



HAL
open science

Propositions sur la mesure lyrique de l’histoire, ou le règne des images chez les poètes Bouvet, Fourcade et Monnier.

Dominique Dupart

► **To cite this version:**

Dominique Dupart. Propositions sur la mesure lyrique de l’histoire, ou le règne des images chez les poètes Bouvet, Fourcade et Monnier.. *Imagination et Histoire: enjeux contemporains*, Marie Panter; Pascale Mounier; Monica Martinat, Nov 2012, Lyon (ENS Lyon), France. pp.41-52, <10.4000/books.pur.49589>. <hal-04525254>

HAL Id: hal-04525254

<https://hal.science/hal-04525254v1>

Submitted on 29 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Propositions sur la mesure lyrique de l'histoire, ou le règne des images chez Bouvet, Fourcade et Monnier

Dominique Dupart

p. 41-52

<https://books.openedition.org/pur/49589>

1 Plutôt que d'explorer une énième fois ce qu'est l'histoire en littérature, ce que l'histoire apporte d'enrichissant et de rafraîchissant à la littérature, sans qu'on sache souvent ce qu'est « l'histoire » écrite parfois avec un grand H – alors c'est « l'Histoire », la grande Histoire qui se penche sur le berceau de la pauvre littérature –, sans qu'on sache très bien ce qu'est la littérature, continent dont les frontières se redéfinissent au gré de ces relations entretenues avec l'Histoire, justement, je propose de faire honneur à la notion d'imagination – et d'interroger ce que « faire l'histoire » veut dire quand on est poète ou encore quelles pratiques de l'histoire sont concrètement à l'œuvre quand on écrit de la poésie aujourd'hui. Ce questionnement consiste à repérer dans ce qui semble le plus éloigné de la pratique historiographique – la poésie – ce qui est le plus proche d'une définition sectaire et intransigeante de la discipline. Il permet d'aborder par l'autre côté du raisonnement les enjeux méthodologiques de la recherche en littérature quand il est question d'histoire : tentons de pister, de tracer ce qui fait du poète, en dépit de tout, ou malgré tout, un historien ou encore tentons de comprendre à la lumière de quelques textes majeurs à propos d'historiographie (mais aussi sur la pratique découpée en opérations isolées, documentées par les historiens qui sont aussi penseurs de l'histoire) dans quelle mesure le poète est historien, à quelles conditions, et quels effets sur la pratique et l'écriture de l'histoire cette redéfinition de l'imagination et autres notions tabou de la discipline historique peut entraîner. Bien entendu, seules quelques propositions seront déployées ici, qui n'auraient pas été possibles sans les échanges entretenus avec des poètes, pour qui l'histoire est avant tout un « faire l'histoire » au présent¹.

2 L'expression « mesure lyrique de l'histoire » est provocatrice, peut-être, en raison de la notion de *lyrisme*, notion dont la généalogie semble indiquer qu'il ne doit plus en être question aujourd'hui en poésie et encore moins en histoire. Pour aller vite, nous dirons que la légitimité d'un tel terme repose dans son emploi, ainsi que l'emploi de termes associés, dans le texte fondateur de l'historiographie positiviste écrit par Seignobos et Langlois². Ce qui est dit lyrique, oui, c'est une manière de faire l'histoire qui, originellement, s'oppose en tous points aux grands acquis scientifiques de la discipline. Pour le dire vite, ce qui définit l'historien moderne, c'est qu'il n'est pas lyrique ou encore qu'il n'est pas romantique, c'est-à-dire qu'il est tout sauf Lamartine : c'est Marc Bloch qui parle ici, en citant expressément ce poète comme l'anti-historien par excellence³. C'est sans doute à ces associations essentielles faites entre les poètes et la mauvaise histoire à des fins de constitution de l'histoire en discipline scientifique, qu'on doit de ne jamais entendre un poète intervenir dans le champ médiatique quand il est question d'histoire : je pense à Nathalie Quintane qui, en vertu de son travail accompli dans *Grand ensemble*, serait parfaitement en mesure de nous parler de l'Algérie, de la question

de l'Algérie aujourd'hui, mais qui, n'étant pourtant ni Lamartine, ni même lyrique ou romantique (!), l'est tout de même par principe aux yeux du monde parce qu'elle est poète⁴. Davantage qu'une notion de poétique historique employée par tout le monde à tort et à travers – exceptés par les spécialistes de la question – le lyrisme est devenu le nom par lequel on distingue épistémologiquement ce qui est de l'histoire et ce qui ne l'est pas.

3Ne retraversons pas ici, toujours retraversé trop vite, le moment Michelet et celui de l'historiographie romantique, puisque contrairement aux apparences, l'enjeu de ces propositions n'est pas de réhabiliter le lyrisme en histoire mais de prendre au sérieux la part refoulée de l'historiographie positiviste en posant l'hypothèse, qu'en dépit de son refoulement, cette part refoulée produit de la connaissance historique. Marc Bloch nommait les grands lecteurs d'Alexandre Dumas des « historiens en puissance⁵ ». Bref, c'est aborder le propre d'un « faire l'histoire » en poésie extrême contemporaine, depuis le geste fondateur de sa mise à l'écart, depuis sa transformation en amont de sa naissance en domaine paria, domaine bandit, domaine fou, irrationnel de l'histoire : en d'autres termes, c'est lire des poèmes avec en tête le contenu des poubelles recensées de la discipline *Histoire*. C'est tenter de comprendre comment ce qui est isolé et rejeté en masse, à répétition, à l'image de la découverte de ces dépotoirs antiques que Paul Veyne appelait de ses vœux en lieu et place d'une Venus de Milo se révèle en réalité riche d'enseignements sur ceux qui trient et qui jettent comme sur le statut et la nature des déchets eux-mêmes⁶. Au cours de ce morceau d'enquête, puisqu'il est question d'imagination, sera abordé le règne des images modernes, photographiques, numérisées, dont la circulation effrénée constitue la spécificité du temps, et conditionne en retour notre regard sur le passé. Elles sont l'occasion d'une poétique du document et de la source extrêmement curieuse pour nous qui les lisons depuis les recommandations scientifiques des historiens.

Monnier

4Lyrique, l'histoire en poésie ne se laisse pas aujourd'hui cantonner dans la sphère de la légende ou de la fable, ne serait-ce que parce qu'elle a pris acte du partage épistémologique effectué par les historiens à la fin du XIX^e siècle *pour ne pas s'y conformer*. En d'autres termes, les poètes historiens modernes ne veulent plus écrire comme des affabulateurs romantiques – ou ce qu'ils imaginent être tel – et ils ont adopté l'idéologie des historiens du tournant épistémologique qui ont mis à l'isolement – en le caractérisant de fable – le propre du lyrisme en histoire. Ce qu'on peut désigner sous le terme d'histoire lyrique contemporaine ou de mesure lyrique de l'histoire s'est aussi construit contre une poésie ancienne (identifiée au lyrisme historique), en s'appropriant des logiques novatrices de l'écriture moderne de l'histoire. Pour le dire autrement, en adoptant des dispositifs ou des procédés propres aux sciences humaines, la littérature cherche à refonder un rapport au réel qui brouille les frontières de la science et de la poésie : les poètes historiens, participent à ce mouvement en se faisant historien de manière inédite, c'est-à-dire de façon historienne. Pour entrer plus précisément dans la connaissance de ce processus,

abordons la question du document ou encore la question de la source, question centrale dans la discipline Histoire. Aujourd'hui, Pascale Monnier écrit sur *Bayart* en prise directe avec la source historiographique sur le sujet et qui est la narration écrite par Symphorien Champier⁷. Ce qu'elle en fait a peu de rapport avec les travaux des historiens sur les métamorphoses de la chevalerie au temps de Bayart mais demeure le fait qu'elle écrit à partir d'une source, et même de *la* source. Entre autres, elle restitue le bégaiement de Bayart au moyen d'une retranscription travaillée de la narration de Symphorien Champier.

« Bayart, Bayart, mon ami, mon ami, je veux être fait aujourd'hui, aujourd'hui, chevalier par vos, vos mains, parce que, que le chevalier qui, comme vous, vous a, a combattu en, en tant, tant de batailles et contre tant, tant : de nations est tenu et, et réputé le plus, plus digne chevalier. »

« Sire, Sire » répondit Bayart « celui qui, qui est couronné et, et : sacré, et qui, qui est roi, roi d'un si, si : noble royaume et fils aîné de, de l'Eglise, est chevalier sur tous, tous autres chevaliers⁸. »

« Bayard mon amy ie veux aujourd'huy foy fait Chevalier par vos Mains pource que le chevalier qui a cobattu à pied & à cheval en plufieurs barailles entre tous les autres eft tenu & réputé le plus vaillant & digne Chevalier. Or eft ainfi de vous qui avez vertueufement en plufieurs Royaumes & Provinces en plufieurs batailles & conqueftes combattu cote plufieurs nations, comme Espagnols au Royaume de Naples en Italie : à Breffe : à Pandin : à Ravanne, ie delaiiffe la France en laquelle on vous cognoit affez. *Aux paroles du Roy reſpond bayard. Si celui qui eft couronné, facré, & oingt de l'huile envoyé du Ciel & eft Roy d'un noble Royaume le premier fils de l'Eglife qui eft chevalier fur to autres chevaliers*⁹... »

⁵Cette réécriture lyrique insère une voix dans la source qui fait disparaître la médiation initiale. L'enjeu d'une telle dentelle – l'insertion du style direct, le bégaiement joué par la répétition – c'est de prendre acte du trop-plein, du débordement de la source qui, paradoxalement, conduit à sa transformation effectuée par le poète : comme s'il fallait faire advenir ce qui était en puissance seulement. C'est l'avènement d'une voix, d'une diction, autrement dit d'un corps qui

sépare le poème de la source. Ce désir de fictionnaliser la narration, c'est aussi se laisser entraîner par cette tentation vécue par les historiens, assimilés par Marc Bloch à des ogres de légende affamés de chair fraîche, de retrouver le vivant derrière la trace¹⁰.

⁶Cette re-substantialisation opérée par Pascal Monnier montre que ce qui est juste concernant les historiens – selon Patrick Boucheron¹¹ –, à savoir qu'ils écrivent en fonction d'un modèle poétique, est vrai aussi des poètes qui n'écrivent pas indépendamment des pratiques de l'histoire en cours. Il y a des déplacements et des mimétismes dans les deux sens : ici, le mimétisme de la source – qui est aussi sa transformation – prend acte de l'irruption du document dans la poésie. Ce qui est nouveau, c'est qu'un poète fasse ce travail : dans le premier XIX^e siècle, c'étaient les historiens qui affabulaient les sources. Désormais, ce sont les poètes. Et cela change tout, parce que devient lyrique et propre au travail poétique ce qui était initialement pensé comme un propre de l'écriture de l'histoire pensé séparément du lyrisme et de la poésie. Les choix délirants d'un Augustin Thierry sur la transcription phonétique et poétique des patronymes Francs sont proches des choix de transcription littérale de la parlure de Bayart réalisée par Pascal Monnier. Mais du moment que le poète écrit en poète, rien ne lui interdit de faire l'historien, *comme il le désire*, personne ne peut le lui reprocher. C'est un « faire l'histoire » auquel on ne peut reprocher sa (dé)-mesure lyrique, comme on n'a pu le faire avec les historiens romantiques. La mesure lyrique est alors assumée doublement : contre la part romantique de l'histoire ancienne et en miroir de pratiques historiennes actuelles. En gros ce qui est mal chez Augustin Thierry – la fabrique un peu folle d'une graphie et d'une orthographe – devient légitime chez Pascal Monnier.

⁷En lisant Seignobos et Langlois, on apprend que l'historien qui joue avec les sources en les affabulant est un grand malade. Il est atteint de la maladie de « Froude ». La maladie « de Froude » est la maladie de l'inexactitude nommée par Seignobos à partir du patronyme de sa plus grande victime qui fut Froude, premier historien à fonder l'étude de l'histoire sur documents originaux en Angleterre, selon Seignobos, et néanmoins homme que « la conformité de son esprit [...] rendait tout à fait impropre à la purification des textes : au contraire, il les abîmait, involontairement, en les touchant. ». Plus loin : comme un daltonisme rédhibitoire pour ceux qui exercent le métier d'employé de chemin de fer, « la maladie “de Froude”, maladie de l'inexactitude, qu'il n'est pas très difficile de diagnostiquer, doit être considérée comme incompatible avec l'exercice de la profession d'érudit¹² ». Ce mauvais historien, c'est l'ancêtre de ces nouveaux poètes lyriques d'histoire : il connaît la méthode mais fait ce que bon lui semble. Sa marque distinctive, c'est « une excessive activité de l'imagination involontaire (ou subconscient) que la volonté du sujet, instable et peu vigoureuse, ne contrôle pas assez¹³ ». Cette « imagination involontaire » s'empare des historiens à la volonté faible. Elle est le propre de ceux qui connaissent la voie mais qui gâchent les instruments dont ils s'emparent. Elle est par la suite destinée à connaître la fortune que l'on connaît : de nos jours, c'est l'héritage du travail de Freud, personne ne nie la part de l'inconscient dans toute recherche scientifique et

personne n'érige l'imagination en norme pour dissocier les sujets faibles des sujets forts. C'est pourquoi, en tant qu'écrivains modernes, pour leur « faire l'histoire » propre, les poètes ne réprovent pas cette excessive activité de l'imagination. Plutôt que réduire la part des déformations inhérentes à elle, ils cherchent à les explorer le plus profondément possible. Et ils exploitent ainsi tranquillement la part souterraine du positivisme, sa part la plus profondément refoulée, celle qui est allouée à l'inexactitude et au faux.

Bouvet

⁸Ces historiens lyriques « écrivent » plus loin encore, puisqu'ils constituent comme objet de connaissance historique « l'imagination volontaire » même : avec toute la liberté de ceux qui ne sont pas astreints à des résultats, car l'imagination volontaire se soustrait à l'idéologie du résultat (et pour cette raison susceptible d'être vécue comme une maladie dans le domaine normé de la recherche qui est le nôtre). Ce que Seignobos n'avait cessé de quantifier, de nommer, d'isoler au cours d'une quête extrêmement sévère de la véracité historique devient chez les historiens lyriques les conditions même de leur écriture de l'histoire. L'impossible purification, c'est l'histoire en poésie.

⁹Cette démarche d'écriture accompagne la façon dont l'histoire se constitue aujourd'hui en réservoir d'images médiatiques dont la circulation échappe à tout contrôle. Patrick Bouvet cherche à transcrire les traces ou les symptômes lyriques (ou ce qu'il en reste) de ces circulations d'images intempestives dans notre monde, jusque dans nos organismes. Le recueil *Shot*, qui date de l'an 2000, se présente comme une collection d'instantanés, des polaroids faux, des images inventées qui sont des photographies d'événements médiatico-historiques célèbres (l'assassinat de Kennedy, la catastrophe du stade du Heysel, Hiroshima, entre autres). En réalité, les clichés n'apparaissent pas dans le livre mais ils sont désignés par des légendes qui sont les poèmes, justement. *Shot*, c'est, en suivant le dispositif, un président assassiné, l'image fantôme d'un président assassiné, le scripteur poète qui supplée par la description du *shot* à l'image et enfin le lecteur, *shot* en dernier. En français : tir, pistolet, tireur, tentative, dose, cliché, photographie, être touché (du verbe toucher signifiant tirer avec une arme à feu).

« De gauche à droite
 les spectateurs effrayés
 se précipitent vers le bas de la tribune
 dans la bousculade et la panique
 les corps sont écrasés
 le stade du Heysel est transformé
 en champ de bataille
 1985. »

« Sur cette photo
 les spectateurs effrayés

se précipitent dans les images
 une rupture dans le spectateur
 provoque une dissémination
 de panique
 dans l'organisme¹⁴. »

¹⁰Le dispositif est assez riche car il désigne simultanément un nouveau régime des images de l'histoire (la photographie de presse) et un nouveau régime de l'histoire qui se donne à vivre au présent du *shot*. Le regard constitue anthropologiquement l'événement ou encore l'épisode médiatique dans l'histoire du XX^e siècle, qui devient indissociable du ravissement du sujet à lui-même (*shot*, justement). Le terrain d'enquête de Patrick Bouvet, dirait Seignobos, c'est la dérive de l'image, constituée en objet clinique (« une dissémination de panique/dans l'organisme »). De page en page, de cliché en cliché (sens littéral et figuré), l'exploration de cette dérive conduit à décrire une symptomatologie contemporaine d'un rapport extrêmement spécifique au passé désormais impossible sans médiation par l'image. Les images ont pris le pouvoir. On n'a même plus besoin de les exposer ou de les regarder. Elles sont désormais assez puissantes pour, quoique aveugles, fantomatiques, absentes, flottantes dans les légendes, définir les cadres de toute perception. En reprenant les termes de Marc Bloch qui opposait le terrain de l'expérience singulière (par « imprégnation instinctive ») à celui de « l'observation volontaire et contrôlée », on peut dire qu'avec Patrick Bouvet le sujet lyrique se montre en acteur de l'histoire. Il est un acteur de l'histoire transformé par ces objets dont il fait l'expérience par imprégnation instinctive mais qu'il expose par la suite de façon volontaire et contrôlée¹⁵.

« Se félicite le général
 “je n'avais eu avant l'explosion
 qu'une idée très vague
 de la puissance de la bombe”
 nos prévisions les plus folles
 ont été dépassées
 le chef de la tribu
 doit reprendre ses esprits
 la vision est trop forte
 je n'avais qu'une idée
 très vague
 de la puissance
 “je ne devais vraiment m'en rendre compte
 que trois jours plus tard
 en étudiant les photographies”¹⁶. »

11À l'œuvre, ce que Seignobos aurait appelé une « déformation épique ». « La déformation épique embellit le récit en y ajoutant des détails pittoresques, des discours tenus par des personnages, des chiffres, parfois même des noms de personnages ; elle est dangereuse parce que les détails précis donnent l'illusion de la vérité¹⁷. » Mais cette déformation épique, indiscutablement jouée dans cette scénette qui prête à un général de l'armée américaine un discours testimonial sur la puissance de configuration à l'œuvre dans le régime photographique de l'histoire, est questionnée par Bouvet. En effet, la rétroactivité de ce pouvoir informe les responsables mêmes de la catastrophe : après coup, seulement. Une ébauche de soliloque de chef de tribu et deux fragments de conversation avec le « général » mettent à distance la déformation épique et invalide un régime du réel indispensable de sa mise en image. Contre la déformation épique, la poésie de Patrick Bouvet refuse aussi résolument l'image poétique en procédant par aplats successifs – aplats conversationnels, citationnels, chaque fois discursifs ou descriptifs, qui empêchent l'engagement du sujet lyrique dans l'écriture. Cet engagement du sujet lyrique serait assimilé, sinon, à ce régime photographique de l'histoire.

12*Shot*, c'est aussi une symptomatologie de l'émotion éprouvée devant une histoire réduite aux images. Marc Bloch, en relisant Seignobos, reprend à son compte la caractérisation du romantisme en maladie. C'est une psychose, écrit-il, que celle qui consiste à raconter absolument n'importe quoi sous le sceau du réel : le propre de Lamartine quand il fait de l'histoire. « L'inexactitude [qui] prend des allures véritablement pathologiques. » Mais Marc Bloch tempère cette violente charge au moyen de la notion de « trouble » et de « violent trouble émotif » qu'il place à l'origine de cette érection du faux en principe d'écriture ou en poursuite vaine de faux questionnements. Exemple de faux questionnement : qui a causé la fusillade du boulevard des Capucines le 25 février 1848 ? Était-elle fortuite ou non ? *Shot* récupère cette puissance de l'émotion collective qu'on peut éprouver par des images qui se regardent moins qu'elles n'agissent par principe directement sur nous. Là encore, le faux, le vain sont des marqueurs potentiels du sujet contemporain face au passé et aux éléments dont il dispose pour appréhender ce passé. Ce trouble, cette violence émotive, Marc Bloch la récupère pour en faire l'objet d'une histoire des mentalités. Proposition également très intéressante, si on la confronte avec notre rapport, initialement construit, entre écriture lyrique contemporaine et procédés propres aux sciences humaines.

13Plutôt que de répéter – en citant Carlo Ginzburg – que le paradigme indiciaire déborde dans tous les champs, entendons que le sujet lyrique contemporain, parce qu'il n'est assimilable ni à un Je historique, ni à un peuple, ni à une énonciation polyglotte du poète et encore moins à une musique spécifique, est désormais à ce point indifférencié que demeure – seule – la collecte de son monde à répertorier sous la forme d'un faux catalogue de clichés *shot*. L'histoire lyrique est une histoire collective qui pense l'impossible ressaisissement des acteurs de l'histoire, abdique toute téléologie (en passant), et ne propose rien d'autre au lecteur que le miroir de son propre trouble érigé en objet positif, possiblement objet d'une histoire des mentalités : le

lyrisme contemporain est bien anti-lyrique et demeure seulement par différenciation avec le régime discursif de tous les autres discours. Ne demeure que le mime de la collecte de la trace qui reste, elle, en dépit de tout, bel et bien absente en réalité (les places vacantes des clichés laissés aveugles ou transparents). Bref, l'exposition d'une sorte de folklore médiatique qui définit comme une nouvelle mentalité poétique forcément affectée par un régime des discours à ce point transformé par l'image.

14 Pour résumer, le trouble émotif qui signe l'avènement de cette sensibilité historique étonnante, assez nouvelle, assez remarquable pour faire l'objet de recueils de poésie nombreux, désigne le ravissement à soi-même par les images de l'histoire. Ce ravissement, seule une historiographie propre – une historiographie lyrique justement – est en mesure de décrire, puisque pour être entendue (mot à préciser) elle doit affecter la propre perception des lecteurs. Voilà ce qui définit avant tout le régime lyrique de l'histoire contemporaine : sa valeur performative qui installe (du nom commun installation en art contemporain) le lecteur dans un monde dupliqué et actif pour le transformer. On peut appeler cela une documentation du nouveau régime esthétique de l'histoire (les images et leurs effets). En ce sens, le poète historien semble être pris au piège de la singularité totale des documents avec lesquels il travaille. Singularité folle, singularité mortelle (*Shot*). Car comment donner à lire, à voir la prise au piège, si elle ne s'exerce pas en acte dans le temps même de l'écriture et de la lecture ? La référence au passé est sans distance, aucune, excepté celle, parodique, visible dans le geste de monstration du blanc mimé au moyen de la topologie des légendes. Cette absence de distance empêche toute mise en série effective. Elle inhibe par conséquence la construction d'une spécificité du questionnement et donc d'une écriture de l'histoire valable¹⁸. Ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas des opérations historiographiques, car ce recueil est assez subtilement écrit pour qu'on s'inquiète de leur présences virtuelles, jouées ou non, cachées ou non. Mais, ce qui est en jeu en réalité, c'est bien la prise au piège, et non l'émancipation.

Fourcade

« Ces quelques mots sont liés à la photographie
d'une scène désormais inscrite au répertoire
de notre temps, scène d'une criminalité des
tinale, où une soldate américaine tient en
laisse un prisonnier irakien couché sur le
flanc, à même le sol
avec un détachement qui ajoute à la
perpé
tration

et ni la stupeur, ni la répulsion
ni l'attrance
qu'on éprouve¹⁹. »

15La singularité de la source qui piège le poète-historien et l'empêche d'accomplir pleinement son travail historiographique, c'est ce qui vous saute aux yeux et vous dévore. Ce que la photographie crée dans *En laisse* de Dominique Fourcade, au moyen de ce cliché que nous connaissons tous et qui est reproduit en fin de recueil dans l'édition P.O.L., c'est un événement de la langue, comme un égarement qui se décline comme un côté obscur de la jouissance de l'archive. On connaissait déjà la jouissance lyrique propre à l'archivistique contemporaine, ici, avec Dominique Fourcade, le régime des images flirte avec la pulsion de mort. La figure du poète hypnotisé devant l'écran de son ordinateur sur lequel défilent ces images du monde entier est à l'image de nous tous. Elle devient le lieu d'une redéfinition possible de la condition humaine inséparable du monstrueux qu'opère cette mise *en laisse*. Cette jouissance négative qui conduit à l'anéantissement de soi confère à l'image un principe de destruction et non un principe de plaisir qui implique de voir les individus représentés (ce prisonnier irakien) pour eux-mêmes et comme un des individus parmi d'autres de la même condition avec lesquels une histoire sociale du renouveau de la torture américaine serait entreprise, ailleurs. Cette fois la singularité du sujet photographié est inséparable d'une singularité du Je lyrique qui se construit en langue. La jouissance négative de l'image explore la face cachée de la jouissance de l'historien dont Paul Veyne dit qu'elle s'exerce quand le document se transforme en opérateur poétique. Paul Veyne dit aussi que cette jouissance doit rester extérieure au travail de l'historien car elle n'est pas un mode d'intelligibilité possible en histoire²⁰.

16Des travaux d'historien ont repoussé, récemment encore, les seuils de cette spécificité du questionnement en histoire jusqu'à rendre possible la ressaisie d'une généalogie familiale au nom d'une défense de l'émotion constitutive de la vérité historique²¹. Le recueil de Dominique Fourcade, lui, bute devant ce ressaisissement possible. L'enjeu du recueil *En laisse*, c'est la perte de l'être devant les images de l'histoire.

« sans doute, il faut un lien entre l'humain et
cela, je suis cette laisse en vérité je suis lui et
une laisse
à promener. »

17Donc, une voix a-lyrique, comme dans *Shot*, passant par l'échange des voix entre celui qui regarde et celui qui est regardé, entre celui qui est bourreau et celui qui est torturé. Dans *Shot* également cela fonctionne ainsi : le seul mode d'intelligibilité possible de l'image qui supplée à sa surface au moyen d'une exploration en profondeur, un peu comme ces historiens qui regardent sur les tableaux peints des barricades et des insurgés du XIX^e siècle si les bouches des cadavres sont ouvertes ou non, pour savoir si ces insurgés morts ont pris la

parole ou non. Ce n'est pas une déformation lyrique du document – pour reprendre la terminologie de Seignobos – ou alors une déformation lyrique *de l'image* qui, seule, peut dire la mesure en langue, de sa force, de sa puissance, l'une et l'autre étant irréductibles à la sérialisation. Donc, un « parce que c'était lui, parce que c'était moi » dans *En laisse* si l'on veut bien entendre que c'est un fait de l'histoire que cette singularité de l'image qui s'écrit au moyen d'un échange des voix imposé et de l'érotisme morbide qui l'accompagne : « Tandis que lui dans un coin est à 100 % de présence et de déchéance ainsi que moi²²... »

18L'historiographie lyrique contemporaine, si elle consacre un « faire l'histoire » au moyen de la déformation et de l'impossibilité apparente du ressaisissement heuristique, n'en est ainsi pas moins très éloignée du régime du faux et de l'inexactitude comme de la dérive narcissique qui s'attachent historiquement à elles depuis Seignobos et Bloch. L'imagination involontaire interprétée ici dans les termes d'un règne tout puissant des images de l'histoire fonctionne comme la construction d'une documentation à venir possible : comme si mimer une pratique historiographique en poésie revenait exclusivement à construire ou à revisiter lyriquement un corpus en vue – qui sait ? – d'une résolution scientifique extérieure.

19Qu'est-ce qu'il reste alors ? Qu'est-ce qu'il demeure en commun entre l'historien et le poète ? La différence ontologique fondamentale posée entre ces deux « faire l'histoire » permet d'entendre comment le poète contemporain sait rendre fécond tout ce qui est rejeté par la discipline, coupé, refoulé. Mais comment cet enchantement des poubelles de la discipline Histoire est-il rendu possible ? Sans doute, en creux, souterrainement, il y a dans toute réflexion historiographique, ou ouvrage d'historien, une théorie poétique de l'histoire conçue comme écriture singulière ou instrument de l'imagination qui infuse de façon immanente dans la création contemporaine. Ainsi, de ce présent construit avec brio en régime d'historicité qui intériorise en réalité un régime esthétique de l'image irréductible à la science historique même, seulement métamorphosée à dessein pour l'englober. Le seul présent de l'image, c'est la présence même du régime des images. Les premiers théoriciens de l'écriture poétique de l'histoire sont les historiens eux-mêmes. Ils ont formulé en préoccupations heuristiques et épistémologiques ce que les poètes de l'histoire mettent en acte dans leur écriture. Ainsi ce n'est plus le lyrisme ou le narcissisme ou les rendus déformants qui, désormais, doivent être considérés comme les seuils frontaliers entre poésie et histoire mais la capacité de l'écrit à ressaisir méthodologiquement, c'est-à-dire à déplier, ce qui en poésie est l'objet d'une concentration performative et optique conçu à l'image de l'image. Cette duplication du monde par l'installation mimée sur la page (reproduction de la photographie, monstration d'images fantôme) est historicisante, indéniablement, en ce qu'elle provoque des instantanés critiques de ce qui circule sur les écrans. Si elle délivre une connaissance de l'histoire, elle en refuse néanmoins la transformation en savoir au nom même du réel dont elle souhaite rendre compte. L'historiographie lyrique chez Bouvet, Fourcade et Monnier, en s'inspirant du travail effectué dans le cadre de la discipline Histoire refusent d'en épouser les

attendus épistémologiques et les ambitions et par là ne peuvent trouver leur voie en tant qu'acteurs du débat public quand il concerne les grandes questions historiques : ce *magister* perdu par les poètes impensable à l'époque romantique n'est pas à regretter puisque de cette humilité apparente naît la possibilité d'un discours radicalement autre, seul en mesure de recueillir à l'état brut les traces, notes, bruits, images qui nous entourent et qui nécessitent l'imagination : pour les traiter comme nous les percevons et non comme les signes possibles d'un autre discours. à ce prix seul, Froude est poète.

NOTES

- 1 BOUHENIC P., CADIOT O., DOPPELT S. et HANNA C., mais aussi LANG A., la traductrice des poètes. Merci également à Jean-Max Colard.
- 2 LANGLOIS C.-V., SEIGNOBOS C., *Introduction aux études historiques* [1898], Paris, Édition Kimé, 1992, p. 98.
- 3 BLOCH M., *Apologie pour l'histoire* [1949], préface de Jacques Le Goff, Paris, Armand Colin, 2005, p. 102-103.
- 4 QUINTANE N., *Grand ensemble (concernant une ancienne colonie)*, Paris, P.O.L., 2008.
- 5 *Apologie pour l'histoire, op. cit.*, p. 39.
- 6 VEYNE P., *Comment on écrit l'histoire* [1971], Points, Paris, Édition du Seuil, p. 70-71.
- 7 MONNIER P., *Bayart*, Paris, P.O.L, 1995. Notice de présentation du recueil rédigée sur le site de l'éditeur instructive à ce sujet [<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-470-5>]. *Histoire des gestes du preux et vaillant chevalier Bayard Dauphinois...* [assemblées et recueillies par messire Simphorien Champier...], par Benoist Rigaud (à Lyon), 1580. Source numérisée sur Gallica.
- 8 *Bayart, op. cit.*, p. 88-89. Le passage réécrit est mis en italiques.
- 9 *Histoire des gestes du preux et vaillant chevalier Bayard Dauphinois...*, *op. cit.*, p. 98-99.
- 10 *Apologie pour l'histoire, op. cit.*, p. 51.
- 11 *Entretien avec Vincent Casanova*, revue *Écrire l'histoire*, APRILE S. et DUPART D (dir.), Paris VII-Cerilac, Éditions David Gaussen, numéro de printemps, Avril 2012. à paraître.
- 12 *Histoire des gestes du preux et vaillant chevalier Bayard Dauphinois...*, *op. cit.*, p. 110-111.
- 13 Cette imagination involontaire « se mêle aux opérations intellectuelles pour les fausser : c'est elle qui comble, par des conjonctures, les lacunes de la mémoire, grossit et atténue les faits réels, les confond avec ce qui est invention pure, etc. La plupart des enfants dénaturent tout de la sorte, par des à peu près ; ils ont de la peine à devenir exacts et scrupuleux, c'est-à-dire à maîtriser leur imagination ». *Ibid.*
- 14 BOUVET P., *Shot*, Paris, éditions de l'Olivier, 2000.
- 15 *Apologie pour l'histoire, op. cit.*, p. 64 et p. 69.
- 16 *Shot, op. cit.*, p. 100-101.
- 17 *Apologie pour l'histoire, op. cit.*, p. 98.
- 18 *L'écriture de l'histoire, op. cit.*, p. 100.
- 19 FOURCADE D., *En Laisse*, Paris, P.O.L, 2004.

20 *Comment on écrit l'histoire, op. cit.*, p. 74.

21 JABLONKA I., *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Seuil, 2012.

22 *En Laisse, op. cit.*, p. 10.