



HAL
open science

Jean-Claude Pinson. Un lyrisme free jazz

Laure Michel

► **To cite this version:**

Laure Michel. Jean-Claude Pinson. Un lyrisme free jazz. Nu(e), 2016, n° 61, p. 195-209. hal-04007628

HAL Id: hal-04007628

<https://hal.science/hal-04007628v1>

Submitted on 28 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

Laure Michel
Un lyrisme free jazz

On connaît le travail entrepris par Jean-Claude Pinson pour réhabiliter le lyrisme contre ses détracteurs et en renouveler la forme. Depuis son premier essai, *Habiter en poète*, Jean-Claude Pinson dénonce régulièrement le procès fait à la poésie lyrique : procès de mièvrerie, d'épanchement effusif, de naïveté aussi dans la croyance en une intériorité du sujet. Contre ces griefs, Pinson contribue, avec d'autres auteurs à partir du milieu des années quatre-vingt-dix, à un renouvellement profond de la théorie du lyrisme, en s'appuyant notamment sur l'idée d'un sujet lyrique impersonnel et travaillé par l'altérité¹.

Plus récemment, poursuivant l'analyse mais aussi l'écriture de ce lyrisme renouvelé, Jean-Claude Pinson affirmait chercher à « inventer dans le domaine verbal l'équivalent d'un lyrisme 'free jazz'² ». Comment comprendre une telle perspective ? Dans cette formule s'entend toute l'évolution récente de la poétique de Pinson, telle qu'elle se donne à lire dans *Drapeau rouge* (2008) et *Alphabet cyrillique* (2016) ainsi que dans ses essais *À Piatigorsk, sur la poésie* (2008) et *Poétique. Une autothéorie* (2013). S'il est vrai que dans le lyrisme aujourd'hui « font difficulté l'expression subjective et tout recours au ton élevé³ », alors un « lyrisme free jazz » sera un moyen de surmonter cette double impasse. Un « lyrisme free jazz » désigne non seulement l'accent mis sur de nouvelles formes d'énonciation, sur un mélange des voix et des registres, tel que le pratique Pinson depuis son recueil précisément intitulé *Free Jazz*⁴, mais il fait sa place en outre à une exigence politique toujours plus affirmée dans l'œuvre. Le jazz est pour Pinson l'exemple par excellence d'un art démocratique, dans lequel s'atténue la frontière entre le grand art et l'art populaire. Sa naissance témoigne de la montée en puissance d'un « tiers-état artistique », capable d'une force créative propre, et résistant

¹ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995. Voir aussi, publiés en 1996, *Figures du sujet lyrique*, D. Rabaté dir., Paris, PUF et *Le Sujet lyrique en question, Modernités 8*, D. Rabaté, J. de Sermet, Y. Vadé dir., Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.

² « Jean-Claude Pinson : poéthiquement impur (2) », entretien avec Jean-Claude Pinson par Fabrice Thumerel, paru sur le site de *Libr-critique* le 10 mars 2009, <http://www.libr-critique.com/>

³ « Jean-Claude Pinson : poéthiquement impur (1) », 3 mars 2009, *ibid.*

⁴ Jean-Claude Pinson, *Free Jazz*, Nantes, éditions joca seria, 2004.

aux logiques de l'industrie culturelle⁵. Pinson donne à cet élan le nom de « poétariat » qui désigne au sein de la multitude la capacité de chacun à « être le poète de sa propre existence », à créer des formes de vie inédites et soustraites aux modèles dominants⁶. *Drapeau rouge* et *Alphabet cyrillique* semblent offrir un exemple de ce « lyrisme free jazz », celui d'une écriture qui s'efforce de renouveler le lyrisme par une diversification des formes de phrasés et par une démultiplication des voix, faisant ainsi sa place à la singularité dans le commun, tenant ensemble le multiple et le collectif, dans la perspective d'une nouvelle forme de vivre ensemble.

Un nouveau lyrisme

La possibilité d'un lyrisme aujourd'hui est depuis longtemps mise à l'épreuve par Jean-Claude Pinson. Son premier recueil, *J'habite ici*, donne à lire un lyrisme de rupture autant que de fondation. Un lyrisme de rupture parce que, au tournant des années quatre-vingt-dix, quand paraît l'ouvrage, il s'agit de rompre, aux yeux de Pinson, avec le dénigrement, voire l'interdiction lyrique prononcée par une partie du champ poétique. Un lyrisme de fondation car *J'habite ici* annonce une manière de poser la voix qui caractérisera tous les autres recueils. Ce premier recueil en effet, tout en reprenant l'un après l'autre les thèmes traditionnels du lyrisme, s'en distancie systématiquement par l'humour. Cet humour, par le tour réflexif qu'il donne à l'écriture, va permettre d'échapper au grief de naïveté. C'est ainsi que se trouvent par exemple dépouillés de leur prestige non seulement « l'inspiration », « la fameuse [...] en réalité fabriquée / avec des livres pillés des papiers raturés⁷ », mais aussi « l'âme » dont on ne sait plus très bien si nous l'avons encore « sur les épaules » ou « si elle a été jadis décapitée⁸ », ou encore « la mélancolie » dont le « plaisir » est un « peu louche⁹ ». Plusieurs passages traquent de même le démon de l'idéalisme derrière le goût pour les images des tableaux spontanément préférés aux paysages réels, derrière le goût pour le « trompe-l'œil des idées¹⁰ ».

Outre l'humour, la caractéristique de ce nouveau lyrisme réside dans une mise à distance de ce « je » qui ose reprendre la parole en ce début

⁵ Voir Jean-Claude Pinson, *Hobby et dandy. Sur l'art dans son rapport à la société*, Nantes, éditions Pleins Feux, p. 41-43.

⁶ Voir Jean-Claude Pinson, *À Piatigorsk, sur la poésie*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2008, p. 99-102.

⁷ Jean-Claude Pinson, *J'habite ici*, Seyssel, Champ Vallon, 1991, p. 26.

⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁰ *Ibid.*, p. 61.

des années quatre-vingt-dix. Jean-Claude Pinson parle à propos de cette poésie à la première personne de « poésie personnelle¹¹ ». Dans cette désignation il faut entendre une mise en scène du moi, une théâtralisation de la personne du poète, de la *persona* latine, du masque, qui permet de couper court à l'effusion lyrique. Pour cela, Pinson convoque un genre médiéval, le « laiïus », mise en scène du moi dans une parodie de sermon, qui donne son titre au deuxième recueil de l'auteur, *Laiïus au bord de l'eau*, paru en 1993. Cette théâtralisation du moi, démultiplié en plusieurs personnages, sera un des grands principes d'écriture de *Drapeau rouge* et d'*Alphabet cyrillique*.

Enfin, ce nouveau lyrisme que fonde *J'habite ici* est un lyrisme du quotidien et de la circonstance, de « l'ordinaire des jours¹² », autobiographique et narratif. La première section du recueil intitulée « In situ (Saint-Nazaire) » est littéralement une situation du poète. Situation dans une histoire personnelle et dans une époque, avec son contexte socio-économique, celui de Saint-Nazaire, de sa population au chômage, des bruits de coups métalliques dans les chantiers navals. De ce contexte social il ne s'agit pas toutefois, dans ce recueil-là, de faire une poésie politique. Certes, l'appartenance à un lieu est aussi ici appartenance à une communauté, à un vivre-avec : « (...) par la force des choses / je suis un poète engagé ici / où le fond de l'air est prolétaire¹³ ». Mais ce qu'annoncent ces poèmes liminaires, c'est d'abord une rupture avec un passé politique : « Depuis que j'ai laissé tomber l'Histoire / comme un mauvais amant mais m'aimait-elle vraiment¹⁴ ». C'est autrement et à un autre niveau qu'il faut comprendre ce « in situ » – cette situation inaugurale : celui d'une attention au lieu (d'ailleurs le poète ne se dit pas poète engagé mais engagé *ici*), d'une écoute – des bruits de la nuit par exemple, « celui d'une corne de brume [...] lorsqu'un bateau quitte l'estuaire¹⁵ », d'une attention aux saisons, bref au « sens de vivre ici¹⁶ », qui est exactement un projet po-éthique, lequel à la fois interroge et nourrit « l'habitude d'habiter¹⁷ » selon la formule de Jean-Claude Pinson.

Par comparaison avec ce premier recueil, *Drapeau rouge* et *Alphabet cyrillique* témoignent d'une évolution sensible de la poétique de Pinson. Cette évolution, dont les éléments principaux sont une large utilisation de la prose et la diversification des voix des personnages mis en scène dans

¹¹ *Habiter en poète, op. cit.*, p. 238.

¹² *J'habite ici, op. cit.* p. 12.

¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ *Habiter en poète, op. cit.*, p. 135.

le recueil, s'est déjà dessinée dans *Fado (avec flocons et fantômes)* qui paraît en 2000. *Fado* en effet a permis d'expérimenter une forme nouvelle d'énonciation dans laquelle le personnage-narrateur dialogue avec plusieurs interlocuteurs qui sont autant de voix dans lesquelles lui-même se dédouble, comme ce sera encore le cas dans *Free Jazz*. On y entend ainsi un certain Giacomo (Leopardi), un Beaudelaire – tous deux, personnages qui reviennent dans *Drapeau rouge* et *Alphabet cyrillique* – et dans la section centrale du recueil, un certain Leos Janacek, qui joue le rôle d'un maître de chant, prodiguant au poète narrateur une série de conseils sur sa manière de poser sa voix et de composer ses chants. Ce dialogue avec Janacek est l'occasion d'une réflexion sur la possibilité d'un lyrisme amoureux, à l'écart du pathos post-romantique. Il s'agit finalement de la même exigence de renouvellement du lyrisme que celle qui animait *J'habite ici*, mais le renouvellement passe ici par l'accent mis sur la musique et la démultiplication des voix. La musique dans le poème, cela consistera à varier les formes, ainsi que le recommande le personnage de Janacek : « alternez motifs brefs et poèmes un peu longs. Mais des vers courts aussi et des alinéas de proses qui servent de lanceurs à la fusée du vers¹⁸ » ou encore « recueillir les éclats de voix et sur la page en disposer les archipels. Les assembler à sec. Ne pas craindre de se couper – le lyrisme doit être tranchant ou n'a pas lieu d'être (tout lyrisme non tranchant aura la tête tranchée)¹⁹ ». Dans tous les cas, il s'agira d'avoir « toujours un œil sur le tempo du parler, sa pulsation intérieure²⁰ ».

Drapeau rouge reprend le même principe de polyphonie, avec les mêmes interprètes que dans les recueils précédents, mais sur un thème totalement différent. Il ne s'agit plus d'une histoire d'amour comme dans *Fado*, mais de l'évocation d'un passé de militantisme politique et d'une interrogation sur ce qu'il faut faire, quarante ans plus tard, de cette lutte pour plus de justice et d'égalité.

Ce thème politique est d'abord délibérément envisagé sous le prisme d'une histoire personnelle. L'enjeu est « d'éclaircir l'énigme de cette bonne douzaine d'années démentes à défiler sous D.R.²¹ », c'est-à-dire sous Drapeau Rouge. L'élucidation à mener concerne ce moi « qui n'est plus vraiment moi²² » et qui vécut passionnément et radicalement son engagement politique. Ici, les mises en scène du moi, déjà éprouvées dans

¹⁸ Jean-Claude Pinson, *Fado (avec flocons et fantômes)*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, p. 67.

¹⁹ *Ibid.*, p. 69.

²⁰ *Ibid.*, p. 67.

²¹ Jean-Claude Pinson, *Drapeau rouge*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 25.

²² *Ibid.*

les deux précédents recueils, servent un projet qui est moins celui de rendre acceptable aujourd'hui le lyrisme en général, que de réinventer dans le poème lyrique une forme autobiographique. Celle-ci est rendue nécessaire par la quête d'un moi difficile à reconnaître, d'autant plus difficile que l'activité militante exigeait à l'époque une forme d'impersonnalisation, de perte de soi dans le collectif. Dans cette perspective, certains des personnages sont eux-mêmes présentés comme une forme démultipliée du moi. À côté d'un certain Psoa emblématique, on trouve un dénommé « Aïe », où il faut entendre l'homophone anglais I, première personne du singulier :

Aïe : une façon d'avancer masqué, de se défiler ? Non, l'essai plutôt d'un embrayeur pour trouver le bon rapport [...]. Une façon de dénominateur commun pour ne pas gommer la distance, le fossé creusé entre Aïe qui n'est plus vraiment moi et moi. [...] et puis JE, il faut dire, avec des initiales comme les miennes, c'est une croix vraiment trop lourde à porter [...]. Tandis qu'Aïe, c'est juste un cri de souris qui couine [...]. Mais c'est aussi une exclamation très ordinaire, sans grand discours ni grand trauma (normalement), la piqûre de rappel du malaise d'être soi sous les yeux toujours d'un tréma²³.

Cette démultiplication des instances d'énonciation est une façon de rendre possible une forme d'autobiographie dans le poème. Si la poésie a bien affaire au manque, à l'altérité, si on peut, comme le formule Yves Charnet, « éprouv[er] aujourd'hui la *poésie* comme ce manque qui trouve tout discours de soi²⁴ », alors cette multiplication des formes du je dans *Drapeau rouge* est une manière de répondre aux incertitudes, à l'altérité de ce moi « qui n'est plus vraiment moi²⁵ ».

L'ouverture du recueil donne d'ailleurs un indice éloquent de ce soupçon porté à l'égard du sujet, de la personne, qui est au centre d'un récit de vie en général : dès la première page, tout le projet du livre, c'est-à-dire la réunion des personnages autour de D.R., risque de s'effondrer. Ils viennent en effet de découvrir la parution d'une biographie de Mao : « Aïe ! À peine ce livre commencé, les mots menacent de se mettre en grève. Viennent de voter en assemblée une motion de défiance. Motif : la

²³ *Ibid.*, p. 26.

²⁴ *Poésie et autobiographie*, rencontres de Marseille, 17-18 novembre 2000, CIPM, Tours, Farrago, 2004, p. 32.

²⁵ En ce sens, l'autobiographie en poésie, si l'on accepte l'usage de cette catégorie pour le poème, exploiterait à son maximum la capacité du sujet lyrique à être « hors de soi » et constituerait bien une singularité par rapport au roman. Voir à ce propos les analyses de Dominique Rabaté dans le chapitre « D'un autre caractère (poésie et autobiographie) » de son livre *Gestes lyriques*, Paris, PUF, 2013, p. 105-122.

parution d'une bio de Mao en criminel absolu. Accablante. Dévastatrice²⁶ ». Ce qui provoque cette crise, c'est la démythification du personnage légendaire. Toute cette scène est bien sûr à prendre au second degré, mais il n'est pas fortuit que l'ouvrage commence ainsi par l'allégorie d'une mise en crise du langage à l'occasion d'un récit de vie, d'une biographie. Cette interrogation des mots et sur les mots, qui revient plusieurs fois dans le recueil, notamment pour parler de l'imposture des récits héroïques et des slogans politiques de ces années d'engagement, semble être ce qui donne au projet autobiographique sa dimension poétique, ce qui fait finalement qu'un récit autobiographique puisse avoir besoin de s'affilier à une forme poétique, à une forme qui est mise en cause et creusement du langage. *Drapeau rouge*, dans la tentative qu'il représente pour comprendre par l'écriture une contradiction du moi, qui est aussi une formidable contradiction politique, celle de ce « drapeau hontespoir²⁷ », drapeau de l'humanité future et en même temps « dieu cruel, assoiffé de sang²⁸ », met en œuvre toutes les ressources de la forme recueil de poésie : par la division en sections qui pourraient être autant de poèmes en prose, par l'alternance « de formes qui condensent, coupent et fragmentent, s'enlacent, reviennent et font écho²⁹ ». Mêlant ces principes de condensation et d'intensité poétique à la trame d'une histoire, allant vers son dénouement (à la fin, D.R. quitte le petit groupe car il a fort à faire pour combattre l'inégalité et l'injustice ailleurs dans le monde), le recueil expérimente une forme bigarrée : celle que *À Piatigorsk* décrit comme l'enchevêtrement du poème et du récit, du dialogue et de l'essai, du récitatif et du chant, à la manière de l'antique satire, du poème mélangé qui est, selon Pinson, la condition pour que le poème puisse « à nouveau, comme le récit mais à sa manière raconter³⁰ ». C'est ainsi que la poésie pourra « se saisir non seulement des discours de l'époque mais des vies qui les portent et souvent y résistent³¹ ».

Au regard de *Drapeau rouge*, *Alphabet cyrillique* propose une écriture du moi plus intime et plus libre. La dimension autobiographique et référentielle de la narration y est franchement assumée. Les circonstances vécues sont souvent explicitées et parfois gagées sur un ethos singulier, qui appuie la sincérité de son dire sur la simplicité, voire la dénudation du moi. C'est le cas notamment des passages les plus personnels, ceux qui concernent la petite fille ou l'épouse défunte. Dans ces moments-là, le

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁹ *À Piatigorsk*, *op. cit.*, p. 34.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 33.

personnage « Aïe », figure du moi, s'éclipse au profit d'un *je* classiquement autobiographe : « Permettez un instant, camarades, qu'Aïe s'éclipse en coulisses. Que je me défasse de sa dépouille et ne garde que sa propre pelure. Que je redevienne un moi comme les autres, un moi tout seul. Un moi lambda mais forcément singulier comme on l'est tous » (« grand-mère courage »). Cet énonciateur-là, qui dit *je* sans honte et sans détours, il est au fond la voix dominante de tout le livre, celle qui soutient toutes les autres voix mises en scène, dont il est le véritable « régisseur », selon le terme de la « note d'intention ». Le livre ne se présente-t-il pas d'ailleurs comme « un voyage de Je à Je. Le tour de soi en 33 lettres » (« Aïe en Cyrillie »). Persistent certes, comme dans les précédents recueils, la pluralité des personnages et la multiplicité des figures du moi, incarnées de nouveau par Caelebs et par Aïe, lequel est redoublé en « Aïe-et-moi » et en Aïe Ivanovitch. *Alphabet cyrillique* met en scène des personnages déjà rencontrés, Beaudelaire et Giacomo Leopardi, auxquels s'ajoutent deux figures, qui occupent la place centrale, Lermontov et Kojève. Cette petite troupe se retrouve, selon les hasards de l'alphabet, dans divers lieux de Russie et en France, au bord de la mer, à Tharon-Plage. L'originalité d'*Alphabet cyrillique* est de mêler les anecdotes autobiographiques aux biographies de Lermontov et de Kojève, parfois brièvement développées pour elles mêmes, plus souvent mêlées, dans une fiction délibérée et humoristique, aux aventures du *je* et de ses personnages, ou *avatars*, selon un terme qui revient fréquemment et qui constitue même la première entrée de l'ouvrage. Plus que dans les recueils précédents, le *je* se dit lui-même par confrontation avec – et rêverie sur – la biographie des autres, en particulier des figures littéraires russes, Lermontov et Kojève, mais aussi des nombreux poètes qui surgissent dans le livre, Mandelstam et sa femme, Maïakovski, Pouchkine, Daniil Harms.

Alphabet cyrillique est par là aussi une réflexion sur la poésie, sur son renouvellement dans l'invention d'une forme sans genre définissable. L'ordre alphabétique crée un étoilement du texte dont l'aléa est humoristiquement revendiqué dans une entrée intitulée « Au hasard Balthazar », suggérant la superposition des hasards de la vie et des hasards du texte. Sont ainsi juxtaposés, dans une prose rythmée où affleure sans cesse le souvenir du vers, des bribes narratives, des souvenirs, des réflexions et des rêveries, des jeux, nombreux, sur la langue et les mots. Car le principal personnage du livre est le chœur des lettres russes, autrement dit la langue russe, à laquelle le livre de Pinson est tout entier déclaration d'amour.

Autobiographique, le *je* d'*Alphabet cyrillique* ne cède pas au mirage du destin biographique : la forme éclatée de l'alphabet préserve la vérité

de la circonstance hasardeuse. De même la rêverie, typiquement poétique, sur la lettre, brise toute tentation idéaliste par le cruel rappel final de l'arbitraire du lien entre le signifiant et le signifié : la fraise des bois, « iagoda », est aussi le nom du chef du KGB, Iagoda, entre 34 et 36. « Pourront-elles, dès lors, les aïelles avoir encore le même goût d'aube d'été pour la première fois embrassée ? » interroge l'une des dernières entrées du livre. Pas de mystification de la lettre donc dans cet *Alphabet* : le rimbaldien narrateur n'a pas perdu de vue, dans ses féeries linguistiques, la dure réalité, la sienne et celle de l'histoire.

Lyrisme et politique

Ce travail de renouvellement du lyrisme se double, en particulier dans *Drapeau rouge*, d'un enjeu politique, celui d'ouvrir l'écriture sur la prose du monde, sur les « discours de l'époque » et de donner à penser autrement le collectif. Le lyrisme de Jean-Claude Pinson dans *Drapeau rouge* est pour ainsi dire un lyrisme « à l'envers » dans lequel il s'agirait non pas d'exprimer le moi, mais de faire rentrer le monde dans le poème, ainsi que le formule un passage de *Free Jazz* : « Car depuis que je me suis mis au saxo façon Ornette, depuis que j'essaie d'en jouer à l'envers (je veux dire d'y faire entrer les bruits du monde plutôt que d'essayer d'en faire sortir des airs sentimentaux avec pas mal de couacs) les difficultés s'accumulent³² ».

Parmi ces difficultés, la première consiste à observer que parler de politique dans un poème est devenu bien périlleux, parce que « tout a déraillé, que les phrases s'en souviennent et ne veulent plus entendre parler de politique et nous regardent en chiens de faïence, comme si elles nous avaient à jamais interdits de parole³³ ». Le livre sera donc un travail de lutte contre la collusion, dans le militantisme, entre la langue et l'endoctrinement politique. Ce sera aussi un travail de « guérison » :

notre histoire avec les phrases est celle d'une longue, lente désintoxication. Dans leur enfance, elles ont eu la rougeole, attrapée à la crèche. Rien que de très normal. Mais un autre virus est venu. Plus redoutable [...] : 'phraséologie' est son nom. Pas du tout facile de s'en guérir, car même quand les paroles ont été oubliées, l'air demeure. Et le rythme surtout³⁴.

³² *Free Jazz*, op. cit., p. 88.

³³ *Drapeau rouge*, op. cit., p. 64.

³⁴ *Ibid.*, p. 99.

Jean-Claude Pinson évoque à plusieurs reprises dans le recueil le souvenir des rythmes de slogans, qui imprègnent encore la mémoire et dont il est difficile de se défaire. Les mots courent dès lors toujours le soupçon d'imposture. D'où la difficulté d'évoquer ces années-là : il faut regagner une confiance, une forme d'innocence même du langage. C'est ce que propose le personnage de Beaudelaire avec humour. Il faut à l'entrée de chaque poème être encore plus sévère que dans un aéroport : « exiger que chaque mot, chaque énoncé, soit passé non seulement aux rayons X, mais au détecteur de mensonges³⁵. »

D'où ce choix des variations, du décalage de tons, de registres, de cette bigarrure, par laquelle ce roman « poikilos³⁶ », comme le qualifie Pinson, fait de « formes hybrides », va pouvoir dire la prose du monde. L'hybride sera une garantie contre l'univocité des doctrines politiques, qui font parler les foules d'une seule voix. *Drapeau rouge* témoigne de cette ouverture au monde, par l'inscription d'autres voix à l'intérieur du texte, de manière très visible, par exemple, avec les citations de passages du livre de Robert Linhart *Le Sucre et la faim* sur la paupérisation des paysans du Brésil. L'écriture se met à l'écoute du réel, de sa « concrétude et de sa contingence³⁷ », pour en capter « la dimension épique ou lyrique nouvelle », pour se saisir de l'époque, d'une manière qui chez Pinson fait référence à Baudelaire. Cela implique une poésie « impure » avec ses accents, des intonations, des rythmes, des phrasés, des formes, des énoncés de tous ordres, puisés « dans l'hypertexte du monde », prélevés dans la masse grouillante de tous ces langages qui font du monde humain une « sonosphère » de plus en plus proliférante³⁸. Cela implique aussi une écoute de la prosodie qui est « la prosodie mondiale de l'époque » comme proposent de le faire les personnages de *Drapeau rouge* avec le livre de Robert Linhart, où ils voient « poindre tout autre chose qu'une ode triomphale, une mélodie où confluent deux mélancolies³⁹ ». Cette prosodie, elle est donc à entendre, mais elle est aussi à inventer dans le poème. Aïe, ce personnage qui est le double du je, propose par exemple, une « alternance maximale des dactyles et des spondées. Les dactyles pour toucher, les spondées eux pour développer, prendre son élan, et tomber pile sur la planche d'appel⁴⁰. » Et c'est d'ailleurs aussi en ces termes que Jean-Claude Pinson évoque de manière significative son

³⁵ *Ibid.*, p. 64.

³⁶ À Piatigorsk, *op. cit.*, p. 34.

³⁷ Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur le poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 148.

³⁸ *Ibid.*, p. 149.

³⁹ *Drapeau rouge, op. cit.*, p. 50.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 70.

engagement, dans son texte sur mai 68 : « Mon expérience de 68 ne se réduit donc pas au seul monostiche de Mai. Pour continuer de le dire en termes prosodiques, elle a plutôt l'allure de l'anapeste : deux temps brefs pour l'envol et un beaucoup plus long pour l'atterrissage – ce qui sans doute n'est pas sans incidence sur ma façon d'envisager l'écriture même si je cherche à retourner l'anapeste en dactyle et à inverser l'élégie⁴¹ ». Ailleurs l'invention de formes rythmiques servira à dire la contradiction, ce que Pinson appelle « la question drapeau rouge, le drapeau rouge qui fait question⁴² » : « Drap beau rouge / notre saint suaire // persécuté persécuteur // drapeau rouge, Magadane : plutôt iambe que trochée / L'insurrection, puis la litanie des convois vers la Sibérie. La montée brève et la longue plainte qui suit. » La possibilité de dire cette époque, de dire la complexité et le drame de la chose politique passe par cette recherche d'une forme rythmique, prosodique.

La variation de tons et de registres, les modulations diversifiées du phrasé ont en outre comme effet de produire au sein même du recueil, à l'intérieur de la petite communauté d'anciens militants mise en scène, une impression de plurivocité qui exorcise le souvenir de l'engagement collectif et de sa dimension fusionnelle, de « ce temps où l'on travaillait dur à l'effacement de l'individu et à la promotion de la vie impersonnelle⁴³ ». Se dessine alors, derrière cette « cellule 'post' (post-mortem et très shandy), bricolée au hasard, au fin fond de la poche, bien après la bataille et la mort du parti m.l.⁴⁴ », une autre manière de concevoir le collectif. Le matériau politique du recueil est certes envisagé du point de vue de l'histoire d'un sujet. Toutefois, non seulement le « je » de cette histoire se diffracte, on l'a vu, en plusieurs instances d'énonciation, mais l'histoire elle-même est mise en scène et rejouée au présent par une petite troupe, par un « fantôme de petite communauté⁴⁵ » réunie pour « s'embarquer dans une histoire d'anciens combattants⁴⁶ ». Cette mise en scène collective n'est pas anodine. À la différence des années de militantisme, chaque personnage fait entendre ici sa propre voix, souvent discordante avec celle des autres. *Drapeau rouge* est ainsi l'occasion d'opposer implicitement une nouvelle forme de communauté politique à celle des années soixante et soixante-dix. Il s'agit d'abord pour Jean-Claude Pinson de défendre la place de l'individu. Comme le souligne une section de *À Piatigorsk*, « il y a [...] dans l'individualisme

⁴¹ *Écrire, mai 68*, Paris, Argol éditions, 2008, p. 205-206.

⁴² *Drapeau rouge, op. cit.*, p. 32.

⁴³ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

lui-même une puissance révolutionnaire. Car il est aussi un processus par lequel chacun, s'arrachant aux pesanteurs diverses du groupe et à ses conformismes, apprend à devenir lui-même, à construire son propre plan de consistance⁴⁷ ». L'individualisme est ce par quoi l'on peut résister. Jean-Claude Pinson non seulement prend acte de l'« âge démocratique » qui est le nôtre aujourd'hui, sans sous-estimer au demeurant les effets pervers de la « passion pour l'égalité » par quoi Tocqueville l'a défini⁴⁸, mais il en exploite la puissance de dispersion individualiste comme arme contre la tentation mortifère de l'unité organique. D'où la place donnée dans *Drapeau rouge* aux singularités de chacun des personnages mis en scène. Le modèle de communauté montré dans le recueil tend vers la multiplicité et l'échange contradictoire. Les références récurrentes de Pinson à Deleuze et à Negri dans ses essais invitent alors à lire dans la plurivocité de *Drapeau rouge* une manière d'être ensemble faisant signe vers une communauté horizontale, singulière et multiple à la fois, moléculaire. Aussi le théâtre, avec sa tradition politique qui en fait le lieu par excellence du peuple rassemblé par une même conscience religieuse et civique, ne peut-il plus être un modèle univoque, bien que le rassemblement de la bande y fasse songer. C'est, significativement, derrière le rideau qu'elle travaille, dans une salle symboliquement vide : « parfois Giacomo, d'une main, écarte le rideau (se garde bien toutefois d'y passer la tête) et longtemps contemple la salle vide, tandis qu'on joue derrière, du moins on essaie, des airs d'Ayler Albert au sax, des chants du cygne / désaccordés, très free, pour tenir éveillée la raison jusqu'au bout de la nuit⁴⁹ ».

Enfin, un « lyrisme free » ne peut pas ne pas se confronter à la question de la communauté de ses lecteurs et ne pas se souvenir du contexte de mobilisation politique qui a soutenu le développement du jazz : « au départ, on écoute Coltrane et tout paraît simple : let's my people go, lien aux masses comme on disait alors, ça n'a jamais été vraiment un problème pour J.C. / Il cherchait des rythmes et des sons proprement inouïs, c'est vrai, mais il le faisait porté par la vague, le puissant gulf stream en ces années-là du black people⁵⁰ ». Seulement comme le souligne le même passage de *Free Jazz*, « pour nous c'est une autre histoire. Car nous venons après, peu après, mais très dépeuplés⁵¹ ». Comment inventer des « rythmes et des sons proprement inouïs » et ne

⁴⁷ À Piatigorsk, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁸ Voir par exemple le début de « Populisme et multitude artiste » in *Le Populisme aujourd'hui*, Nantes, éditions M-Editer, 2014, p. 37-52.

⁴⁹ *Drapeau rouge*, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁰ *Free Jazz*, *op. cit.*, p. 51.

⁵¹ *Ibid.*

pas se couper d'un large public, si l'on n'est pas porté par le contexte exceptionnel d'émancipation politique qu'a connu le free jazz ? Comment marier aujourd'hui l'expérimentation et le grand nombre ? Tel est le problème à résoudre pour Jean-Claude Pinson qui refusant, malgré ses déceptions militantes, de tirer un trait sur le formidable événement de Mai 68, lequel « est d'abord pour [lui] celui des masses entrées en turbulence⁵² », ne se satisfait pas de l'opposition entre art d'avant-garde et culture de masse, ni du report à un avenir indéterminé de la conjonction entre l'art et le peuple⁵³.

À cela, Jean-Claude Pinson apporte une double réponse. La première consistera à maintenir, au sein de l'inventivité prosodique et rythmique, de la complexité de tons et de registres, une lisibilité. C'est ce que suggérait déjà un passage du recueil *Abrégé de philosophie morale*, qui justifiait ainsi le choix d'un « ton familier » : « je veux des vers du moins lisibles par les miens j'espère⁵⁴ ». Le souci de « trouver une langue, un mode discursif, qui puisse être durablement convaincant (audible, lisible...) » est au cœur de la poétique défendue par Jean-Claude Pinson⁵⁵.

La seconde réponse de l'auteur consiste à envisager l'extension du faire poétique au plus grand nombre, lequel devient alors un « poétariat ». Cette notion, développée dans *À Piatigorsk*, déplace assez radicalement la manière de concevoir la place sociale de la poésie. Au lieu de penser celle-ci du point de vue de sa réception et du nombre de ses lecteurs, il s'agira, avec le poétariat, de considérer la poésie en tant que pratique, accessible à tous, indépendamment des œuvres produites et de la valeur esthétique de celles-ci. Il apparaît en effet que les auteurs anonymes de poèmes sont paradoxalement très nombreux, en dépit d'une image élitaire et marginale de la poésie. Sans illusion sur la qualité de ces poèmes écrits par tous et sur le goût plutôt kitsch qui les guette, Pinson n'en défend pas moins leur valeur du point de vue de ce qu'ils apportent, en tant que manifestation d'une puissance créative, à l'existence de chacun. L'important n'est pas de produire une œuvre digne du « Grand Art », mais d'être « l'auteur d'une possible grandeur sienne⁵⁶ ». La valeur est existentielle : il s'agit d'être capable de s'inventer soi-même, de chercher

⁵² Jean-Claude Pinson, *Poétique. Une autothéorie*, Seyssel, Champ Vallon, 2013, p. 40.

⁵³ Voir sur ce point, « Populisme et multitude artiste », art. cit., p. 48.

⁵⁴ Jean-Claude Pinson, *Abrégé de philosophie morale* suivi de *Mécanique lyrique avec nus et paysages*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 77.

⁵⁵ « Jean-Claude Pinson : poétiquement impur (2) », entretien avec Jean-Claude Pinson par Fabrice Thumerel, paru sur le site de *Libr-critique* le 10 mars 2009, <http://www.libr-critique.com/>

⁵⁶ Jean-Claude Pinson, *L'Art après le grand art*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2005, p. 72.

un « agrandissement de soi pour changer sa vie⁵⁷ ». Certes cette « grandeur anthropologique⁵⁸ », selon les termes de Pinson, suppose de rompre avec les stéréotypes de l'industrie culturelle et la soumission à l'ordre dominant, mais dans un beau geste démocratique, l'auteur, qui se réfère à l'exemple emblématique du jazz, se dit confiant dans la capacité de résistance et d'inventivité de la multitude. La poésie comme *praxis* relève alors, selon Pinson, de la même force créatrice que celle observée par Antonio Negri et Michel Hardt⁵⁹ au sein des nouvelles formes d'économie de la connaissance et de l'information : le travailleur, instruit autant que précaire, tend à inventer des espaces de ruse et de détournement des conditions économiques et politiques, qui lui donnent une puissance de résistance biopolitique. En un sens large, le « poétariat » désigne également chez Pinson cette capacité de la multitude à inventer des formes de vie alternatives, soustraites au biopouvoir. Le rôle politique de la poésie, dans ce nouveau contexte, n'est pas de chercher à mobiliser ses lecteurs. Il s'envisage plutôt comme une capacité de résistance, exercée potentiellement par chacun, et formant par réseau un devenir-commun. Pratiquée en droit par tous, la poésie du poétariat, qu'elle soit restreinte, visible sous forme de créations artistiques, ou qu'elle soit large, pratiquée par tous ceux qui manifestent une force créative par laquelle ils s'approprient leur existence, partage avec le free jazz une situation d'opposition aux rythmes établis et aux harmonies instituées, laissant imaginer un vivre-ensemble qui fasse sa place aux différences irréductibles, aux improvisations personnelles, aux singularités de la multitude.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Voir Michel Hardt et Antonio Negri, *Multitude*, Paris, La Découverte, trad. Nicolas Guilhot, 2004.