

Comme une bouche qui se défait...

Fortino Sámano (Les débordements du poème) de Virginie Lalucq et Jean-Luc Nancy, Galilée, « Lignes fictives », 116 p.

Ginette Michaud

Number 199, November–December 2004

Rêveries du corps : de métamorphoses en mutations

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18953ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michaud, G. (2004). Comme une bouche qui se défait... / *Fortino Sámano (Les débordements du poème)* de Virginie Lalucq et Jean-Luc Nancy, Galilée, « Lignes fictives », 116 p. *Spirale*, (199), 30–32.

COMME UNE BOUCHE QUI SE DÉFAIT...

FORTINO SÁMANO (LES DÉBORDEMENTS DU POÈME) de Virginie Lalucq et Jean-Luc Nancy
Galilée, « Lignes fictives », 116 p.

D'ENTRÉE de jeu, les choses se présentent de manière simple. Du moins, en apparence. Elle écrit un poème, il en tente une lecture, ils publient côte à côte l'un et l'autre. Tout semble ordonné, partagé, voire hiérarchisé : d'un côté, le poème, de l'autre, le commentaire, ou, si l'on préfère, le couple poésie/philosophie si ancien et toujours si jeune, en dépit de son histoire tissée de différends et de malentendus (à travers ce couple, plusieurs autres se trouvent aussitôt convoqués : féminin/masculin, raison/passion, « fumée chaude »/« ombre froide », etc., qui ne se trouvent pas toujours où on se serait attendu à les retrouver, de part et d'autre de la ligne supposée les distinguer : « Après tout, la flamme et la glace brûlent l'une et l'autre, et la glace peut-être retient, contient et maintient la brûlure du feu [...] », comme le note Jean-Luc Nancy). Mais à vrai dire, il n'en est rien, la poésie passe toujours toute limite, et la différence entre le poème et l'essai, la syncope et le débordement, le sang et le sens, le feu et le gel sera, tout comme la différence sexuelle, rien moins qu'évidente, elle demande elle aussi qu'on sache la lire. Si le différend entre poésie et philosophie refait parfois surface — « Tu sais que ton printemps et ton allure flambante, la polyglottie de tes noms Fortino Virginie Marnie, tu sais que cela m'étourdit comme pas une idée, pas un concept n'en est capable. Tu sais que tu me fais perdre mon sang — et ainsi te répondre. Ça va dans cette hémorragie de sens que tu as provoquée » —, le plus souvent, bien malin qui pourrait dire avec exactitude le genre de ces textes, départager un poème de l'autre — qui n'est pourtant pas simplement son pendant symétrique. Des glissements de langue se produisent où elle, le poète, se met à parler philosophie, débord théorique du poème, alors que lui, le philosophe, se met à l'écoute des mots en poète, de leur corps sonore, de leurs saveurs, de leurs lueurs, au-delà de tout concept d'entendement : « Le mot est physique : le mot est nature et matière, ordre des places, déplacements et forces. Le mot fait pression. Il ne va pas seulement droit devant dans le sens, mais il s'appuie sur ses flancs : il se déhanche. » Déhanchement des mots, donc, rythme, battue sonore, chuintements, sinuosités, bruissements, voilà ce que sa lecture capte tout aussi insidieusement de la langue du poème, en la détournant, en la faisant glisser sur la sienne. Dès lors qu'on en passe par les mots,



Stephen Schofield, *Silly*, 2004, céramique, coton, 55 × 30 × 16 cm ; Anonima *Shaved Seven*, 2004, céramique, 34 × 32 × 32 cm ; Anonima *Fluffy*, 2003, céramique, 22 × 48 × 30 cm. Photo : Paul Litherland

qu'on se rend à eux, qui pourra décider du « genre » ? « Ce que recherche en vain avec ferveur l'agitation des théoriciens du « genre » : si j'ai parlé en genre élevé, moyen ou bas, en diégèse pure ou bien en mimèse pure ou mixte, en épique, tragique ou comique ou lyrique ou didactique... Comment, oui, comment tu parles, toi ? » : essayez, à partir de la modulation, du phrasé, de l'intonation, de dire qui parle ici, elle ou lui, le poème ou le commentaire, essayez voir quand tout s'emmêle, et que ma langue, ce que je crois être « ma » langue est toujours « la langue d'un autre » — ou d'« une autre, peut-être, une autre que moi masculin. Est-ce que cela compte ici ? Allez savoir. »

De fait, les choses se compliquent dès le titre, et peut-être même avant, dès la double signature de leurs noms réunis/séparés par une barre oblique sur la couverture, signature qui appelle déjà à sa façon une certaine scène de la lecture, étrangement familière à celle qu'appelle

aussi, de l'intérieur, le poème. En effet, le simple rapprochement de leurs noms, Virginie Lalucq/Jean-Luc Nancy, suffit par répétition de syllabe et cadence, par une sorte de chiasme, donc déjà par raison poétique, à créer un événement de langue singulier scellant l'échange, le « rapport » qui prendra corps entre eux (et Jean-Luc Nancy nous a appris dans *L'« Il y a » du rapport sexuel* [Galilée, 2001] comment désormais entendre ce mot : dès qu'il y a rapport, écrivait-il (je cite de mémoire), il en va toujours de ce rapport-là). Entre ces noms, quelque chose se produit déjà en cette syllabe dédoublée, redoublée, résonnant ou bégayant dans une sorte de premier bredouillis ou mastication des noms, comme si un « lucq » en reluquait un autre, par-dessus la barre oblique qui les rapproche autant qu'elle les sépare, qui les déséloigne, corps de langue à la fois rare et commun, « son clair et froid » qui claque et



Stephen Schofield, *Silly*, 2004, céramique, coton, 55 × 30 × 16 cm.
Photo : Paul Litherland

ébranle — ce serait la chance toute idiomatique de ce livre — la lecture : « *Le nom claque et la langue entière se syllabise, se décompose en unités syncopées. Syllabe, syncope, langue claquée, gelée, parlant dans son claquement même, parlant là où ça claque, là où se rompt le lien parlant* », c'est ce qu'il écrira plus loin dans sa lecture du poème « *en mal de langue* ». Ainsi, avant même de débiter, la lecture aurait déjà commencé de vibrer et de faire signe en leur nom, avant d'appeler à lire le titre de l'œuvre, qui est aussi un nom propre : *Fortino Sámano*.

Au fond de l'image poétique

Au commencement de ce poème, commence sans fond, infiniment dérobé ou en retrait, il y a une image, une photo qui ne sera pas montrée ni décrite dans le livre (on pense à une certaine Photo du Jardin d'Hiver dans *La*

Chambre claire de Roland Barthes, elle aussi laissée en retrait et qui activait comme ici toute la mélancolie de l'image poétique). Cette image soutient de son absence, de son silence tout le poème intitulé *Fortino Sámano*, ce nom aux consonances étrangères dont on ne sait rien d'abord, pas même s'il est réel ou fictif, avant de découvrir qu'il s'agit d'un lieutenant de Zapata, prisonnier politique fusillé par l'armée fédérale. Tout ce que l'on sait de cette image, même si elle est évoquée dans le poème, viendra du dehors, de l'autre côté du poème en quelque sorte, pour souligner déjà une ligne de passage — entre la vie et la mort, la langue et l'aphasie — qui y sera incessamment interrogée (il faudrait d'ailleurs prendre en compte ce dispositif qui déverse hors livre les éléments susceptibles d'assurer l'intelligibilité de l'image, car cela déjà engage un certain rapport aux faits qui peuvent toujours verser, donner lieu à une autre version, cela relève aussi d'un souci éthique qui consiste à raconter la légende tout en la gardant inénarrable : ainsi, on apprendra seulement dans le « Prière d'insérer » le détail des circonstances de cette photo « prise par Agustin-Victor Casasola alors qu'il [Fortino Sámano] faisait face, le dos au mur, au peloton d'exécution. Il avait demandé à n'avoir ni les yeux bandés ni les mains liées. Il fumait un dernier cigare »). Ces indices relevant de la notice nécrologique, de la fiche d'état civil ou de la page d'histoire, on aurait d'ailleurs tout aussi bien pu se dispenser de les connaître, ou se contenter de ceux, plus laconiques, inscrits dans le poème ou son commentaire (qui est aussi, je l'ai suggéré, une sorte de poème en prose, de poème de pensée : ligne de partage des plus tremblantes en ces parages). Car le poème n'est pas là pour livrer une *ekphrasis* de cette photo invisible, mais bien, plus radicalement, pour *faire image* : non pas en se substituant à la photo, en se faisant l'image d'une image, mais en attestant l'événement, au-delà de toute représentation, rendant impertinent tout recours à la photo en tant qu'artefact, archive ou preuve matérielle — *evidence* comme on dit en anglais, et qui passe ici toute visibilité.

Fortino Sámano atteste donc, il porte deuil et témoignage comme seul le poème peut le faire de cet instant de vie de mort ultime de Fortino Sámano, de son exécution double, le dé clic de l'appareil photographique précédant d'une seconde l'autre, celui des fusils braqués

sur lui. Tout le poème interroge cette image d'un homme défiant par le sourire et la fumée de son cigare l'objectif qui va le fixer sur la pellicule, le geler — le gélifier et le « refroidir » à la fois — pour l'éternité. Le poème lui-même se fait paradoxalement exécution sommaire : son opération poétique répète et réactive la scène, non sans ambiguïté, non sans cruauté puisqu'il entend rendre par la logique de sa « *raison froide* » la brûlure de cet instant. Le poème se donne donc d'une certaine manière comme le négatif de la photo, sa négativité accrue et aggravée, il calcule et compte, lui, avec tous les angles morts, obtus ou obscènes, de la scène : plus même, il en est la version originale, sa légende véritable contre la « *falsification de la devise* », la « *Fausse monnaie* » de l'enregistrement photographique, le développement en différé et à contretemps de l'événement qui demeure à jamais « *ni à voir, ni à dire* » : « *Tout ce poème est écrit au-dessous ou à côté de la photographie de Sámano qui va mourir exécuté. Exergue, cela qui n'est pas à l'œuvre. L'œuvre est l'image, mais dehors il y a ce qui n'est pas représenté par l'image, ce qui n'est pas l'image — le désarroi, l'exécution, c'est-à-dire le réel, le seul et strict réel qui ne doit rien ni à l'histoire ni à la prise de vue. Qui n'est ni à voir ni à dire.* »

Mâcher les mots

Cette première scène fait corps dans le poème avec une autre « scène primitive », celle de la « rééducation » extrêmement laborieuse et douloureuse de la langue (ou est-ce de désapprentissage plutôt qu'il faudrait parler?), une langue défaite par l'aphasie ou peut-être, cela reste indécis dans le poème, remontant vers elle comme en sa source (pour s'y terrer et s'y taire, la traverser, ou encore la surmonter, cela aussi demeure incertain). Cette expérience de perte traduit au plus près ce qui est sur le point de se passer pour Fortino Sámano au moment où il va passer de l'autre côté, mais elle est tout aussi bien celle du poème lui-même, peut-être même de tout poème. Le poème, travaillé au corps par cette aphasie, accompagne ainsi ce passage, ce trépas autant que faire se peut (toute la question loge là), passant avec lui de l'autre côté de la langue, dé-fondation mise en acte tout du long de *Fortino Sámano* et fortement induite dès l'exergue par ces vers de Jacques Roubaud :

« Jakobson dit que l'aphasie mange la langue à l'envers de son acquisition./Les articulations les plus récentes partent les premières./Une bouche qui se défait commence par les lèvres./J'ai pensé la même chose du vers. Les règles du vers disparaissent/une à une dans sa destruction, selon un ordre, lui aussi aphasique./Comme si les poètes défaisaient leur bâtiment étage par étage. » On pourrait dire que tout ce poème cherche à manger, à mâcher, à tourner dans sa bouche ces vers tirés de *Quelque chose noir*, proposition poétique qui trouve une traduction percutante dans le commentaire de Jean-Luc Nancy : « [...] le poème fait plus parler qu'il ne parle lui-même. Un poème est ce qui se glisse dans la gorge et dans la langue de son lecteur/auditeur et qui le fait parler, qui lui prend les mâchoires, les lèvres et le larynx pour le manger du dedans. Un poème qui ne fait que parler devant moi et à moi sans me plier à le parler à mon tour, celui-là n'a pas débordé et a raté son coup. »

Il faut donc, pour commencer, lire ce poème trois fois au moins : une première fois, avec elle Virginie Lalucq, le poème en entier, d'un trait, d'un souffle en s'y essoufflant, en s'y cassant les dents comme pour tout poème, mais tout particulièrement peut-être celui-ci qui joue fortement de la coupe, contrainte intérieure du vers « qui s'exécute impeccablement froidement par une lame immanente à la langue » et qui marque, à travers toute cette notation de barres obliques (le « slash » est ici le signe de ponctuation privilégié), « de syncopes, de coupes, d'apnées ou de haut-le-cœur », « le débord du poème [qui suit] très exactement les bords de la langue » : cette barre de fraction, point de bascule du vers, est ici, comme le souligne Jean-Luc Nancy, un instrument d'une grande précision, le point où « le poème verse par-dessus bord sa plus propre substance et son cœur véritable », le versant où a lieu le déversement de la langue, toujours à la fois en excès et en défaut (« L'indigence et l'excès de cet empire [du poème] sont la même chose, une même pauvreté orgueilleuse »). Cette première lecture faite, il faut tout reprendre, avec lui cette fois, Jean-Luc Nancy, qui découpe par sa lecture un second poème dans le poème, en suivant les lignes de fracture de chaque séquence, tous les points où le sens se fige ou fuit, c'est selon. On remarquera

d'ailleurs au passage que cet accompagnement pas à pas (mais non sans sauts, et sans sautes anacoluthiques) est conduit par le poème lui-même à laisser tomber toutes ses assurances à mesure qu'il va avec lui au fond du vers : « Comment le philosophe peut-il lire le poème? », se demandait Nancy au moment de passer le premier seuil de sa lecture. « En allant au fond. Mais le philosophe ne connaît que les fondements — sait-il quelque chose du fond, des fonds en général? » De fait, si au commencement le philosophe répond sans tergiverser aux questions qu'il (se) pose au sujet du poème — des questions, « mais où commence-t-il? ou bien à partir d'où? », auprès desquelles on pourrait indéfiniment séjourner, telle celle-ci, réglée avec une étonnante fermeté : « Tout le poème est-il la parole de Fortino Sámano? » « C'est possible, c'est certain », décide-t-il aussitôt (mais d'où lui vient cette autorité, cette capacité à s'autoriser, à édicter les lois souveraines du poème, et surtout à savoir s'orienter précisément au moment de la plus grande indirection?) —, il renonce à tenir discours, il coupe court et dans le vif du sujet, il se rend à la loi du poème qui lui dicte de répéter : « C'est elle qui me fait parler et qui — à la limite — m'empêche de parler pour la commenter, car elle m'oblige à répéter après elle comme elle l'a écrit, exactement et ainsi me stoppant, c'est-à-dire m'interdisant de tenir mon discours d'exégèse puisqu'il faut en passer par cela qu'elle me fait parler. Elle, la poésie. » Qui lui intime même le silence : en plusieurs points du poème, le commentaire est ainsi silencé, réduit à inscrire silencieusement ce « (silence, césure) », « (silence encore, chute de neige) », ou ce lapsus qui appartient à un autre état du poème (« mais nous [qui « nous »? lui seul ou eux « ensemble »?] décidons de garder son lapsus; comme s'il n'y en avait pas à chaque pas, comme si poésie n'était pas lapsus continu, un mot pour un autre et laisser passer la pulsion »).

Une fois suivie jusqu'au bout cette ligne dans ses pleins et ses déliés où le poème et sa lecture ne se laissent pas saisir ensemble mais s'écartent l'un de l'autre, s'affranchissent, se bordent et se débordent l'un l'autre, et autant l'un que l'autre, il faudra encore tout recommencer une troisième fois, pour soi, ou pour

le poème enfin seul, délivré de tous, auteur comme lecteur qui tentaient encore de le tenir même en ne voulant ni l'arraisonner ni l'expliquer, tout relire donc, « à haute voix » comme le suggère Nancy au terme de sa lecture, sans doute pour infinitiser la fin, en écho à la définition de la poésie donnée plus haut (« La poésie définit. Elle finit. Elle finitise l'infini ») : « Les mots sont démesurés, par excès ou par défaut. Le poème leur donne une commune mesure, que la lecture recalcule à chaque fois. Il faut maintenant lire à haute voix : Forti-no Sá-ma-no... », « haute voix » qui n'est pas nécessairement à voix haute... Lire pour les yeux, l'oreille, et la voix : est-ce déjà assez laisser entendre que la lecture fait elle aussi pièce au corps du lecteur, tout comme avant elle le poème de l'exécution? « Lire n'est pas une affaire de suivi [...]. Le poème est écrit en éclats et tel doit être lu. Ou bien tu. Ou su par cœur, en pièces mises bout à bout. » Il aurait été tentant de voir comment ce « pas de deux » de Nancy/Lalucq s'inscrit dans toute une série d'œuvres elles aussi conjointes et disjointes (je pense à *Dehors la danse*, avec Mathilde Monnier, ou à *Wir*, avec Anne Immelé, entre autres nombreux exemples), il aurait sans doute été nécessaire de dire comment cette pièce fait retour sur la réflexion de Nancy dans *Résistances de la poésie* (William Blake & Co., 1997), comment elle éclaire tout particulièrement son travail sur l'image en cernant la spécificité (s'il en est une) de l'image poétique dans son rapport ouvert à toutes les autres images (photographique, picturale, filmique, etc.), mais ce serait sortir de *Fortino Sámano* et risquer de perdre la singularité et la force — la « fortitude », force faible et solitaire — de cet opuscle. On remarquera plutôt avec eux pour finir sans trop finir que tout s'est bien passé dans *Fortino Sámano* « Comme si le poème n'avait d'autre souhait que d'entr'ouvrir une unique syllabe pour y discerner [...] un effilement de la voix, une ligne de fuite de lambeaux sonores qui ne cessent de déborder » : le « lu » de leur syllabe mise en commun promettait-il autre chose que cette leçon de poésie élémentaire?

GINETTE MICHAUD