



HAL
open science

Une création continue : expérience de la poésie dans l'œuvre de Jacques Garelli

Marianna Marino

► **To cite this version:**

Marianna Marino. Une création continue : expérience de la poésie dans l'œuvre de Jacques Garelli. Loxias, 2008, Doctoriales V, 22. hal-04569344

HAL Id: hal-04569344

<https://hal.science/hal-04569344v1>

Submitted on 25 Nov 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Une création continue : expérience de la poésie dans l'œuvre de Jacques Garelli

Marianna Marino

Résumé

Dans l'œuvre poétique et critique de Jacques Garelli, la poésie excède son statut de genre littéraire pour constituer une véritable expérience dont les contours demeurent toutefois difficiles à cerner. Ils débordent en effet les deux moments fondamentaux de cette expérience que sont l'écriture et la lecture. Les mouvements de déploiement temporel et spatial engendrés – à travers l'image poétique – pendant l'acte d'écriture sont reconstitués ensuite pendant l'acte de lecture. D'ailleurs, l'écriture est elle-même nourrie par une quantité de lectures précédentes formant désormais l'horizon d'expérience de l'écrivain, au même titre que le monde et ses perceptions. Extrêmement liée à son intérêt pour la phénoménologie, l'œuvre de ce poète-philosophe révèle le *chiasme* existant entre l'écriture et la lecture, deux moments qui fondent la *chair* de la poésie.

Mots-clés

création, expérience, image, lecture, poésie

In the poetic and critic work of Jacques Garelli, poetry exceeds its state of genre, since it has got the characteristics of a real experience, whose contours are however difficult to draw. Indeed, they step over the two main moments of this experience, which are writing and reading. The movements of temporalization and spatialization engendered – through the poetic image – by the act of writing are reconstructed afterwards by the act of reading. Moreover, writing is already generated by different, previous readings, as they compose the writer's horizon together with perceptions and memories. Garelli's theory of poetry is strictly linked to his interest in phenomenology (as a philosopher), and his work shows the *chiasm* existing between writing and reading, two moments which found the *flesh* (fr. "chair") of poetry.

Créer un poème, c'est faire surgir un monde. Méditer la structure intime d'un texte n'est autre que méditer l'ordre du monde constitué par le poème.

(Jacques Garelli, *Le Recel et la dispersion*)

Toute l'œuvre de Jacques Garelli¹, ses poèmes comme ses essais, porte sur la question de l'écriture poétique et de son pouvoir de générer son propre espace, son propre temps. À travers ces deux dimensions, le poème « fait monde » : il arrive en outre à déployer des dimensions temporalisatrice et spatialisatrice particulières, propres au phénomène non seulement littéraire, mais artistique en général. Pourtant, nous limiterons ici notre analyse au seul « phénomène poétique »² : la spatialisation et la temporalisation qu'il implique font de l'écriture et de la lecture non seulement des « actes », mais des véritables *expériences*. Ces

1 Né en 1931, Jacques Garelli est poète et philosophe. Il a enseigné la littérature et la philosophie aux universités de Yale, New York (N.Y.U.) et Amiens.

2 J. Garelli a souvent discuté l'aspect phénoménologique et « expérientiel » des autres formes d'art, aussi bien sous forme de prose que de poésie : dans *De l'entité à l'événement. La phénoménologie à l'épreuve de la science et de l'art contemporains* (Milan / Paris, Mimesis, 2004), une étude (le sixième chapitre : « Opérations et structures dans les natures mortes et les autoportraits de Gauguin ») s'arrête sur des tableaux de Paul Gauguin, tandis que les poèmes de *Difficile Séjour* (in : *L'Ubiquité d'être* suivi de *Difficile Séjour*, Paris, José Corti, 1986) sont inspirés par des sculptures de Gonzalo Fonseca.

deux expériences se configurent comme deux modalités de la création poétique dans l'œuvre de cet auteur :

Lire un poème ne peut être réduit à une activité de connaissance sémantique. C'est une épreuve d'être. Le génie des poètes est de saisir spontanément, mais aussi de le faire éprouver dans les parcours temporalisateurs que leurs textes proposent au lecteur.³

En ce qui concerne le premier volet du processus créateur, celui de l'écriture, le nœud de la question est représenté essentiellement par l'image : on verra en premier lieu comme elle réussit, par son pouvoir d'irradiation, à produire les deux dimensions fondamentales de la spatialisation et de la temporalisation (à savoir, les coordonnées de cette « expérience poétique »), qui seront ensuite reconstituées pendant l'acte de lecture (c'est-à-dire, la seconde phase du processus). Ces deux dimensions, néanmoins, ne sont pas opposées, ni séparées : par leur entrelacement, par leur avancée en chiasme dans le texte, elles fondent la spécificité de l'expérience poétique.

A. Écriture / image

Ces questions qui traversent l'*opera omnia* de Jacques Garelli paraissent dès ses exordes littéraires, en imposant ainsi une marque précise à son travail. Le premier essai de Garelli s'appelle *La Gravitation poétique* : ce titre souligne le caractère concret et physique des mots. Ils ont un poids, ils affectent l'atmosphère et la perception humaine :

[...] puisque le monde n'est jamais, mais qu'il se « mondifie », c'est l'opération de « mondification », comme autoconstitution d'une expression enracinée dans les choses, que nous allons dévoiler. L'expression du « dire » poétique, par son système gravitant d'images, va en manifester la mouvante constitution.⁴

La création poétique se configure par conséquent comme un processus matériel, presque palpable, parce que la poésie implique l'Être (du lecteur, de l'écrivain) dans sa totalité, physique et psychique.

En ce qui concerne ce dernier point de vue, Garelli met surtout en évidence, dans *La Gravitation poétique*, le rôle joué par l'image en poésie, image qu'il définit en tant que « N. I. A. S. T. V. », Noyau Intentionnel à Articulations Sonores de Tensions Variables⁵. Si sa conception de l'image trouve origine dans les fameux mots de Pierre Reverdy (« L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées »⁶), c'est par les observations de Sartre sur le mot « Florence » (contenues dans *Qu'est-ce que la littérature?*) que Garelli aboutit à la détermination du N. I. A. S. T. V., fondée sur l'expérience du temps et sur le

3 J. Garelli, *Le Recel et la Dispersion*, Paris, Gallimard, 1978, « Bibliothèque des Idées », p. 142.

4 J. Garelli, *La Gravitation poétique*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 38. Garelli développe les réflexions sur ce côté "gravitationnel" des mots aussi dans d'autres textes successifs. Voir, par exemple, cette citation tirée du *Recel et la Dispersion* : « [...] on ne peut réduire les mots à la légèreté de signes, quand ils sont chargés de toute la gravité d'un monde » (p. 18).

5 Voir J. Garelli, *La Gravitation poétique*, pp. 189-200. Le mot « Florence » peut devenir image seulement en déposant sa propre identité pour se faire à la fois (à travers ses potentialités sémantiques et sonores) Femme / Ville / Fleur / Fleuve. Ce qui confère à l'image une « charge explosive » (p. 190) qui fait éclater le mot vers des directions multiples (qui seraient ses relations syntagmatiques et paradigmatiques : cf. p. 195).

6 Pierre Reverdy, *Nord-Sud, Self-Defence et Autres Écrits sur l'Art et la Poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975, p. 73.

rayonnement provoqué par le mot poétique⁷. Garelli se préoccupe spécialement de souligner les effets de l'image sur la conscience :

Ce qui est grand ce n'est pas l'image – mais l'émotion qu'elle provoque [...].
L'émotion ainsi provoquée est pure, poétiquement, parce qu'elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison.⁸

Au-delà des différences terminologiques (évocation, comparaison, etc.) qui ne nous intéressent point pour notre discussion, il paraît primordial, ici, de mettre en valeur la position de l'image en poésie, n'importe quel nom l'on attribue à ce ressort. Dans le cas de Garelli, en outre, l'image possède une valeur qui dépasse les questions stylistiques. Pour Serge Meitinger, l'apparition d'un rythme ou d'une image chez Garelli possède une « portée ontologique »⁹ (preuve en soit la publication contemporaine de *Brèche*¹⁰ et de *La Gravitation poétique*, «avers et revers de la même inspiration»¹¹). Selon Marc Richir, le rythme implique aussi, dans l'œuvre de cet auteur, la prise en charge de la « phénoménalité de la parole »¹², où le pouvoir d'invention de la poésie se révèle dans le jeu existant entre sa ré-articulation à l'intérieur de l'institution symbolique « Langage » (jeu auquel les images participent en tant que « bombes à retardement »¹³ de l'expression : elles montrent ce que le langage institué ne peut pas dire sans une torsion, une « explosion » à l'intérieur de lui-même).

D'ailleurs, les notions de rythme et d'image sont étroitement liées : dans son article intitulé « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique¹⁴ », Benveniste précise que le signifié actuel du mot n'est pas présent depuis l'origine, qu'il n'indique jamais le mouvement régulier des flots et qu'il se réfère, en général, à une disposition harmonique, bien ordonnée. C'est cette dernière acception qui sera reprise par Platon pour décrire la danse, en appliquant ainsi la troisième notion à la « forme du mouvement ». L'aspect visuel se cache (sans être complètement nié) dans la « nouvelle » signification musicale, dynamique. Le rythme devient donc, d'une certaine façon, le correspondant de l'image : tous les deux demandent, en effet, un effort d'élaboration mentale de la part du lecteur. Leur interaction produit des variations d'intensité perceptive qui donnent au texte une sorte de relief :

7 « [...] le mot poétique est un microcosme », Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1985 [1^{ère} édition 1948], p. 22.

8 J. Garelli, *La Gravitation poétique*, p. 74.

9 Cf. Michel Jarrety, *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001. Il est en outre intéressant de rappeler ce que dit Garelli lui-même à propos de cet aspect ontologique de la poésie : « Le poème devient [...] entreprise ontologique et se confond avec l'effort de sa constitution. Il est à lui-même son propre sol et son propre fond ; car il est l'expression sonore de l'autoconstitution du sens. Ainsi, par le seul effet de son effort à être, le poème rythme sa tension vers l'être. », J. Garelli, *La Gravitation poétique*, p. 210.

10 Le premier recueil de Garelli (Paris, Mercure de France, 1966).

11 Voir : Michel Jarrety, *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*.

12 « Parler, c'est temporaliser / spatialiser en rusant avec les silences de l'institution symbolique, en les articulant, sur les portées où ils tendent chaque fois à se disposer selon leur niveau, l'un à l'écart de l'autre, comme au sein d'une même partition musicale où se constitue en fait la phase de présence de la parole. Parler, c'est donc déjà faire une musique de sens où se reconnaissent et s'inventent des rythmes. Et c'est *presque* faire de la poésie, hors de l'information et de la logique, dans la phénoménalité de la parole, où ses lacunes et ses angles morts, qui sont symboliquement institués, se neutralisent pour ainsi dire par la ruse de leur concertation au sein d'un même temps qui est un même espace, comme si le sens à dire coulait des vides de cette structure de vides se laminant elle-même, entre les lignes et les mots. », Marc Richir, « Poésie et poétique : l'œuvre de Jacques Garelli », in : *Phénoménologie et institution symbolique (Phénomènes, Temps et Êtres II)*, Grenoble, Jérôme Millon, 1988, pp. 291-292.

13 M. Richir, « Poésie et poétique : l'œuvre de Jacques Garelli », p. 296.

14 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome I, Gallimard, 2006 [1^{ère} édition 1966], pp. 327-335.

Le texte poétique est donc un réservoir de possibles, de perceptions qui se donnent et se retirent en fonction de la complexité de l'écriture du texte. Il est le lien d'une communication multisensorielle riche, mais qui ne s'offre pas toujours d'emblée à la première lecture, obligeant ainsi à un travail sur les expériences évoquées pour faire naître des parentés, des résonances entre domaines de sens, qui permettraient à la poésie de se déployer dans toute sa richesse, alors même que celle-ci ne s'offre pas toujours de prime abord. C'est qu'il faut alors accepter de la connaître en l'apprivoisant, qu'elle requiert à la fois la mise en jeu du corps dans l'expérience rythmique intuitive et celle de la visualité et de l'imaginaire en un travail de retour sur les sensations évoquées et de comparaisons entre elles ; des métaphores abstraites, des formes de formes, peuvent sans doute être saisies seulement dans l'après-coup de la relecture. Mais peut-être ces abstractions permettent-elles, ultérieurement, un retour vers la mise en jeu du corps et de l'imaginaire à partir du langage, justifiant, par le travail de la réception, les liens inconscients que le lecteur aura peut-être saisis intuitivement, au-delà de sa conscience raisonnante.¹⁵

Rythme et image peuvent faire appel à des types de sensations différents : pour cette raison, ce sont deux qualités dont il faut faire l'expérience, et non de purs éléments formels du texte. Les images, pourtant, sont en premier lieu enracinées dans le champ de la perception, qui se configure comme un « horizon indépassable »¹⁶ :

[...] le mouvement opératoire de la création artistique, irréductible à quelque décompte structural, s'enracine d'emblée dans un certain style de fréquentation perceptive que l'artiste noue avec les choses et qui constitue le champ originaire de sa méditation.¹⁷

L'image est donc beaucoup plus qu'un dispositif rhétorique, puisqu'elle se fait le signe d'un style qui concerne aussi bien l'écriture que la « fréquentation perceptive » du monde. Selon Fernande Massiani, l'emploi des images arrive même à mettre en évidence l'union entre expérience créatrice et réflexion critique dans l'œuvre de cet auteur :

Il ne s'agit pas de décrire un « style » en établissant l'inventaire des procédures, des recettes qui confluent à son discours. La rigueur où l'on reconnaîtra sa personnalité et son efficacité. Mais de se préoccuper de montrer que les images des poèmes sont congruentes à un discours réflexif qui porte sur la poésie et le fonctionnement poétique, c'est-à-dire que les structures de langage choisies sont homologues de la réalité mise en cause.¹⁸

L'image qui jaillit à partir de l'écriture poétique, par sa « charge réflexive », dessine de telle façon une approche du réel :

Il faudra voir comment l'image, à la fois réceptive et créatrice, loin d'être une chose en-soi est une structure de conscience selon laquelle l'homme vit à distance de soi dans une unité irrécupérable un monde qui se fait par la manière même dont il s'échappe à lui-même; cette manière de s'échapper à soi-même n'étant autre que le temps se faisant.¹⁹

15 Béatrice Bloch, « Rythmes et images mentales en poésie : une perception convergente à la lecture? », in : *Le rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité artistique*, Textes réunis et présentés par Béatrice Bonhomme et Micéala Symington, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2005, p. 102.

16 J. Garelli, « Quand l'eau se fait Monde », in : *Puissances de l'image*, Textes rassemblés par Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, « Écritures », 2007, p. 202.

17 J. Garelli, « Quand l'eau se fait Monde ».

18 Fernande Massiani, *Expérience créatrice et réflexion critique dans l'œuvre de Jacques Garelli*, Thèse de doctorat de troisième cycle en Littérature Française, sous la direction d'Édouard Gaède, juin 1981, Université de Nice, p. 128.

19 J. Garelli, *La Gravitation poétique*, p. 147.

Loin de se transformer en bel objet fermé sur lui-même, l'image est une « structure de conscience » par laquelle on vit ce rapport tensionnel avec le monde. Elle devient, en plus, le centre d'irradiation de toutes les ressources (sémantiques, musicales, rythmiques, etc.) sur lesquelles la poésie *prend appui*²⁰. Sans doute on pourrait parler, dans le cas de Garelli, de ce que David Gullentops²¹ a appelé « figurativisation » et qu'il définit comme « une orientation de sens dynamique dérivable du matériau du texte »²². Un dynamisme qui s'harmonise au mouvement opératoire de l'irradiation que Garelli attribue à l'expérience poétique : un mouvement qui parcourt la poésie dans tous ses moments (écriture, lecture).

L'image est, dès lors, ce qui représente aussi la particularité de la lecture poétique, comme l'écrit Gaston Bachelard dans la *Poétique de l'espace* : « [...] on demande au lecteur de poèmes de ne pas prendre une image comme un objet, encore moins comme un substitut d'objet, mais d'en saisir la réalité spécifique »²³. Le caractère central de l'espace dans l'étude de Bachelard suggère que l'image poétique crée, par son avènement dans l'écriture, son propre lieu, son propre paysage. C'est là, justement, qu'on retrouve l'aspect créatif, génétique, de la poésie : « Le poète, en la nouveauté de ses images, est toujours origine de langage »²⁴. L'aspect proprement « poétique » de la poésie consiste dans un retour à l'origine du langage, à la surprise et au « pari » de la nomination. Bachelard ajoute que « L'image poétique nous met à l'origine de l'être parlant » : la figuration se délivre ainsi de toute caractéristique d'artifice langagier pour gagner une authenticité qui serait principalement humaine, puisqu'elle se réfère à « l'être parlant » et peut, en outre, se considérer comme « un phénomène d'être »²⁵. On peut, par conséquent, esquisser la possibilité d'une phénoménologie poétique :

[...] la nouveauté essentielle de l'image poétique pose le problème de la créativité de l'être parlant. Par cette créativité, la conscience imaginante se trouve être, très simplement mais très purement, une origine. C'est à dégager cette valeur d'origine de diverses images poétiques que doit s'attacher, dans une étude de l'imagination, une phénoménologie de l'imagination poétique²⁶.

L'image ne crée pas un mensonge lointain de la présence (ce que lui a reproché notamment Yves Bonnefoy) : elle se révèle, bien au contraire, une voie pour s'approcher d'elle à travers sa re-création²⁷.

B. Lecture / Recréation

À travers les images, la poésie crée des « noyaux de présence interrogative »²⁸ qui constituent la force dynamique du poème. Cette force dynamique se manifeste par « une épaisseur, une densité, une hésitation, un tremblement ; ce qui fait que ce ne sont plus des signes abstraits qui se désignent, mais un monde qui temporellement, par l'acte de parole, se

20 *Prendre Appui* est le titre d'un recueil de J. Garelli (in : *Les Dépossessions* suivi de *Prendre appui*, Paris, Mercure de France, 1968).

21 Dans *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, 2001.

22 David Gullentops, *Poétique du lisuel*, p. 65.

23 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 2005 [1^{ère} édition 1957], p. 3.

24 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 4.

25 « L'image, œuvre pure de l'imagination absolue, est un phénomène d'être, un des phénomènes spécifiques de l'être parlant », G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 80.

26 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 8.

27 Cf. avec le concept de *redescription* dans *La métaphore vive*, (Seuil, Paris, 1997 [1^{ère} édition 1975], « Points ») de Paul Ricœur (un mot qui néanmoins contient des nuances mimétiques qui mal s'accordent à l'œuvre garellienne).

28 J. Garelli, *Le Recel et la Dispersion*, p. 23.

creuse »²⁹. Ces caractéristiques de « densité », d'« épaisseur » et de mouvement, font de la poésie un événement³⁰ : elle est « *word and act* », comme le dit Jonathan Culler, parce que « *a poem is both a structure made of words (a text) and an event (an act of the poet, an experience of the reader, an event in literary history)* »³¹. Le texte poétique devient ainsi un véritable « événement linguistique » :

If we believe language is the medium for the formation of subjectivity, lyric ought to be crucial, as the site where language is linked not only to structures of identification and displacement before the consolidation of subject positions but especially to rhythm and the bodily experience of temporality, on the one hand, and to the formative dwelling in a particular language, on the other.³²

La particularité de la temporalité engendrée et la prise de position dans ce *lieu* du langage qui est le poème, contribuent ainsi à la formation d'une subjectivité, d'une voix qui fait appel au lecteur. La force de cet appel porte sur l'« ambivalence » du poème, puisque, « d'un côté, il donne sur l'étant qu'il ne saurait tout à fait oublier ni faire oublier, qui reste la référence bien qu'il le déracine et évide, le renvoyant à ses qualités préréflexives qu'il déploie sans restriction ; de l'autre, dans le mouvement même de son avènement, il nous dévoile les conditions de possibilité de sa propre manifestation comme de toute manifestation, il fait monde tout en révélant le processus de mondification »³³. Ainsi, l'« expérience d'auto-présentation » du poème transmet au lecteur, une « expérience vive d'être-au-monde », en déployant en même temps l'irruption de l'écriture poétique et l'horizon sur lequel cette irruption a lieu.

Dans l'introduction de *Le Recel et la Dispersion*, l'auteur propose de réaliser une sorte de « relevé topographique³⁴ » des espaces déployés par ces textes dont la clé réside dans les implications entre Monde et Langage. C'est-à-dire, des textes problématiques qui demandent une forme d'interrogation de la part du lecteur. On dirait donc qu'il s'agit surtout d'une investigation spatiale, mais tout espace est toujours tissé de temps : ce qui justement donne origine au *lieu* (espace + temps) que l'action poétique fait surgir (aussi bien par l'écriture que par la lecture). C'est une action, un dynamisme, où le geste et le langage fusionnent :

[...] la grande affaire du poète est de comprendre comment, de son pouvoir, qui est geste et langage, musique et temps, il en vient à hanter le monde, au point de faire basculer dans la masse fossile des préjugés toutes les lignes de partage, toutes les zones de démarcation que le réalisme ou l'idéalisme séculaires ont tracées entre l'homme et le monde. [...] Il s'agit d'examiner comment ce poème manifeste le

29 J. Garelli, *Le Recel et la Dispersion*, p. 26.

30 Voir M. Richir : « La découverte philosophique, capitale, de Garelli, est que *le poème est en fait un phénomène* : phénomène de langage, et du même coup phénomène-de-monde, phase de monde se mouvant et se temporalisant / spatialisant en langage, dans un retournement du langage articulé (symboliquement institué) contre lui-même, où la poésie se distingue des autres modes d'expression artistique (musique, peinture, sculpture). En elle le langage remonte, pour ainsi dire, la pente de son institution symbolique pour se déployer, en quelque sorte, à son origine phénoménologique. », M. Richir, « Poésie et poétique : l'œuvre de Jacques Garelli », p. 294.

31 Jonathan Culler, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 1997 (Reissue 2000) p. 74.

32 J. Culler, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, p. 74.

33 S. Meitinger, « La phénoménologie de Jacques Garelli. Du champ de présence poétique », *L'art du comprendre*, n° 9, janvier 2000, p. 120.

34 J. Garelli, *Le Recel et la Dispersion*, p. 10. Sur la « géographie garellienne », voir l'article de Véronique Montémont (auteur d'une thèse consacrée aux œuvres de Garelli, de Lorand Gaspar et de Jacques Roubaud), « Jacques Garelli : poétique des fondations et du vertige » (in : *Architecture, Littérature et Espaces*, Textes réunis par Pierre Hyppolite, Limoges, PULIM, 2006, pp. 277-292).

déploiement temporel d'un monde. C'est-à-dire, la façon dont cet homme qui est en train d'écrire, à haute voix dans sa chambre, prend appui sur les mots qui constituent le tumulte de sa facticité parlante, pour investir le monde de ses désirs et de ses questions, au point que, se retournant sur son balbutiement initial, il ne sait plus qui il est; où il habite; jusqu'où il se tend; lui qui est absorbé par ce qu'il hante, dans le rythme intemporel des images se mouvant³⁵.

Le langage poétique³⁶ se situe dans un autre « lieu » par rapport à celui occupé par le langage logico-conséquentiel : ce langage engendré par la poésie se configure non seulement comme le style propre à un auteur, mais aussi comme sa façon d'appréhender le monde qui l'entoure. Ce langage assume les caractéristiques de la brèche (image primordiale de l'écriture garellienne) qui clôt les réflexions de *La Gravitation poétique* :

Nul message dans la voix du poète, nulle force implacable de démonstration. Mais au sein du langage, l'irruption sauvage d'une brèche d'où coule l'inépuisable hémorragie des mots truqués, tronqués, auxquels la sagesse humaine cherche obstinément à conférer un sens!³⁷

La poésie n'est pas soumise à la transmission d'information, ni à la démonstration d'un raisonnement : elle s'engage, au contraire, à briser les dispositifs de la langue qui règlent ces objectifs pour reconfigurer la parole. Cette brèche que le poète cherche à ouvrir dans la matière verbale, c'est une porte étroite qui donne sur le monde, et le texte poétique devient une façon de le dire et de l'habiter.

La poésie imprègne le monde : le langage est un moment de médiation où l'acte de lecture constitue une « ouverture intentionnalisante »³⁸. Et le monde lui-même baigne dans l'écriture :

La création se fait d'écriture à écriture, non de perception du monde privée de langage à la constitution du tissu des mots. Dès lors, ce que reçoit le poète comme stimulation à son œuvre n'est pas l'imposition d'un monde obsédant d'objets, mais l'obsession d'un rythme, d'une certaine tonalité musicale de la phrase, d'un certain accent impératif ou mélancolique de la voix qui viendront investir ses paysages et organiser ses plus intimes perceptions³⁹.

Toujours dans la *Gravitation poétique*, Garelli compare l'imagination poétique à l'imagination transcendentale kantienne⁴⁰ :

Alors que la sensibilité est soumise à la passion de l'environnement, l'imagination transcendentale est libre de recevoir ses vues. En ce sens la formation de ses images n'est pas soumise à la présence particulière d'un objet intuitionné. Elle est donc libre dans le choix de sa réceptivité. La création de l'imagination transcendentale ne s'opère donc pas *ex nihilo*⁴¹.

35 J. Garelli, *Le Recel et la Dispersion*, pp. 16-17. Que l'on pense à la conception du langage chez Maurice Merleau-Ponty (dont la pensée joue un rôle fondamental dans l'œuvre garellienne), qui, dans sa *Phénoménologie de la perception* le décrit comme une « gesticulation émotionnelle », en faisant du langage une sorte d'extension de la motricité corporelle (cf. Alessandro Delcò, *Merleau-Ponty et l'expérience de la création. Du paradigme au schème*, Paris, PUF, 2005).

36 Dans ce texte, les analyses de Garelli concernent des textes de Breton (« Le Verbe être »), Éluard (un poème tiré de *Capitale de la douleur* : « Grandes conspiratrices... »), et Racine (une séquence de *Britannicus*).

37 J. Garelli, *La Gravitation poétique*, pp. 212-213.

38 J. Garelli, *Le Recel et la dispersion*, p. 84.

39 J. Garelli, *La Gravitation poétique*, p. 149.

40 Sur la base des réflexions de Martin Heidegger contenues dans *Kant et le problème de la métaphysique*.

41 J. Garelli, *La Gravitation poétique*, p. 137.

La « réceptivité » est un moment fondamental de l'imagination transcendante, qui se révèle « poétique » en cela qu'elle produit une « création » libre. Conséquemment, la lecture est déjà une phase de l'activité créatrice à la base de la poésie, et le processus mis en évidence peut se réaliser seulement si l'on retrouve chez le lecteur (qui, dans ce cas, coïncide avec l'écrivain), un état de « réceptivité créatrice »⁴² qui puisse lui permettre de reconfigurer le matériau donné et d'aboutir à une expérience singulière du texte⁴³. La seule forme de représentabilité que l'on peut attribuer à l'œuvre d'art serait justement cette reconstitution du monde⁴⁴ : d'où la *démésure*⁴⁵, par laquelle les éléments individuels récupèrent une dimension-monde (démésurée), indifférenciée et pré-individuelle (à savoir, précédant toute fixation – cristallisation – conceptuelle, comme Garelli l'affirmait dans la conclusion de *La Gravitation poétique*, citée précédemment). C'est le devoir du lecteur de réactiver ces potentialités que la poésie possède dans son essence : « Car si le poème se livre comme entrelacs de questions vivantes coulées dans la chair des mots, c'est au lecteur d'en activer le rythme par les mouvements projectifs et récurrents de sa lecture »⁴⁶. Puisque « Un texte sans lecteur est inerte. Un lecteur sans texte est vide »⁴⁷, la poésie n'est pas un message à décoder, mais une véritable « expérience » qui ne relève pas de l'ordre de la communication (considérée comme transfert d'information), mais du « règne risqué de l'être »⁴⁸. Ce que souligne ultérieurement Lois Oppenheim⁴⁹ : « *The text, which does not relate experience, is experience and, as an adventure in expression, it unfolds a world of meaning irreducible to any other* »⁵⁰. Le concept de risque se trouve, en outre, déjà à l'intérieur du mot « expérience », comme le souligne Roger Munier :

Expérience vient du latin *experiri*, éprouver. Le radical est *periri*, que l'on retrouve dans *periculum*, péril, danger. La racine indo-européenne est PER à laquelle se rattachent l'idée de *traversée* et, secondairement, celle d'*épreuve*. En grec, les dérivés sont nombreux qui marquent la traversée, le passage : *peirô*, traverser ; *pera*, au-delà ; *peraô*, passer à travers ; *perainô*, aller jusqu'au bout ; *peras*, terme, limite. Pour les langues germaniques on a, en ancien haut allemand, *faran*, d'où sont issus *fahren*, transporter et *führen*, conduire. Faut-il ajouter justement *Erfahrung*, expérience, ou le mot est-il à rapporter au second sens de PER : épreuve, en ancien haut allemand *fara*, danger, qui a donné *Gefahr*, danger et *gefährden*, mettre en danger? Les confins entre un sens et l'autre sont imprécis. [...] L'idée d'expérience

42 J. Garelli, *L'Entrée en Démésure*, suivi de *L'Écoute et le regard*, Paris, José Corti, 1995, p. 56

43 Cf. les réflexions de Michel de Certeau contenues dans « Lire : un braconnage », in : *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990 [1^{ère} édition Union Générale d'éditions, « collection 10-18 », 1980], pp. 239-255.

44 J. Garelli, *L'Entrée en Démésure*, « [...] l'œuvre d'art relève de l'effort de l'homme pour restituer aux choses la dimension de Monde », p. 79

45 Voir, justement, *L'Entrée en démésure*.

46 J. Garelli, *L'Entrée en Démésure*, p. 127.

47 J. Garelli, *Artaud et la Question du Lieu*, José Corti, Paris 1982, p. 53.

48 Comme le dit un chapitre de *Le Temps des Signes* (J. Garelli, Paris, Klincksieck, 1983). La poésie n'est pas seulement un dévoilement, mais aussi un risque que la pensée assume en quittant le protocole de la représentation pour céder au pouvoir constitutif du langage. On pourrait citer encore *La Poétique de l'espace* de Bachelard : « L'image poétique est une émergence du langage, elle est toujours un peu au-dessus du langage signifiant. À vivre les poèmes on a donc l'expérience salutaire de l'émergence. C'est là sans doute de l'émergence à petite portée. Mais ces émergences se renouvellent ; la poésie met le langage en état d'émergence. » (p. 10). Émergence, risque : on dirait que la poésie se place sous le signe du danger et de la précarité. *Lieux précaires* est en fait le titre du deuxième recueil de Garelli (Paris, Mercure de France, 1972). C'est toujours Bachelard qui souligne : « Le poète ne met-il pas la langue en danger ? Ne profère-t-il pas la parole dangereuse ? [...] Vivre, vraiment vivre une image poétique, c'est connaître, dans une de ses petites fibres, un devenir d'être qui est une conscience du trouble de l'être. » (*La Poétique de l'espace*, p. 198).

49 Auteur de nombreuses traductions d'essais et poèmes de Jacques Garelli.

50 « Ontological Reference and the Horizon of Meaning », *Criticism. A quarterly for literature and the arts*, Volume XXIV, Number 3, Summer 1982, Wayne State University Press, p. 267.

comme traversée se sépare mal, au niveau étymologique et sémantique, de celle de risque. *L'expérience* est au départ, et fondamentalement sans doute, une mise en danger.⁵¹

Mais voilà une description « poétique » de cet « Acte de lecture », tel qu'il est possible de le lire dans *Fragments d'un corps en archipel* :

Acte de lecture

Sur le tableau de « Claude Monet lisant », par Auguste Renoir.
1872.

Accoudé à sa table, le regard fixé par la seule puissance ouverte du livre, sous l'empire tamisé du cercle de la lampe, laissant monter de sa pipe quelques volutes dans l'immobilité stagnante du soir, il est déjà ailleurs, dans un champ de partages, où les rumeurs aventureuses se forgent et les lignes de décisions se profèrent, alors que les choses échangent leurs noms sous l'effacement institué de repères.

Ici, un monde secrètement partagé transgresse ses limites, telles les grandes houles immobiles et blafardes écrètent l'écume, où vacille l'idée même de commencement.

Traverse des cloisons, clôturé mais ouvert, il incarne la chambre, dont le silence recueilli creuse l'énigme, qu'ignorent les décrets le plus souvent mêlés aux foules, qui se bousculent sur le parvis des temples.⁵²

En décrivant cet acte de lecture de la part d'un créateur (un peintre, à la place d'un poète), on voit bien comme ce moment arrive à affecter l'espace : une dimension qui ne se limite pas seulement aux coordonnées de localisation physique, mais qui s'enrichit d'un espace déployé par la lecture (« champ de partages, où les rumeurs aventureuses se forgent et les lignes de décisions se profèrent, alors que les choses échangent leurs noms sous l'effacement institué de repères » ; « monde secrètement partagé »). Un lieu qui est sans doute surtout psychique, mais non moins concret que celui entourant le personnage lisant.

Avec *Le Recel et la dispersion*, Garelli met encore en évidence (après le précédent essai, *La Gravitation poétique*) l'importance du moment de la lecture, qui se profile, solidairement avec l'écriture, comme une expérience de l'Être par le truchement du langage. La poésie oblige à revoir les catégories, à dessiner un nouvel espace, un « nouveau paysage ». Elle est la *chair*⁵³ où s'entremêlent les mots et le monde.

Conclusions

Toute œuvre instaure avec le monde un rapport qui n'est ni d'opposition (elle ne crée pas une autre dimension), ni de reflet (elle ne se limite pas à la reproduction, à la représentation répétitive) : en tant qu'expérience, elle superpose, à travers un processus de sédimentation, les

51 Roger Munier, *Le contour, l'éclat*, Paris, Éditions de la différence, 1977, pp. 33-34.

52 J. Garelli, *Fragments d'un corps en archipel* suivi de *Perception et imaginaire. Réflexions sur un poème oublié de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2008, p. 47.

53 Cette notion devient centrale dans la dernière phase de Merleau-Ponty, où elle « nomme d'un même mouvement : 1/ notre propre chair [...] ; 2/ la chair de l'être [...], des choses et du monde [...] ; 3/ la non-division de l'être du corps et de l'être du monde [...] » (Pascal Dupond, *Dictionnaire Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 2008, p. 18). Il est aussi intéressant de souligner la façon dont, chez cet auteur, la poésie acquiert un aspect presque tactile : elle est faite de plis, de sillons, de brèches, comme si elle était écrite en système Braille (il faut se souvenir que Garelli re-écrit une *Lettre aux aveugles*, in *L'Entrée en Dèmesure*).

différents niveaux (perception, mémoire, etc.⁵⁴) qui composent cette même expérience. Il s'agit plutôt d'un entrelacement, du chiasme merleau-pontien⁵⁵ : écriture et lecture, les deux volets qui composent l'activité créatrice chez Garelli, fusionnent et fondent ensemble l'acte poétique.

Bibliographie essentielle de Jacques Garelli

- Poésie :

Brèche, Paris, Mercure de France, 1966

Les Dépossessions suivi de *Prendre appui*, Paris, Mercure de France, 1968

Lieux Précaires, Paris, Mercure de France, 1972

L'Ubiquité d'être suivi de *Difficile Séjour*, Paris, José Corti, 1986

Archives du Silence suivi de *Récurrences du Songe*, Paris, José Corti, 1989

L'Entrée en Démesure, suivi de *L'Écoute et le regard*, Paris, José Corti, 1995

Brèche / Les Dépossessions / Lieux Précaires, Encre Marine, Fougères - La Versanne, 2000

Fragments d'un corps en archipel suivi de *Perception et imaginaire. Réflexions sur un poème oublié de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2008

- Philosophie / esthétique :

La Gravitation Poétique, Paris, Mercure de France, 1966

Le Recel et la Dispersion, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978

Artaud et la Question du Lieu, Paris, José Corti, 1982

Le Temps des Signes, Paris, Klincksieck, 1983

Rythmes et Mondes, Grenoble, Jérôme Millon, 1991

Introduction au Logos du Monde esthétique. De la Chôra platonicienne au Schématisme transcendantal kantien et à l'expérience Phénoménologique du Monde, Paris, Beauchêsne, 2000

De l'entité à l'événement. La phénoménologie à l'épreuve de la science et de l'art contemporains, Milan / Paris, Mimesis, 2004

La mort et le songe, Milan / Paris, Mimesis, 2007

Née à Palerme le 2 juin 1980. Doctorante en co-tutelle Université de Palerme / Université de Paris X. Co-directeurs de thèse: Luciana Grasso (Palerme), Jean-Michel Maulpoix (Paris X). Titre provisoire de la thèse : « Jacques Garelli : la poésie comme paysage de l'être ».

54 Que l'on pense au contraste entre sentiment et expérience (et à la complexité de celle-ci) dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke.

55 Le chiasme est une structure relationnelle liée à la notion de chair qui exprime la réversibilité ; c'est aussi une figure de la relation vers l'autre, vers le monde (cf. Pascal Dupond, *Dictionnaire Merleau-Ponty*).