L'invention poétique ou l'invention *du* poème

Frédéric MARTEAU, Université Paris 8, France

Posons, sur le seuil de notre réflexion, comme une pierre épigrammatique ou le dessin d'un frontispice, ce poème, qui nous regarde et nous hante, nous invitant à enclencher le mécanisme d'un discours dont il donne le sujet : l'invention poétique.

Ce poème, donc, admettons :

() :
ici prend place l'inventio _____

je ne rés _____
siste pas au plaisir d'intervenir et
d'indiquer ceci comme le moule du poète
me, son empreinte. _____
Avec ses points de moindre résistance
simple problème de densité à
l'œil qui se superpose à un autre pr
oblème de densité (densités successiv
es des rythmes) : jolies petites dens
ités enroulées autour de l'axe *prover*
bial – le tout a l'allure d'un chromo
some écrasé dans sa longueur par une
roue de bicyclette et ainsi
de suite jusqu'à la _____
~~chute~~ _____
(Roche 444)

poème. Celui-ci, par la brièveté de sa forme¹, son caractère ramassé et dense, mais aussi par le travail sur la langue, la *fabrique* d'un objet linguistique à partir d'une matière exclusivement verbale, condense et résume peut-être à lui seul l'invention poétique que l'on peut reconnaître ailleurs, dans l'écriture théâtrale ou romanesque.

Il s'agira donc de s'interroger sur l'invention *du* poème – et d'entendre la complexité de ce double génitif. Mais attention : à propos de l'invention poétique, on risque de dire n'importe quoi. J'entends : on risque de délirer. Car on va vite se rendre compte qu'avec la question de l'invention en poésie, on est vite porté à des exagérations, à des élucubrations, à des délires donc, voire à des ruses, des expédients qui viennent ruiner le crédit accordé à ce discours. Car que signifie *inventer*, et qu'est-ce qu'une *invention* ? Le sens commun définit l'invention comme la création ou la découverte de quelque chose qui apparaît alors comme nouveau. Mais créer et découvrir, ce n'est pas la même chose. Etymologiquement, issu du latin *invenire*, inventer signifie *trouver*. Inventer un objet peut alors signifier deux choses : le trouver, au sens d'une découverte ou d'une révélation, ou le créer de toute pièce. Et à cette contradiction s'ajoute un emploi péjoratif qui fait de l'invention une opération imaginaire, irréelle, fausse : j'invente, je dis n'importe quoi, je mens.

On peut d'ailleurs reconnaître ici, en en accentuant l'acception péjorative, une définition du romancier : il raconte des histoires, des fictions, il invente un univers qui n'existe que par le jeu de son imagination². Il feint de rapporter des faits, tels qu'ils se sont passés ; il invente, en ce sens qu'il donne pour réel et vrai ce qu'il raconte et ce qu'il a forgé par la force de son imagination. Quel crédit accorder à un romancier ? À quel moment son invention est *inventée*, à quel autre elle ne l'est pas ? Et l'invention, si imaginaire soit-elle, ne rencontre-t-elle pas une vérité autre, ne retrouve-t-elle pas une authenticité, par ses propres moyens ? On peut comprendre que le terme d'*inventeur*, qui pouvait autrefois désigner un tel romancier, ne veut plus aujourd'hui désigner que l'auteur d'inventions scientifiques ou techniques, comme si le jeu paradoxal du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire, perturbait de l'intérieur le sens de ce mot. L'art est renvoyé à ses artifices, le romancier à ses compositions où l'on ne peut plus démêler le vrai du faux. Car qui peut faire la part de ce qui, en littérature, est inventé, de ce qui ne l'est pas ? Ce qui semble ne pas l'être est ce qui a été ramassé par l'auteur autour de lui sans effort imaginatif ; c'est ce qu'il a seulement *trouvé* à dire. Et n'est-ce pas encore une invention ? Mais où se situe, dès lors, l'invention ? Peut-on qualifier d'invention ce qui relève du témoignage ou du vécu ? Et l'invention relève-t-elle bien du *fond* ? N'est-ce pas plutôt dans la *forme*, dans la manière de narrer, ou plus généralement d'écrire, que se situe l'invention ?

La notion littéraire ou poétique d'invention n'apporte aucune assurance, aucune définition stable. Et cette complexité sémantique n'est pas propre à la langue française et à son origine latine. Prenons l'allemand : inventer, au sens le plus courant, se dit *erfinden*, où l'on retrouve le sens de *trouver* quelque chose ; par la réflexion et l'imagination, inventer se traduit plus précisément par *ersinnen*. Les choses semblent plus claires, mais on retrouve tout un champ sémantique paradoxal et complexe autour du verbe *dichten* qui définit ce qu'on peut justement appeler l'invention poétique ou scripturale. Car si *dichten* signifie écrire, composer des ouvrages littéraires, et plus spécifiquement des poèmes (et même faire des vers), il étend sa signification à celle d'une invention qui en traduit le sens péjoratif : *dichten*, *erdichten* ou *andichten* (inventer quelque chose sur le compte de quelqu'un) contredisent le sérieux de l'intention poétique. L'expression « er dichtet » ne signifie pas seulement : il écrit (compose) un poème, mais : il invente, il raconte n'importe quoi – il délire. Mais si l'on veut éviter les écueils de ce « n'importe quoi » poétique, ne pourrait-on pas, comme aimait le souligner Paul Celan, faire entendre *dichten* autrement, en référence à son homonyme qui signifie rendre compact, condenser, étancher – afin d'éviter les fuites et les dérives du sens ?

Il faut donc s'entendre sur l'invention poétique : et chaque période, chaque courant de l'histoire de la poésie reposera à sa manière la question de cette invention. Si inventer est créer du nouveau, de l'inédit, comment concevoir des formes fixes, des lieux communs, une tradition, voire même une poétique érigée sur le principe fondamental de l'imitation ? Des seizième et dix-septième siècles, on débat autour de cette question paradoxale, entre innovation et imitation – querelle des anciens et des modernes : les « anciens » imitent, les « modernes » inventent. Mais selon les sens différents de la notion même d'invention, on comprend bien que chacun tire à soi la couverture de l'invention poétique : dans le respect de la tradition, les anciens *inventent* (trouvent ou renouvellent) les formes véritables, alors que les modernes, eux, dans leur obsession futile de la nouveauté, *délirent*. Le débat prend diverses tournures, mais se retrouve toujours autour de cette question de l'*invention* (dont on a vu la complexité sémantique), de l'*imitation* (normalisation, réglementation et renouvellement) et de l'*innovation* (création, table rase). Il resurgira bien évidemment au dix-neuvième et vingtième siècles, dans des contextes différents et avec de nouvelles problématiques, mais avec peut-être cette différence que c'est cette fois la question du nouveau qui semble s'imposer devant celle de la tradition³ ; mais le débat ne sera jamais clos, et les prises de position quant à cette question mèneront à de nouvelles impasses. Souvent, on cherchera des compromis, des situations intermédiaires : innover à l'intérieur d'un cadre traditionnel. Mais toujours, il s'agira de définir le lieu et l'objet de l'invention quant au fond

et/ou quant à la forme. « Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques » écrira André Chénier dans son *Invention* programmatique aux accents paradoxaux (127) ; toutes les combinaisons seront alors possibles à partir du moment où l'on reconnaîtra que le fond et la forme sont inextricablement liés. N'oublions pas que l'invention fut en rhétorique le stade du choix des arguments, du contenu du discours ; mais, comme le dira Ronsard, cette « invention » reste intimement liée à la « disposition » qui la recueille : « et ne fault douter qu'après avoir bien et hautement inventé, que la belle disposition de vers ne s'ensuyve, d'autant que la disposition suit l'invention mere de toutes choses, comme l'ombre faict le corps » (1178).

Mais si le seizième siècle veut redonner à l'invention une place de premier choix, et l'inscrire dans une réflexion sur la création et l'imitation, c'est qu'il succède à une période où la poésie doute sévèrement de ses capacités d'invention. L'exercice poétique semblant alors se réduire à un pur jeu formel, il était nécessaire de reposer la question de l'invention en lui donnant une nouvelle impulsion, un nouveau départ : inventer, dans le sens historique d'une inauguration et d'une (re-)naissance, la poésie (et la littérature) française(s). Dans sa *Défense et illustration de la langue française*, Du Bellay défendra en effet une poésie créatrice à la fois sincère dans le contenu et innovante dans la forme, contre les exercices formels marotiques, ces inventions sans âme. On n'invente pas n'importe comment : il faut des règles, des principes, une éthique liée à une pratique. Du Bellay s'engagera pour un renouvellement de la langue, quitte même à en forger de nouveaux vocables : « Ne crains donc, poète futur, d'innover quelques termes » (*Regrets*, 245)⁴. Cette licence créatrice est cependant modérée par le respect et l'imitation des anciens ; pour Du Bellay, il faut réussir ce tour de force qui consiste à traduire la tradition en émancipant par innovations la langue nationale, à savoir le français. « Comme un qui, désespérant de construire ou de reconstruire en marbre, inventerait de travailler avec le bois, matériau innombrable, et retourne ainsi le manque contre lui », commente Michel Deguy (111) : il ne faut pas imiter dans la même langue, mais *retrouver* le latin dans le français.

Ce programme poétique, où est défendue une approche responsable de l'imitation, se heurte cependant à une conception fuyante de l'invention : celle-ci s'oppose à la traduction (la « translation »), pratique qui menace « cette divinité d'invention » (Du Bellay, *Regrets*, 213) propre à la poésie. Pour autant, Du Bellay ne renonce pas à traduire Virgile ; mais, dans le même temps, son œuvre amorce un virage, plus ou moins consciemment : il ne s'agit plus d'imiter, mais d'inventer de manière très personnelle. « La Complainte du désespéré », malgré ses nombreux emprunts au canon antique, laisse entendre une voix nouvelle et

singulière. Elle ouvre un cycle de poèmes nommés « inventions »⁵, qui selon leur auteur sont des résidus plus ou moins « malfaictz », des écrits au « style tellement refroidy [...] que je commence moymesmes à le descongnoistre » (« Seigneur », 196). Modestie de l'inventeur, ou pressentiment que l'invention prend sa source autre part et autrement que dans une fidélité « translativ » (et programmée) de la tradition ? Qu'elle est liée à un art de la « déconnaissance » ? Qu'il faut sans cesse *défaire*, quitte à *malfaire* ce qui a été fait ? C'est que ces inventions, après l'assurance des sonnets pétrarquaisants de *L'olive*, laissent transparaître le tremblement d'une subjectivité qui se veut sincère, mais pour laquelle rien n'assure plus la « réussite » poétique. *Les Regrets* accentueront ce constat *déceptif*, et Du Bellay y reconnaîtra la même imperfection et le même « refroidissement » que pour ses « inventions ». En considérant l'ensemble de son œuvre, sa diversité et ses revirements, on peut ainsi constater que l'invention poétique devient bien celle d'une perpétuelle remise en question qui se cherche autour de la constitution d'un idiome, un idiome non plus seulement « national » mais marqué par le principe d'une singularité où résonne l'invention d'un sujet – on dira même : l'invention d'une voix⁶. Aucun modèle ne préexiste plus à l'élaboration d'un poème, comme on peut le lire dans le deuxième quatrain du premier sonnet des *Regrets* : « Je ne peins mes tableaux de si riche peinture, / Et si hauts arguments ne recherche à mes vers : / Mais suivant de ce lieu les accidents divers, / Soit de bien, soit de mal, j'écris à l'aventure » (69).

Se saisir d'une langue dans son défaut ou son manque – ses « accidents », c'est-à-dire aussi ses chances⁷ –, c'est ainsi l'*assujettir* à l'invention – à « l'aventure » – d'un idiome. On retrouvera régulièrement cette idée que l'invention littéraire (et poétique) réside, pour un auteur, dans l'invention de sa propre langue⁸ – par défaut, par chance.

Si le poème est l'invention d'un sujet, d'une langue, d'une voix ou d'un souffle, il échappe à toute détermination formelle et à toute originalité du contenu. Et le parcours de Du Bellay sera celui d'une perte, d'un regret, et en un sens d'un échec où résonne la persistance d'une crise : que dire ? et comment ? Son œuvre est ainsi *déceptive*, comme une voix qui perd l'assurance de sa stature sublime (et antique) pour se réfugier dans la matérialité de l'écrit – et pour y retrouver la singularité d'une voix confessée. Mais qui assure à cette voix de *se relever* de l'écrit ? Et si l'invention poétique était précisément de tout mettre en place, dans l'écriture, pour donner à cette voix poétique la chance de son éclosion ?

On trouve au Moyen Âge, dans ce tournant poétique que représente le passage du treizième et quatorzième siècles, et le passage de l'oral à l'écrit, une manifestation de cette crise de la « matière » poétique⁹. On cherche alors à condenser justement le poème par écrit

en le « couchant » sur la page, « qui tout revient à écriture »¹⁰. Et on se réfère à un sens encore originaire de l'invention : une collecte, une trouvaille de restes, d'éléments déjà là, un *inventaire*. Il n'y a plus rien à inventer : tout a déjà été dit. Mais tout reste à inventer : à trouver, à glaner, à rassembler, à collecter¹¹. Le mot d'*invention* apparaît tardivement en français, et justement à partir de cette crise de l'invention poétique ; et *invenire* s'était d'abord traduit par *trover*, trouver. Il faut aussi souligner qu'il était alors impossible d'affirmer qu'inventer c'était créer quelque chose : la création restant du domaine divin, l'humilité voulait que l'invention ne soit que la découverte du déjà-là, du déjà-crée ; car seul Dieu peut créer, et la création a eu lieu : à l'homme – au poète – d'en ramasser les fruits, les trésors. L'apparition du terme même d'invention, qui reprend le sens de trouver mais pour lui donner davantage d'autonomie du côté de l'innovation, reste alors le signe d'une laïcisation. Il apporte avec lui la menace diabolique d'un détournement négatif de l'invention : l'imitation caricaturale du pouvoir créateur divin, l'innovation réprouvée par la morale et le bon sens, c'est-à-dire le mensonge, la tromperie, la contrefaçon.

Il faut alors penser une invention comme un faire innovant qui évite la contrefaçon, et dont la nouveauté ne cherche pas à rivaliser avec la création divine. C'est pourquoi les poètes se détourneront de la « matière » (du contenu) pour développer les formes poétiques, déplaçant la notion d'invention poétique du côté de l'immatériel et du formel, de l'organisation et de l'agencement. En ce sens, cette invention redistribue le sens qu'il avait acquis dans la rhétorique classique ; la *dispositio* devient l'invention elle-même¹². « Tout est dit et l'on vient trop tard... », mais les modalités du recueillement de cette parole ressassée offrent des variantes inventives selon des combinatoires inépuisables. La multiplication des formes poétiques – sonnet, ballade, rondeau... – serait ainsi le signe (le lieu, le moule) de l'invention poétique ; et de la même façon, la modernité « inventera » le poème en prose, le vers libre, ou le calligramme¹³. D'un point de vue général, le poème s'affirme à toute époque comme l'enjeu d'un *agencement* ou d'un *montage*, l'occupation d'un espace où l'articulation des éléments langagiers renouvelle la syntaxe en insistant sur leur disposition parataxique. Le poème se déploie sur une surface où il invente son propre lieu, où il s'invente comme espace, comme site, comme place-forte¹⁴.

Mais le fond, la matière poétique elle-même n'est-elle pas sujette à l'invention quand le monde se laïcise et se sécularise ? *Les fleurs du mal* ne présente-t-il pas des inventions au sens où y sont proposés de nouveaux sujets poétiques, jusqu'alors impensables ? Sur un plan formel, d'ailleurs, on a pu dire que Baudelaire inventait peu ; mais n'est-ce pas cela qui renforce l'invention même de « la charogne » ? Et une fois ce tournant passé, où tous les

sujets peuvent être abordés, où l'on peut tout autant parler du mal que du bien, du laid que du beau, où les valeurs de cette matière poétique sont bouleversées et déhiérarchisées – et ce d'autant plus que la forme elle-même est de plus en plus éclatée, que la prose envahit l'écriture poétique – la question de l'invention poétique se repose, comme au quatorzième siècle. Le sens même de l'invention étant changeant, on passe de l'affirmation que l'on n'invente rien en poésie, à celle, au contraire, que tout est invention : un nouveau poème, s'il n'invente rien, est une invention. Mais en quel sens ? Que l'on pense au paradoxe de l'invention littéraire que Borges exprime dans sa « fiction » sur Don Quichotte réécrit par Pierre Ménard : sans rien inventer, l'auteur a fait preuve d'invention, car la singularité de l'acte décisionnel d'écriture impose sa respiration naturelle¹⁵. Borges affirme que l'invention littéraire ne réside pas dans l'originalité d'une matière, puisque celle-ci nous est déterminée d'avance, mais dans l'acte scriptural qui relance et renverse sans cesse la question de son événement.

Un poème, comme tout acte langagier, n'invente rien en ce sens que le langage est déjà là, déjà *donné*, et que l'homme a perdu la faculté adamique de créer par la nomination. Il ne lui reste qu'à faire l'inventaire de ses possibilités expressives, qu'il agence au mieux en les sélectionnant autant par goût que par défaut. D'après la théorie du langage de Benjamin¹⁶, et selon sa logique paradoxale de renversement, on pourrait dire que l'invention poétique est la tentative *impossible* de retrouver cette faculté de création et de nomination. Si la grâce et le pouvoir immédiat de l'inspiration créative sont désormais impossibles à obtenir d'emblée, il s'agit de faire le long détour par le travail, dans l'atelier ou la fabrique d'une pratique poétique dont il s'agit de ré-inventer les possibilités inventives. Depuis la chute adamique (ou, dans une autre tradition, orphique), la poésie se doit de travailler à sa propre formulation, à défaut d'inventer sa propre matière, elle se doit d'inventer quelque chose, et quelque chose d'autre que le langage lui-même : un *poème* – afin peut-être de s'inventer elle-même. Inventer un poème inventif : qui réinvente à son tour la poésie. Et si celle-ci veut *retrouver* la voix inspirée et le souffle véritable auxquels elle tend – son utopie même et son propre *sujet* –, elle se doit d'inventer l'instrument qui réaliserait cette levée ou cette éclosion de l'écrit, le lieu et l'*objet* de sa poétique : sa machine ou sa lyre. Son poème.

Comment inventer (trouver ou créer) sa propre voix à partir d'une langue commune, communicable, et composée à partir d'un alphabet commun ? Quelle est la *vocation* d'une singularité dans un tel paysage communautaire ? D'un point de vue technique, une fois le langage inventé, la poésie ne semble proposer que des innovations secondaires, des mises en formes et des traitements de ce matériau commun alphabétique. Il est d'ailleurs remarquable

qu'en grec, le verbe *alphainein*, qui explique une des origines du mot *alphabet*, signifie *inventer*, justement. L'invention littéraire et poétique la plus décisive serait donc celle de l'alphabet¹⁷ ; et ce n'est pas un hasard si Orphée prête sa figure mythique à cette invention. Ce n'est pas un hasard, mais cela souligne une contradiction, car l'écriture alphabétique va enfermer la voix poétique dans l'arbitraire de ses signes et la matérialité de la page d'inscription. L'invention poétique, si elle existe ensuite depuis ce lieu de l'écriture, consisterait ainsi à (re)trouver un souffle et une voix : à inscrire la singularité dans le commun du langage. Et précisément là où la voix semble disparue à jamais : dans l'écrit, quand le langage s'est déposé et couché sur un support quelconque, dans l'attente d'une *relève*.

Ce constat, et cette manière de concevoir l'invention poétique, nous invitent à envisager une nouvelle donnée du problème : la question de la compréhension, et conjointement, celle de la lecture. Car si on remet en question la facilité communicationnelle du langage, on repose la question de l'inventivité linguistique. La poésie n'invente rien, en un sens, mais c'est qu'elle a en charge l'invention du sens lui-même, et ce dans tous les sens. C'est pourquoi la poésie apparaît souvent comme ce genre hermétique qui remet en cause nos habitudes de lecture, en nous invitant à développer une herméneutique où sont envisagées les conditions de possibilité d'une lecture, d'une compréhension – l'invention d'un sens. Et n'oublions pas qu'Hermès fut l'inventeur de la lyre, avant qu'Apollon la récupère pour la nimber de magie, de valeur transcendante et bientôt orphique ; n'oublions pas non plus qu'Hermès fut celui qui inventa les lettres de l'alphabet, convertissant les sons en caractères d'écriture, et que les prêtres d'Apollon inventèrent les voyelles par analogie avec les cordes de la lyre¹⁸. L'hermétisme peut être alors cette qualité de l'invention poétique qui veut attirer l'attention sur l'origine même de la constitution d'un langage écrit en tant qu'il fait sens, tandis que la lyre est cet instrument qui en « relève » la possibilité et l'efficace, où résonne la voix (ou le chant) du poème. Il s'agit de savoir tendre les cordes, de vérifier sans cesse le fonctionnement d'un instrument qui semble de moins en moins assuré de produire le son-sens attendu. La lyre est ainsi perpétuellement à reconstruire (tout au moins à réaccorder) et le poème pose à chaque tentative la question de son invention et de son événement.

Mais cette construction se conçoit de nouveau dans les termes de la contradiction propre à l'invention : faut-il créer de toute pièce un objet inédit, ou bien faut-il retrouver et refonder ce qui a eu lieu et a été oublié ou recouvert par des pratiques qui réactivent la menace persistante d'un délire et du n'importe quoi ? Faut-il créer ou décaper ?

D'une certaine manière, on retrouve, poussée à l'extrême, l'autorisation de Du Bellay d'inventer de nouveaux termes : s'il n'est pas possible d'inventer dans cette langue-ci, il faut en inventer une autre, selon un principe *néologique*. Deux désirs conjoints parcourent l'histoire poétique : la volonté de créer une langue universelle, après le constat du défaut des langues, et la nécessité de sortir du langage alphabétique par d'autres moyens. Il n'est pas étonnant de constater tout au long du vingtième siècle une admiration, chez les poètes, pour l'écriture orientale et idéogrammatique. Henri Michaux, qui voulait se « déconditionner du verbal » et déclarait « à bas les mots » (*Emergences*, 5 et 34), trouvait dans le dessin et la peinture l'accès privilégié vers un nouveau langage, avec le souci d'inventer ainsi un nouvel alphabet. « J'ai essayé d'inventer des caractères clairs pour tous sans passer par la parole » (« Entretien », 25). On sait que ce sera un échec, reconnu par le poète lui-même. Mais cette expérience portera la poésie sur ses propres limites, où elle cherche à se renouveler. Et Michaux ne renoncera pas à situer l'invention poétique sur le plan du graphisme, c'est-à-dire là où s'invente *littéralement* l'écriture, le *graphein*, dans sa proximité et même sa parenté avec le dessin, avec le simple fait de tracer un trait, de tirer une ligne. Pour lui, il s'agissait de « passer la ligne » au moyen d'une « écriture directe » dont les signes permettent de « retrouver le don des langues » (« Mouvements », 18-19). Dans le même ordre d'idée, Gilles Deleuze pensera l'invention littéraire et poétique comme celle d'une *ligne de fuite* visant à faire tendre la langue sur ses propres limites (sur son *dehors*). Il s'agira d'inventer une langue singulière selon un processus *délirant* : l'écrivain, en effet, « entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *délirer* » (9). Que l'on pense à Artaud ou à Beckett. Mais faire tendre le langage vers ses limites proprement graphiques – *asyntaxiques* et *agrammaticales*, dirait Deleuze –, c'est aussi ce que l'on observe dans ces pratiques qui vont de l'écriture calligrammatique au lettrisme ou à la poésie visuelle ; c'est une autre manière de faire délirer la langue poétique, selon une modalité inventive qui parcourt l'histoire des formes poétiques pour en souligner les limites.

Soit on cherche ainsi, de l'extérieur pourrait-on dire, à refonder la pratique langagière elle-même, ses modes expressifs, ses manifestations, sa graphie même. Soit on opère de l'intérieur, par un hermétisme qui suspend les habitudes prédatrices de lecture, et donne à « lire », d'une autre manière, l'invention poétique en acte. De la refondation mallarméenne du langage poétique aux jeux linguistiques d'un Raymond Roussel, on assiste à un exercice décapant de la poésie, qui vise à (re)trouver l'invention poétique dans un resserrement syntaxique et une suspension-libération de la signifiante¹⁹. Le poème s'impose comme objet hermétique, qui fait bloc et résiste aux afflux de l'interprétation, ou se présente comme une

machine fuyante et ingérable, une invention pure qui ne produit rien d'autre qu'elle-même : une « machine célibataire » comme en inventera Duchamp à partir des « procédures » rousselliennes²⁰. À propos de Roussel, Michel Foucault écrira justement que ses machines « sont situées exactement à l'articulation du langage – point mort et vivant : elles sont le langage qui naît du langage aboli (poésie, par conséquent) ; elles sont les figures qui se forment dans le langage avant le discours et les mots (poésie également) » (70). Comment passe-t-on, dans la pratique langagière, de *rien* à *quelque chose* ? Et comment ce *quelque chose* est sans cesse menacé – mais n'est-ce pas plutôt sa chance ? – d'être réduit à *néant* ? L'invention poétique se situerait dans ce lieu sans lieu, sur le seuil où le dit s'éprouve comme inédit : là où s'élabore une machine textuelle aux ressources inépuisables, mais qui épuise (ou ravit) son utilisateur.

Que l'on cherche à sortir du langage alphabétique, ou que l'on veuille en réévaluer les ressources, les deux tentatives se rejoignent dans le fait qu'à chaque fois est visée la reconsidération de la pratique langagière : comment le langage fait sens, et surtout selon quelle stratégie d'écriture, selon quelle *tension* ? Dans tous les cas il s'agit en effet de créer une tension et de jouer sur les limites, que le mouvement soit d'ex-tension (explosive) ou de resserrement in-tensif (implosif). Il n'est d'ailleurs pas toujours facile de déterminer la qualité *tensive* d'un poème, tant l'explosion reste liée à une tension interne, on pourrait dire : *nucléaire* (au sens d'un noyau condensé – *dicht* – prêt à exploser à tout moment)²¹. Francis Ponge ira lui-même jusqu'à comparer l'écriture d'un poème à la fabrication d'une bombe²², l'invention *du* poème résidant tout autant dans la fabrication que dans sa déflagration, sa détonation, son *efficace* (ou sa capacité d'effet). L'*agencement* du poème est alors tendu à son (ou ses) *effet(s)*.

D'une façon générale, le poème devient ainsi l'*objet* même de l'invention poétique. En effet, le poème a tendance, en devenant compact, dense (*dicht*), à se constituer comme objet. Et d'abord comme objet visuel, puisqu'il remet en question les conditions de son propre discours, ou plus généralement, et pour éviter les écueils d'une poésie concrète, comme objet phénoménal. Il s'agit de considérer un poème comme une structure linguistique autonome qui déploie sa signifiante à partir de sa tension constitutive. L'ouverture au sens, et à la possibilité d'une lecture, est alors *tendue* à son maillage serré, à sa trame hermétique. On a alors souvent comparé le poème à un coffre qui ne délivre que partiellement son secret (et qu'il faut ouvrir), ou à un tombeau. Mais sans se restreindre à ce sens plutôt négatif ou réducteur de l'hermétisme, il conviendrait de ne pas opposer ici la profondeur à la surface, le dedans (le secret inaccessible) au dehors (l'apparence accessible). Un poème est cet objet

dont le dedans est le dehors, un objet à manier et non à creuser. On pourrait dès lors parler d'*objeu*, et retrouver bien évidemment la figure de Francis Ponge. S'il prend le parti pris des choses, c'est qu'il veut faire du poème un objet qui puisse tenir dans le monde muet : inventer une « œuvre-objet [...] qui, objectivement, s'y ré-insère » (*Malherbe*, 33). Ponge n'aura en effet de cesse de produire des poèmes comme des machines textuelles, inventées de telle manière qu'elles acquièrent chacune une autonomie expressive, selon le principe créatif de la *tautologie*. « Dire, pour lui, c'est faire » (46), écrit-il à propos de Malherbe, bien avant Austin : l'enjeu du poème est lié à sa fabrication, à une performativité qui à chaque fois réinvente la poésie elle-même ; le poème n'invente rien d'autre que lui-même, que sa propre capacité de *fonctionnement*. Et Ponge y insiste : il est plus important qu'un objet textuel *fonctionne* plutôt qu'il ne signifie. Dans *Pour un Malherbe*, Ponge ne cesse de comparer le poème à une « machine de paroles » (43), à « un véhicule, une montre (une horloge), une machine, un outil, une arme, une demeure, un appartement, un vêtement » (46), ou à un « instrument ». Malherbe « ne s'occupe que de son instrument », et « pas tellement des idées » : « c'est le Jean-Sébastien Bach de la littérature française » (47), l'auteur des *Inventions*. D'autant que son instrument est la lyre, et que le travail poétique consiste à entendre les cordes. Aussi retrouve-t-on une conception de l'invention poétique comme invention de la lyre, une « lyrique » où la tension doit être maximale, quitte à en faire sauter les cordes (ce qu'a fait, selon Ponge, Lautréamont).

Invention d'une machine lyrique tendue au maximum, de telle manière qu'elle fonctionne d'elle-même, le poème apparaît comme le programme, ou plutôt le *diagramme* (voire la partition) qui assure sa propre mise en route, son effectuation ou sa « réson »²³. Il s'apparente une formulation mathématique où le langage s'avère intransitif, comme l'affirmait Novalis : « Il en va du langage comme des formules mathématiques – elles composent un monde en soi – elles ne jouent qu'avec elles-mêmes, n'expriment rien d'autre sinon leur merveilleuse nature, et c'est pourquoi elles sont si expressives – et le jeu étrange des relations entre les choses qui se reflète en elles » (265).

Mais qu'est-ce qui assure alors à un poème de véritablement fonctionner ? Qu'est-ce qui assure à l'écrit d'être suffisamment tendu pour « résonner » ? Novalis mettra sa confiance dans l'écriture fragmentaire, écriture qui justement se conçoit comme l'instrumentation (le resserrement, la tension) d'un sens (d'un son, d'une voix) à venir : « L'art d'écrire des livres n'est pas encore inventé. Mais il est sur le point de l'être. Des fragments de ce genre sont des semences littéraires. Il peut bien s'y trouver de nombreuses graines sèches : qu'importe, tant qu'une seule éclôt ! » (94)

Le fragmentaire et le poématique se rejoignent sur ce double constat : rien n'assure à l'invention poétique d'inventer quelque chose (d'éclorre), et ce « fonctionnement » de l'écrit tendu est imminent en même temps que toujours *à-venir* – *in-venire*. Pour Ponge, Malherbe avait en un sens déjà « inventé » la poésie, mais cette invention reste malgré tout *à-venir* : elle doit être reconduite par de nouveaux poèmes, ici et maintenant, de même qu'il faut lire et relire l'invention malherbienne. C'est pourquoi ce qui sous-tend cette problématique d'« à-venir » de l'invention est la figure du lecteur. Dans le fonctionnement du poème, le rôle du lecteur est en effet fondamental : si lire c'est lier, le lecteur sera celui qui rassemble les éléments épars de la machine poétique pour la faire fonctionner. Ponge parlera du rôle du lecteur comme de celui d'un agent commutateur : celui qui met en marche la machine²⁴. L'invention poétique ne peut se révéler, et avoir la chance d'éclorre, que si l'autre du texte en réinvente l'advenue.

Et si l'autre – le lecteur, la différence, ou tout autre procédure de *doublure*, dirait Roussel – est nécessaire au fonctionnement, et donc à l'*inventivité* du poème, c'est que celle-ci est liée à un espacement et à une temporisation, à un écart, à un rapport – à un principe métaphorique ou analogique. Et si le poème n'était que l'invention du mouvement analogique lui-même (de la possibilité tropique, métaphorique, figurale) ? Le poème *comme* un objet, *comme* une machine... Dans son *Entretien sur Dante*, Ossip Mandelstam veut affirmer ce pouvoir analogique qui vient de l'autre, en l'occurrence du lecteur²⁵. Le poème de Dante est (*comme*) un tissu, un tapis, un orchestre, une tempête magnétique, un morceau de musique, un orgue, une figure cristallographique (une matérialité géologique), un solide, une pierre... « Ainsi donc l'œuvre naît comme une totalité, jaillie de l'impulsion qui la pénètre et manifeste sa différence. Elle n'est pas un seul instant semblable à elle-même » (17). Le principe différentiel est ainsi à la base de l'invention poétique, et c'est ce qui va générer son mouvement propre, ou sa capacité *chimique*. Car son principe est en effet celui d'une chimie organique : « chez Dante, comme dans toute poésie authentique, la pensée imagée se réalise grâce à une propriété de la matière poétique que je propose d'appeler convertibilité ou mutabilité » (35). Et cette « mutabilité de la matière poétique » est ce que la lecture doit révéler. Et en ce sens, celle-ci ne connaît pas de fin, et appartient toujours à l'avenir, puisque son rôle n'est pas d'en épuiser le sens, mais au contraire d'en rejouer sans cesse la possibilité dans une actualité elle-même toujours changeante. « Il est absurde de lire les Chants de Dante sans les tirer vers l'actualité. Ils sont faits pour cela. Ils sont des projectiles pour saisir l'avenir. Ils exigent un commentaire *in futurum* » (45). La lecture, c'est-à-dire la révélation de l'œuvre, est ainsi toujours à venir – *in-venire* – selon l'*exigence* de l'œuvre elle-même.

L'analogie la plus féconde dans l'*entretien* de Mandelstam est celle, musicale, de l'orchestration : si Dante est un « facteur d'instruments » (10) et développant une véritable organologie²⁶, s'il fut peut-être le premier à avoir dirigé (à la baguette) son œuvre, le lecteur doit reprendre la baguette de direction et permettre l'expression de « la chimie des sonorités orchestrales » (55). « Les chants de Dante sont partitions d'un orchestre chimique sui generis » (57) et la lecture est son « exécution instrumentale » (52). Si le poème est une partition, il reste perpétuellement dans l'attente de son *interprétation*, en un sens bien plus large que celui de l'herméneutique : « Le discours poétique est tissé comme un tapis dont les trames multiples ne se distinguent que par la couleur que leur confère l'interprétation, dans l'étagement des portées où se meuvent sans arrêt les signaux impératifs de l'instrumentation » (11).

En quoi réside donc l'invention du poème ? En l'aménagement d' « un espace ouvert au flux » (73), et non en l'imagination, en innovations guidées par « l'esprit d'invention ». « Dante et l'invention ? Mais c'est incompatible ! [...] Il écrit sous la dictée, c'est un copiste, c'est un traducteur... » (73-74). Mandelstam déplace donc la notion d'invention pour l'inscrire toute entière dans (le mouvement vers) la lecture, ce qu'il nomme l'*exécution*, qui reste bien entendu reliée à la tension²⁷ de l'œuvre. Un poème « n'existe que par l'élan qui l'interprète » (82), et son invention n'est peut-être que sa capacité d'*envol*. « Étudier Dante, dans l'avenir, ce sera, je l'espère, étudier la relation d'un texte à son envol » (82).

Nous sommes revenus à notre point de départ : invention et poésie ont une parenté profonde qui échappe à la connaissance et au savoir. Chaque poème est ainsi la réinvention permanente de la poésie elle-même : aucune définition ne préexiste à l'élaboration du poème, qui dans sa singularité invente et réinvente le genre qui le comprend ; si la poésie est cet art du faire, comme on le dit souvent en référence à sa racine grecque, elle est toute entière tournée vers son à-venir ; aussi son invention, son *invenire*, est-elle toujours cet avoir-lieu qui n'a jamais lieu, elle est ce qui arrive au poème et qui le fait être l'objet de cet avènement que réactive chaque lecture. La machine, si elle est achevée en tant que structure linguistique, n'est jamais complètement assurée de fonctionner convenablement, ou suffisamment longtemps, pour réaliser le projet de sa programmation. Cette tension *in futurum*, si elle inscrit la lecture et l'interprétation dans le principe inventif du poème, entraîne aussi la poésie à se renouveler sans cesse, et ce contre la poésie elle-même, au sens où elle aurait arrêté les conditions de sa pratique (avec ses réglementations, ses codes, ses formes, ses tonalités). Le caractère antipoétique de l'exercice poétique participe de son énergie inventive ; c'est pourquoi la contradiction soulignée chez un poète comme Ponge, « inventeur et classique »²⁸,

qui rappelle les polémiques sur l'imitation (classique) et la modernité (inventive), fausse le problème. L'invention, on l'a vu, se situe dans d'autres lieux que ceux qui autorisent cette différenciation, car le terme signifie autant trouver que créer. Le classicisme de Ponge est une invention, au sens où toute invention est une ré-invention : une re-trouvaille. Et toute la question réside peut-être dans l'utilisation de ce préfixe re-, ce que Paul Valéry appelait la « fonction RE »²⁹ : tendu vers son à-venir, le poème re-joue sans cesse les conditions d'existence (et de *faire*) de la poésie elle-même³⁰. Chaque poème apparaît dès lors comme le premier, le premier d'un genre à venir ou à refonder, soulignant les conditions de sa naissance. « Voilà la poésie : le langage remis en son état naissant³¹ » (Ponge 242).

Le poème est à réinventer : à retrouver, à relire. La lecture n'épuise pas le fonctionnement d'un texte, mais en révèle au contraire l'infini déploiement, non pas au sens où l'on pourrait lui faire dire n'importe quoi, mais au sens où il ne cesse d'affirmer son inventivité, son « mouvement perpétuel », son rythme ou son *idiorrythmie*³². Le poème n'est ainsi pas seulement un objet que l'on réinvente, mais une machine autonome qui semble elle-même *se* réinventer sans cesse : une invention dont le principe *réfléchi*, et dont la réflexion principale, est de perpétuellement *s'inventer* : « C'est une machine, d'ailleurs plus forte et plus diverse, plus variée que n'importe quelle autre machine ; une horloge grave, robuste, sereine, imperturbable. C'est le mouvement perpétuel » (18).

Bibliographie

- Barthes, Roland. *Comment vivre ensemble*. Paris : Seuil/Imec, 2002.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Dir. Claude Pichois. Paris : Gallimard/*Poésie*, 1972.
- Benjamin, Walter. « Sur le langage en général et sur le langage humain en particulier ». *Œuvres I*. Tr. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch. Paris : Gallimard, « Folio essais », 2000.
- Borges. « Pierre Ménerd, auteur du Quichotte ». *Fictions*. Tr. P. Verdevoye. Paris : Gallimard, 1983.
- Carrouges, Michel, *Les machines célibataires*, Paris : Arcanes, 1954.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline. *La couleur de la mélancolie – La fréquentation des livres au XIV^e siècle*. Paris : Hatier, 1993.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien. I. arts de faire*. Paris : Folio/Gallimard, 1990.
- Chénier, André. « L'invention ». *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1958.
- Decottignies, Jean. *L'invention de la poésie. Breton, Aragon, Duchamp*. Lille : PUL, 1994.
- Deguy, Michel. *Tombeau de Du Bellay*. Paris : Gallimard, « Le Chemin », 1973.

- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993.
- et Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 1975.
- Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée, 1996.
- Deschamps, Eustache. *Miroir de mariage. Œuvres Complètes*. T. IX. Dir. Gaston Raynaud. Paris : Société des Anciens Textes Français, 1876.
- Du Bellay, Joachim. *Les regrets précédé de Les antiquités de Rome et suivi de La défense et illustration de la Langue française*. Dir. S. de Sacy. Paris : Poésie / Gallimard, 1967.
- . « Au seigneur J. de Morel Ambrunoys ». Lettre-préface aux « Œuvres de l'invention de l'auteur ». *Œuvres poétiques – Tome I*. Paris : Bordas, « Classiques Garnier », 1993.
- Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Paris : Gallimard, 1963 (rééd. 1992).
- Fourcade, Dominique. *Éponges modèle 2003*. Paris : P.O.L., 2005.
- Gleize, Jean-Marie. *Poésie et figuration*. Paris : Seuil, 1983.
- Graves, Robert. *Les mythes grecs*. Paris : Fayard, coll. « Pluriel », 1967.
- Heidegger, Martin. *Acheminement vers la parole*. Tr. Jean Beaufret et Wolfgang Brokmeier. Paris : Gallimard, 1976.
- Klee, Paul. *Le temps des inventions*. Tr. Anne-Sophie Petit-Emptaz. Tours : Farrago, 2005.
- Mandelstam, Ossip. *Entretien sur Dante*. Tr. Louis Martinez. Lausanne : Âge d'homme, 1977.
- Michaux, Henri. *Émergences-résurgences*. Genève : Skira (rééd. Flammarion), « Les Sentiers de la création », 1972.
- . « Mouvements ». *Face aux verrous*. Paris : Poésie / Gallimard, 1992.
- . « Entretien ». *Henri Michaux*. Jean-Dominique Rey. Paris : Atelier des Brisants, 2001.
- Novalis. *Semences*. Tr. Olivier Schefer. Paris : Allia, 2004.
- Ponge, Francis. *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris : Gallimard/Seuil, 1970.
- . *Pour un Malherbe. Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, Pléiade, 2002.
- Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, 1954.
- Rey, Jean-Michel. *Paul Valéry. L'aventure d'une œuvre*. Paris : Seuil, 1991.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un Nouveau Roman*. Paris : Minuit, 1961.
- Roche, Denis. « Dialogues du paradoxe et de la barre à mine ». *La Poésie est inadmissible*. Paris : Seuil, 1995.

Ronsard, Pierre de. « De l'invention ». *Abbrégé de l'art poétique françois. Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1994.

Valéry, Paul. *Cahiers*. Tome II. Paris : Gallimard, Pléiade, 1974.

NOTES

¹ La notion de brièveté est naturellement toute relative, mais elle semble marquer assez tôt dans son histoire une des caractéristiques essentielles du poème. Le vers se définit par exemple par sa brièveté, sa limite, sa mesure.

² Petite anecdote : dans le langage fleuri de nos banlieues, est « traité » de *romancier* celui qui ment et affabule, celui qui, au sujet de quelqu'un ou de quelque chose, invente n'importe quoi.

³ Cf. la célèbre formule de Baudelaire qui semble traduire sa conception de l'invention poétique : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! », derniers vers du poème « Le Voyage » dans *Les Fleurs du Mal*, section « La mort » (172).

⁴ Du Bellay précise qu'il ne faut pas inventer n'importe comment, mais « avec modestie, analogie et jugement de l'oreille, et ne te soucie qui le trouve bon ou mauvais : espérant que la postérité l'approuvera [...] ». On voit comment le poète veut véritablement inventer une nouvelle langue poétique, tournée vers l'avenir et la postérité. Ce qui paraît obscur aujourd'hui sera illuminé demain : nous retrouverons plus loin cette *tension* inventive tournée vers l'à-venir. Elle annonce déjà, en un sens, le dos tourné au principe de l'imitation, et l'en-avant de l'« aventure » poétique.

⁵ Le titre exact étant : « Œuvres de l'invention de l'auteur ».

⁶ Ce motif de la voix traverse l'histoire de la poésie et s'inscrit dans toute une tradition « lyrique » comme le propre même de l'invention poétique. Un ouvrage récent de Dominique Fourcade le rappelle : « ma voix de torturé, ma grande invention », « ma voix de libéré aussi, de toutes pièces, je l'ai inventée » (70).

⁷ Dans la droite ligne de la pensée d'un Du Bellay, Paul Valéry parlera de cette disponibilité poétique qui fait qu'on peut inventer à partir des moindres choses, des riens voués à la dispersion : « L'invention n'est qu'une manière de voir. Se saisit des incidents et des accidents, en fait des chances, des signes - Inventeur est celui qui appréhende chaque chose ou rien avec l'inquiet sens du possible, de l'utilisable - Faire servir ce défaut, ce désordre, cet imprévu, ce rebut, ce rien, cette aspérité, cette coïncidence, ce lapsus à leurs contraires » (993).

⁸ « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » écrira Proust dans son *Contre Sainte-Beuve* (297). Gilles Deleuze (dans son *Kafka* ou dans *Critique et Clinique*) ou Jacques Derrida (voir *Le monolinguisme de l'autre*) développeront cette perspective d'une invention idiomatique.

⁹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie – La fréquentation des livres au XIV^e siècle*, et notamment les chapitres suivants : « La tristesse du “déjà dit” » (57-88) et « La matière des poètes » (89-143).

¹⁰ « Car tout revient à de l'écrit » (Deschamps v. 8000).

¹¹ On pourrait même ajouter : à *lire* – si l'on pense que *legere* signifie cueillir, rassembler. On verra en effet plus loin comment la problématique de l'invention poétique glisse toujours du domaine de la création à celui de la lecture.

¹² Pour revenir à Ronsard, précédemment cité, qui plaçait la disposition dans la dépendance directe de l'invention, comme l'ombre du corps, l'apparence de l'essentiel, on pourrait dire qu'ici toute distinction (au sens également d'une hiérarchie) a disparu : l'ombre fait partie du corps lui-même, qui s'est déposé sur la page.

¹³ On sait que ces formes, comme le calligramme, sont souvent des réinventions : des retrouvailles. Mais la question de l'invention historique a-t-elle un sens ? Oui, bien sûr, mais c'est alors oublier le double mouvement de l'expression « l'invention du poème » : le poème est inventé, et il invente. Les *Calligrammes* d'Apollinaire n'inventent pas de la même manière que ceux de l'antiquité.

¹⁴ La conception du poème comme localité et spatialité sera très souvent mise en avant ; que l'on pense à Heidegger et à son approche du poème comme *Erörterung*, dégagement d'un *site* (*Ort*) considéré comme le propre (et l'invention même) du poétique – la *situation* de sa parole. Cf. « La parole dans le poème » in *Acheminement vers la parole* (Heidegger 39-83).

¹⁵ « Penser, analyser, inventer [...] constituent la respiration normale de l'intelligence », déclare Pierre Ménard au narrateur (Borges 51).

¹⁶ Cf. Walter Benjamin 142-165.

¹⁷ À laquelle il faudrait rattacher toutes les inventions techniques qui permettent la fixation de l'écrit sur un support, et par conséquent, avant tout, celle de l'imprimerie.

¹⁸ Cf. Robert Graves, « L'alphabet » in *Les mythes grecs*, vol. 1 (198-201).

¹⁹ Aux 'procédés' rousséliens se rattachent tout un pan 'oulipien' d'inventions formelles qui font déborder le poétique sur le romanesque ou, plus généralement, sur tout 'texte' ; du Surréalisme au Nouveau Roman (et à

tout 'textualisme'), le langage renouvelle en effet sa matière poétique en inventant des machines textuelles plus ou moins perfectionnées (et, comme on le disait alors, plus ou moins 'génératives'). Et comme l'a écrit Alain Robbe-Grillet dans un texte programmatique : « Chaque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme » (11).

²⁰ Sur la question et l'enjeu des « machines célibataires » (inventées par Michel Carrouges dans *Les machines célibataires*), voir le chapitre justement intitulé « les machines célibataires » dans Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire* : « Dès lors, l'important n'est plus le *dit* (le contenu) ni le *dire* (un acte), mais la *transformation*, et l'invention de dispositifs, encore insoupçonnés, qui permettent de multiplier les transformations » (222-223).

²¹ Et il faudrait interroger le lien qui unit cette *intension* avec l'intention poétique. L'intention qui préside à l'élaboration d'un poème n'est-elle pas le plus souvent le travail de cette tension interne, plutôt que le calcul des effets ?

²² Il dit par exemple : « j'en suis venu très rapidement à penser [...] que les armes doivent être préparées soigneusement et dans le secret. C'est-à-dire que ce n'était plus [...] un sabre ou une flèche, mais une bombe que je voulais préparer, c'est-à-dire quelque chose de beaucoup plus clos, de beaucoup plus fermé, de beaucoup plus secret, mais de beaucoup plus efficace, une fois qu'on l'aurait mis en action » (Ponge 1970, 62).

²³ Dans *Pour un Malherbe*, Ponge associe homophoniquement la *raison* à un néologisme, la *réson* (la manifestation expressive – et sonore – de la parole), comme le sens à la sensation : « Cette confusion ou coordination sublime entre Raison et Réson résulte de (ou s'obtient par) la tension au maximum de la lyre. Le style concerté. Le concert des vocables » (2002, 186).

²⁴ « Il est évident que c'est seulement dans la mesure où le lecteur lira vraiment, c'est-à-dire qu'il se subrogera à l'auteur, au fur et à mesure de sa lecture, qu'il fera, si vous voulez, acte de commutation, comme on parle d'un commutateur, qu'il ouvrira la lumière, enfin qu'il tournera le bouton et qu'il recevra la lumière. C'est seulement donc le lecteur qui fait le livre, lui-même, en le lisant ; et il lui est demandé un acte. » (Ponge 1970, 185-186). Et si le poème est comparé à une bombe, le lecteur en devient l'agent *détonateur*.

²⁵ « Je ne cesse de m'adresser au lecteur en le priant de se représenter ceci ou cela, autrement dit je recours à l'analogie, dont le seul but est de combler les lacunes de notre système de définitions. » (Mandelstam 79).

²⁶ Mandelstam ne cesse d'ailleurs de mêler le registre musical au registre anatomique pour décrire l'organisation de l'œuvre. Instrument, corps, œuvre : l'organon pourrait être un des noms de l'invention littéraire ou artistique ; le jeune Paul Klee définira lui-même son *Invention* graphique comme « l'agencement organique des motifs en un tout cohérent » (281), insistant sur cette notion de cohérence organique empruntée à l'écrivain Hebbel (cf. Klee 54).

²⁷ « De part en part le poème est traversé par une tension génératrice de formes. » (Mandelstam 27)

²⁸ Titre du colloque de Cerisy de 1977.

²⁹ Lire à ce sujet l'ouvrage de Jean-Michel Rey, *Paul Valéry. L'aventure d'une œuvre* (nota. 60).

³⁰ Cette conception de l'invention poétique comme ré-invention traverse l'ouvrage de Jean Decottignies intitulé *L'invention de la Poésie. Breton, Aragon, Duchamp* : « Ce qu'on appelle ici l'*Invention de la poésie* ne revendique pas le statut d'un événement historique inscrit dans l'évolution de la littérature. Pas plus que la poésie ne veut être confondue avec ce genre littéraire que le mètre et la rime suffisent à distinguer de la prose. Il s'agit bien plutôt d'une activité mentale, associée à une pratique du langage, susceptible de réformer notre rapport au monde et à autrui, notamment dans l'amour, lequel, écrit symétriquement Breton, est 'à réédifier' » (4e de couv.). La poésie, dont l'effet majeur est de ré-former notre rapport au monde, n'est pas à créer mais à retrouver, de même que l'amour est à ré-édifier.

³¹ Ponge précise quelques lignes plus loin : « Voilà qui, à mon sens, montre l'invention la plus glorieuse et la plus sûre. » À propos de Lamartine, Jean-Marie Gleize souligne cette idée que c'est à partir de la mort de la poésie (d'une certaine poésie) que (re-)naît la poésie : « La poésie est morte, il faut donc inventer la poésie : tout se passe comme si Lamartine profitait de cette mort historique. Il découvre que cette absence, cette inexistence de la poésie, actuelles, conjoncturelles, sont en fait essentielles : c'est quand elle peut trop facilement se définir (normes, grilles, genres, etc.) que la poésie n'existe pas. Pour la faire surgir, il faut la lancer dans le mouvement de sa recherche. La poésie n'existe jamais, il faut constamment l'inventer » (20).

³² Selon le mot qu'affectionnait Roland Barthes (Barthes 36-40). L'idiorrythmie désigne le rythme propre, singulier, d'un sujet.