désordre total, sans aucun protocole prédéfini). Comme dans l'exemple ci-dessus, des déplacements non systématiques sont opérés. Malgré la tentation de percer une énigme logique cachée, il semblerait donc qu'il n'y en ait pas — sans doute parce qu'en définitive, le signe linguistique reste arbitraire (puisque le système idéal proposé initialement, celui du « Livre », n'est pas effectif).

La dichotomie vers/prose semble donc avoir une portée moins importante que ne l'annonçait le projet idéal : non seulement on n'y trouve pas de clef systématique de lecture liant les deux sections, mais en outre, la conséquence de ce fait est la fusion de tous les textes en un seul et même souffle. Cependant, peut-être est-ce là justement la façon qu'a le recueil d'atteindre son but, en étant plus proche de l'imparfaite organicité du corps que de la (trop) parfaite mécanicité du Livre : l'impossible systématisme du livre correspondrait ainsi à l'impossible systématisme du corps.

Pour autant, les frictions organiques qui naissent de l'imparfait couplage vers/prose suffisent-elles à atteindre une poésie-corps, là même où le vers seul — par son insuffisance — et le couplage vers/prose idéal — impossible dans la pratique — ont été d'emblée écartés du rang des solutions possibles ?

Par-delà la poésie, le corps

Les autres avec pondération organisent leurs pensées en phrases. La forme classique éconduit les doutes : ils ont l'art, l'intelligence, la manière, ils composent, ils exposent, ils paraissent satisfaits, ils dorment ils mangent ils baisent ils enseignent.

1. *Ibid.*, p. 38.

Elle prend la tangente. Voyage géométriquement, emprunte les diagonales, construit des hauteurs, tombe de toujours plus haut, tourne avec circonférence, heurte les rayons¹?

Une nette séparation — incarnée typographiquement par le blanc entre les paragraphes — marque la différence entre les deux conceptions de l'écriture : dans la première, les processus créatifs (très académiques) sont indépendants des processus corporels (« dorm[ir] », « mange[r] »...) et ce qui les relie — non sans ironie — est le sentiment de satisfaction apparente, acmé de l'énumération et point pivotale après lequel tout se fond en une proposition paratactique où les verbes se bousculent entre eux et laissent l'enseignement, unique processus non corporel de la seconde liste, prendre une place équivalente aux actions les plus triviales (« ils dorment ils mangent ils baisent ils enseignent »).

À l'inverse, dans la deuxième conception de l'écriture, qui est celle de la poète, les processus créatifs et corporels sont mêlés : le mouvement du corps est lui-même métaphorique — « tombe[r] », « tourne[r] » (au lieu de manger, dormir...) — et rejoint un espace métaphorique qui correspond à la création (mais bien moins académique, plus cryptée) et qui est lui-même en mouvement : des « hauteurs » construites, des « circonférence[s] » qui tournent... En somme, dans cette seconde conception de l'écriture, la création et le corps ne font qu'un : la création se fait par le mouvement du corps, et le corps est constitué par les mouvements de la création.

Cela rejoint une question posée dans le recueil : « comment le monde se tourne-t-il vers le sujet² ? » — question qui peut également être formulée : « La connexion des lettres dit-elle l'ordre d'un monde intérieur³ ? » Toujours de manière interrogative, par petites touches, Anne Malaprade interroge la possibilité d'un lien mystique entre le monde (c'est-à-dire *les corps*), le sujet (c'est-à-dire *un corps*) et le texte (qui, pour que le lien se fasse, doit lui aussi se faire corps, d'où la nécessité d'une poésie-corps, de même que le premier recueil de la poète interrogeait la possibilité d'un corps-poésie, et ce dès son titre : *Notre corps qui êtes en mots*).

Cette double dynamique entre un corps fait texte et un texte fait corps est une référence biblique transparente, présente dès la préface où l'on trouve ce qui apparaît comme une invitation à une eucharistie littéraire : « Touchez et prenez-en tous⁴. » Le désir sous-jacent à *Parole, personne* est celui d'une transsubstantiation, c'est-à-dire une double révélation (le corps dans l'objet et l'objet dans le corps) — et l'on voit d'ailleurs en quoi cette métaphore est en harmonie avec celle de la photographie, où le tirage est ce qui est obtenu à partir du négatif après son passage au révélateur.

-
1. *Ibid.*, p. 27.
 2. *Ibid.*, p. 51.
 3. *Ibid.*, p. 44.
 4. *Ibid.*, p. 10.

Ce à quoi aspire la poète, c'est une incarnation totale, c'est-à-dire l'existence d'une seule et même chair : celle du corps-livre et du livre-corps — et c'est bien cela qu'on entend à la fin du tout premier texte en vers quand on lit : « que ne suis-je la chair du mot corps¹ ». La question, dès lors, est de savoir si le dispositif (imparfait) à l'œuvre dans *Parole, personne* parvient à atteindre la transsubstantiation désirée. Un corps se révèle-t-il dans le livre, c'est-à-dire : au travers des débris qu'il recueille, le livre prend-il corps ?

La réponse qu'apporte le recueil est double : à un premier niveau, on peut considérer qu'il y parvient et que le poème peut effectivement devenir corps, comme on le lit dans la version en prose du texte justement intitulé « Corps publié » : « Le poème l'effondre. Elle est un peu en lui elle sent son cœur enchâssé. Il a mal et son mal court en toi, te traverse, ton corps pris par son mal ne dort plus, il erre électrique dans un tout petit espace². » La transsubstantiation semble ici effective et opère bel et bien dans les deux sens : prise du corps du poème par la poète (« elle est un peu en lui ») et prise du corps de la poète par le poème (« ton corps pris par son mal »).

Cependant, à un second niveau, on comprend que cette prise de corps est un « mal » qui n'apporte aucune forme de satisfaction et n'est pas socialement tenable : « Une fois le corps publié (passé repassé surpassé par les mots) on se-vous-lui-elle demande pardon d'avoir confondu le dehors et le dedans. On rétablit des frontières, on retourne à la ponctuation, on se parfume, on se maquille, on sourit [...]³. » La transsubstantiation ne peut donc se perpétuer dans l'espace public : si l'on considère les « effets du livre dans la vie⁴ », force est d'admettre que « dans le réel ne restent que les os⁵ », constat négatif qui fait pourtant suite à ce qui semblait presque l'affirmation d'une réussite du poème : « d'une lettre à l'autre il engage le corps il l'ouvre l'apprend le referme avec un soi fil ma soie filée⁶ ».

Si, de façon ponctuelle, le texte peut se faire corps (dans le travail ou lors de la publication), ce n'est donc là qu'un phénomène passager qui n'a pas la permanence d'une transsubstantiation et ne fait pas le poids face au corps social, celui qui est « dans le réel » — et le simple emploi de cette formulation montre bien qu'il reste, quoi qu'il arrive, une séparation entre, d'une part, le livre-corps (et le corps-livre), et d'autre part, le corps « réel », celui qui évolue dans l'espace public et qui est bien obligé de se parfumer, se maquiller, sourire.

1. *Ibid.*, p. 64.

2. *Ibid.*, p. 34–35.

3. *Ibid.*, p. 35–36.

4. *Ibid.*, p. 35.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

Dès lors, il devient difficile de considérer que le livre atteint son but, puisqu'il lui faut être renié (« on [...] demande pardon ») dès qu'il rentre dans un contexte « réel ». Si la transsubstantiation est éventuellement possible de façon ponctuelle comme semble l'indiquer le texte, elle n'est ni heureuse ni tenable et ne peut faire du livre, dans son ensemble et de manière stable, un livre-corps.

*

L'unique solution au problème central de *Parole, personne* serait celle d'une poésie qui serait tellement corps qu'elle n'aurait plus besoin de mots, une poésie qui serait tellement incarnée (et non-arbitraire) qu'elle n'aurait plus besoin de livre : « *Parole, personne* bientôt l'été. Je ne passe pas l'été. L'été me passe dessus. Personne ne parle sexe en moi. Pour une fois sexe sans mots, le sexe sans un mot, le texte-sexe sans mot¹. »

Il n'est pas anodin, en partant d'un projet mallarméen de « Livre », d'en arriver à un aboutissement blanchotien sur le silence. Telle est la conclusion à laquelle nous arrivons à l'issue de notre lecture de *Parole, personne* : la possibilité d'une poésie-corps ne passe ni par le vers seul, ni par un dispositif idéal vers/prose, ni par la version imparfaite de ce dispositif, mais tout simplement par le silence. Tout comme dans la photographie — là aussi, l'analogie esquissée dans le livre est chargée de sens —, il faudrait pouvoir simplement écrire les corps dans les mots, donner aux mots la chair des corps pour obtenir le « texte-sexe sans mot ».

Pourtant, cela est impossible : dès qu'il y a livre, c'est-à-dire rupture du silence, il faut prendre en charge l'incommensurabilité entre corps et poésie car « le corps est justement ce qui excède la syntaxe² » — qu'il s'agisse de la syntaxe ordonnée de la prose, de celle désordonnée du vers, ou de la jonction des deux. D'un tel constat ne peut naître qu'une frustration, mais il s'agit alors de transformer cette dernière en moteur d'écriture, de la sublimer et de faire de l'échec apparent (et nécessaire) du livre un motif supplémentaire de poursuivre la quête d'un dispositif poétique qui permettrait de s'approcher toujours davantage de l'objet désiré : le corps.

1. *Ibid.*, p. 26.

2. *Notre corps qui êtes en mots*, p. 80.