

Lorenzo Menoud

Les limites de ma poésie sont les limites de mon monde

vers une définition de la poésie

Mais qu'en déduire, sinon sans doute qu'étant donnée cette absence de racines connues de la chose poétique il ne saurait être pour nous question d'approuver ni même de commenter toute entreprise de théorisation poétique qui perdrait un instant de vue qu'elle se doit avant tout à sa propre réflexion ou, si l'on veut, à son autocritique. C'est peut-être une justification par la méfiance, mais convenons bien que la poésie ne se connaît pas comme naissance, qu'elle ne se connaît pas comme emploi, qu'elle *ne* se connaît *plus* comme science et qu'elle ne se connaît jamais que comme société.

Denis Roche, *Éros énergumène*

Un constat

C'est un fait qui n'échappera pas à ceux qui la fréquentent : la poésie a pris depuis plus d'un siècle des formes jusqu'alors inimaginables, ses contours devenant difficilement repérables. En effet, pour citer quelques exemples, il semble bien n'y avoir rien de commun entre la poésie classique d'un François de Malherbe et le *Coup de dés* de Stéphane Mallarmé, le « pour faire un poème dadaïste » de Tristan Tzara, « La Mounine » de Francis Ponge, un *cut-up* de Brion Gysin, une manifestation de poésie sonore d'Henri Chopin, un poème concret d'Augusto de Campos, « *poem* » de Dan Graham, une performance d'Esther Ferrer, le « Poème copié » de Jean-François Bory, le *Dépôts de savoir & de technique* de Denis Roche, un *code-poem* d'Alan Sondheim, un agrotex-te de Jean-Yves Fréchette, le *Soneto ecologico* de Fernando Aguiar, un *bio-poem* d'Eduardo Kac, un poème trouvé de Julien d'Abrigeon et une poésie-vidéo de Jörg Piringer, ni même entre chacune de ces occurrences poétiques entre elles.

Quelques tentatives d'explication

On pourrait donc, face à une telle hétérogénéité, devant « cet état de crise » permanent du langage, décréter que la poésie « n'existe pas » et faire « de l'*indétermination* la principale, sinon l'unique, spécificité de la poésie »¹ ; on pourrait encore, et sans fin, établir des listes de poèmes, toujours provisoires et vaines – se retrouvant ainsi, assis couché debout, à lire simplement de la poésie, sans se poser d'inutiles questions définitionnelles. Mais une telle posture ne rendrait pas compte du fait que sans une théorie, l'on n'aurait pas conscience d'être face à de la poésie. Comme l'écrit Arthur Danto, à propos de l'art, « un des usages des théories, outre qu'elles nous aident à

¹Le titre de cet article est un détournement d'un aphorisme de Ludwig Wittgenstein : « *Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt* », *Tractatus logico-philosophicus*, Werkausgabe, Band 1, Frankfurt, Suhrkamp, 5.6., p. 67.

Denis Roche, *La poésie est inadmissible*, Paris, Seuil, 1995, p. 511-523 ; Nathalie Dupont, *Poèmes délirants, sujets disloqués : déviance, négativité et réflexivité dans la poésie contemporaine française*, non publié, 2007, p. 9.

discerner l'art du reste, consiste à rendre l'art possible »². Il en va de même, toutes choses égales par ailleurs, pour la poésie – n'avons-nous pas tous une idée préconçue, plus ou moins adaptée, du sens de « poésie » ?

On pourrait alors considérer, à la façon du philosophe wittgensteinien Morris Weitz, que le concept de poésie est un concept « ouvert », à savoir que les éléments qu'il dénote ont un air de famille, sans trait commun, et que ses conditions d'application peuvent être amendées et corrigées. Autrement dit, la logique d'emploi ou d'usage de ce concept montre qu'il ne possède pas un ensemble de propriétés nécessaires et suffisantes. Prenant l'exemple du roman, il affirme que ce qui est en jeu, ce n'est pas l'analyse factuelle concernant les propriétés d'un livre pour l'inclure (ou non) dans la classe des romans, mais la question de savoir si l'œuvre examinée est similaire à certains égards à d'autres œuvres, déjà appelées « romans », et si, en conséquence, elle justifie l'extension du concept afin de couvrir ce nouveau cas. « Les esthéticiens peuvent bien aligner des conditions de similitude, mais jamais des conditions nécessaires et suffisantes pour l'application correcte du concept »³. Il reste que les conditions auxquelles on décide ou non d'élargir un concept peuvent être énoncées. Ce sera du moins l'enjeu de ma proposition.

On pourrait aussi, pour rendre compte de cette variété empirique, être naïvement tenté de dégager un certain nombre de matières ou de sujets particuliers à la poésie. Mais ainsi que l'écrivait le linguiste Roman Jakobson en 1934 déjà : « A l'époque classique ou romantique, la liste des thèmes poétiques était fort limitée. Rappelons-nous les exigences traditionnelles : la lune, un lac, un rossignol, des rochers, une rose, un château, etc. ». Alors qu'« aujourd'hui, toute fenêtre est également poétique aux yeux du poète, depuis l'immense baie vitrée d'un grand magasin jusqu'à la lucarne souillée par les mouches d'un petit café de village ». En d'autres termes, « la question du thème poétique est donc aujourd'hui sans objet »⁴. Il est inutile d'insister sur ce point, les choses n'ont fait qu'« empirer » depuis, comme en témoigne la petite liste d'œuvres mentionnées en commençant cet article.

On pourrait également tenter d'indiquer des formes spécifiques à la poésie, un « ensemble de contraintes réservées à (et par là même constitutives de) l'expression poétique, que l'on peut grossièrement ramener à la notion de *mètre* : alternance réglée des syllabes brèves et longues, accentuées et atones, nombre obligé des syllabes et homophonie des finales de vers, et (pour la poésie dite lyrique) règles de constitution des strophes, c'est-à-dire des ensembles récurrents de vers au cours du poème ». Néanmoins, ce système a massivement été détruit depuis la fin du XIX^e siècle pour des raisons que l'on peut rattacher, selon Gérard Genette, à « l'affaiblissement continu des modes auditifs de la consommation littéraire »⁵. Là aussi, on ne voit pas quelle autre forme aurait pu émerger ces dernières années pour unifier les pratiques poétiques. Si, comme je l'ai écrit ailleurs, « les poètes se sont mis à travailler différemment la langue », précisant que ce qui comptait alors « n'était plus l'inventivité verbale, le jeu des figures de style, ni le déroulement syntactique de la phrase, mais l'agencement du poème, la structure du livre, le montage d'éléments textuels », il reste que de tels « dispositifs » ne sont qu'une manière possible de faire, au demeurant d'une singularité difficile à ériger en critère⁶.

² « Le monde de l'art », 1964, dans *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 184.

³ « Le rôle de la théorie en esthétique », 1956, *ibid.*, p. 34. George Dickie remarque que si les membres d'une même classe étaient reliés par ressemblance, cela impliquerait deux façons de les regrouper, puisque la première œuvre ne pourrait avoir été définie par ressemblance ; « The New Institutional Theory of Art », 1983, dans *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 48.

⁴ « Qu'est-ce que la poésie ? », 1934, dans *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 113 et p. 114. Par ailleurs, la poésie ne se définit pas non plus en tant que « mode spécifique de signification ». Lire à ce sujet : Roger Pouivet, « Le mythe de la signification et l'ontologie de la poésie » dans *Poésie & Philosophie*, cipM, 2000, p. 121-130.

⁵ « Langage poétique, poétique du langage » dans *Figures II*, Paris, Seuil, Coll. : "Points", 1969, p. 123 et p. 124.

⁶ « Autrement dit, il arrive maintenant que l'intensité poétique et, partant, l'effort de lecture, ne se concentre plus (exclusivement) sur la façon d'écrire mais sur la structure, le dispositif, chacun de leurs éléments rejaillissant sur les autres et les informant d'une façon toujours spécifique » ; « De l'écriture au dispositif : le détournement », *L'Esprit Créateur*, Vol. 49, No. 2, été 2009, p. 135-136.

On pourrait encore, combinant les suggestions précédentes, définir la poésie en tant que possession statistique d'un certain nombre de propriétés formelles et de contenu, ainsi que le propose Charles L. Stevenson⁷. En effet, il modélise cette définition à l'aide d'un diagramme dont chacune des colonnes représente des propriétés reconnues de la poésie : le mètre, le rythme, la rime, la typographie, la présence de figures de style, des sujets propices à l'émotion, etc. Il reconnaît que ces traits ne sauraient être utilisés pour expliquer la signification du terme « poème », mais trouve également qu'il est difficile d'admettre qu'un tel texte devrait être défini par des propriétés radicalement différentes. Voici comment ce tableau doit être utilisé : « étant donné une séquence de mots qui prétend au label de poème, nous devons d'abord estimer à quel degré elle possède chacune des propriétés constituantes en question et ensuite créer dans chaque colonne une zone ombrée qui correspond au taux atteint. Lorsque la surface ombrée totale excède un certain pourcentage (disons 30%) de la surface globale, la séquence de mots en question sera dite être un poème »⁸. Sans reparler du choix problématique des propriétés figurant dans chacune des colonnes, de quelle façon Stevenson pourrait-il seulement arrêter un pourcentage minimal de zone ombrée ?

Enfin, pour catégoriser cette diversité, certains auteurs ont parlé de « poésie généralisée », en opposition à la « poésie restreinte », de « poésie élargie », en référence au cinéma du même nom, d'« *art-poetry* », pour signaler sa distance à l'esthétique littéraire, ainsi que d'« ovnis », c'est-à-dire d'objets verbaux non identifiés⁹. Mais ces appellations, pour astucieuses et inventives qu'elles puissent être, ne nous offrent pas de critères discriminants la poésie et la distinguant d'autres pratiques (langagières).

Nous allons cependant proposer dans cet article une définition de la poésie qui pourra non seulement réunir la variété empirique de la poésie moderne et contemporaine, mais également anticiper des changements et permettre la subsomption d'œuvres dont nous n'avons aujourd'hui encore aucune idée. Mais avant cela, nous allons examiner une tentative plus ambitieuse de définition.

Une définition fonctionnelle

Les poétiques modernistes ont essayé de spécifier un ou plusieurs éléments fonctionnels qui délimiteraient la poésie. Autrement dit, puisqu'il n'y a pas de contenu propre à la poésie, et puisqu'il est impossible d'énumérer les formes nécessaires et suffisantes à sa définition, on a cherché à lier les critères d'identité à un certain usage du langage, c'est-à-dire à son fonctionnement esthétique.

Parmi ces tentatives, une des plus emblématiques est celle du linguiste Roman Jakobson. Il distingue six fonctions du langage, mettant chacune en jeu un des pôles du schéma de la communication. Ainsi la fonction émotive correspond à l'émetteur du message, la fonction conative au destinataire, la fonction référentielle au contexte, la fonction phatique au contact, la fonction métalinguistique au code et la fonction poétique au message¹⁰. Je ne vais pas m'attarder sur cette typologie désormais bien connue, mais vais préciser la notion de fonction poétique, qui nous occupera ci-après. Ce qui la caractérise, dit Jakobson, c'est « la visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte ». Elle souligne la matérialité des signes, leur côté « palpable », à savoir le style d'un énoncé¹¹. On ne peut cependant « réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie », selon Jakobson. En effet, elle existe dans la publicité et dans la vie quotidienne, lorsque l'on choisit, par exemple, de dire plutôt « Jeanne et Marguerite » que

⁷ « Qu'est-ce qu'un poème ? », 1957, dans *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, Coll. : "Essais", 1992, p. 157-201.

⁸ *Ibid.*, p. 173.

⁹ Il s'agit, respectivement, de Philippe Castellin « De la poésie restreinte à la poésie généralisée », *Poésure et peinture*, Marseille, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, 1993 ; Lorenzo Menoud, « Parole sui muri », *Java* # 27-28, 2005-2006 ; Christophe Fiat, *Héroïnes*, Romainville, Al Dante, 2005 ; et Olivier Cadiot et Pierre Alféri, « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, numéro 1, Paris, P.O.L, 1995.

¹⁰ « Linguistique et poétique », 1960, dans *Essais de linguistique générale I*, Paris, Minuit, 1963, p. 214-220.

¹¹ *Ibid.*, p. 218.

« Marguerite et Jeanne » pour des raisons euphoniques. On ne peut pas davantage « confiner la poésie à la fonction poétique », tout poème impliquant la participation « des autres fonctions verbales dans un ordre hiérarchique variable »¹². C'est pourquoi « l'œuvre poétique doit en réalité se définir comme un message verbal dans lequel la fonction esthétique est la dominante ». Dans le même article, il explique que la dominante est « l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure ». En d'autres termes, « la définition de la fonction esthétique comme dominante de l'œuvre poétique permet de définir la hiérarchie des diverses fonctions linguistiques à l'intérieur de l'œuvre poétique »¹³.

Ensuite, Jakobson se demande selon quel critère linguistique on reconnaît empiriquement la fonction poétique et, plus particulièrement, quel est l'élément dont la présence est indispensable dans toute œuvre poétique. Selon lui, « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison »¹⁴. « En poésie, chaque syllabe est mise en rapport d'équivalence avec toutes les autres syllabes de la même séquence ; tout accent de mot est censé être égal à tout autre accent de mot ; et de même, inaccentué égale inaccentué ; long (prosodiquement) égale long, bref égale bref ; frontière de mot égale frontière de mot, absence de frontière égale absence de frontière ; pause syntaxique égale pause syntaxique, absence de pause égale absence de pause. Les syllabes sont converties en unités de mesure, et il en va de même des mores ou des accents »¹⁵. Ainsi, l'équivalence métrique entre deux éléments comme « enfant » et « gamin », son opposition métrique à « mioche » et « gosse », leur proximité et différence sémantiques serviront à construire une séquence poétique.

Voici brièvement résumé l'essentiel de ce que Jakobson dit de cette fonction. L'avantage de cette caractérisation de la poésie, par rapport aux précédentes, c'est le fait qu'elle est capable d'appréhender l'évolution formelle dans le temps. Autrement dit, elle n'est pas liée à une configuration spécifique, mais à ce qui, à un moment historique donné, fait sens dans le texte.

Pourtant ce modèle rencontre un certain nombre de difficultés qui font qu'il nous faudra également l'abandonner.

Premièrement, une analyse de la poésie en termes linguistiques paraît insuffisante à rendre compte d'une pratique parfois non verbale. En effet, la langue, qui pouvait sembler être le dernier élément commun à toute poésie, l'essence inaliénable d'une définition improbable, n'en est plus même une condition nécessaire. Par exemple, le *Fisches Nachtgesang* de Christian Morgenstern (1905), le *Coup de dés* de Marcel Broodthaers (1969) et la performance du poète Julien Blaine intitulée *L'occupation des socles* (dès 1978), pour ne citer qu'eux, ne sont pas verbaux. Si dans les deux premiers cas, le rapport avec la forme poétique classique est évident¹⁶ – leur disposition, comme la reprise du poème de Mallarmé par Broodthaers, les dotant de poéticité par référence à une pratique antérieure –, il semble cependant absent dans la performance de Blaine. Et bien que cette dernière s'accompagne d'explications verbales, elle ne se distingue en rien de ce que l'on peut trouver chez certains artistes conceptuels¹⁷.

Le second reproche que l'on peut adresser à cette théorie – on oubliera alors, si on l'accepte, la radicalité rédhibitoire du premier argument – c'est que l'attention au message en tant que tel, cet accent sur la langue qui définit la fonction poétique pour Jakobson, ne détermine en rien certaines formes de poésie contemporaine, « déflationnistes », qui s'expliquent en termes de dispositif et de

¹² *Ibid.*, p. 219.

¹³ « La dominante », 1935, dans *Questions de poétique*, *op. cit.*, p. 147, p. 145 et p. 148.

¹⁴ « Linguistique et poétique », *op. cit.*, p. 220. En termes saussuriens, c'est la projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique.

¹⁵ *Ibid.*, p. 220.

¹⁶ Il en va de même, par exemple, pour le *Soneto ecologico* de Fernando Aguiar (2005), la plantation des rangées d'arbres en « sonnet » constituant un contexte poétique suffisant.

¹⁷ On trouvera une présentation de la performance de Julien Blaine dans l'ouvrage de Philippe Castellin, *Doc(k)s, mode d'emploi*, Paris, Al Dante, 2002, p. 315-317.

contexte plutôt que de style¹⁸. En d'autres termes, la structure syntaxo-sémantique de tels poèmes n'est plus pertinente pour leur appréhension. C'est à un autre niveau, plus général, pragmatique, que le poète intervient. Et si l'on se décide à ne faire qu'une lecture « esthétique » de ces travaux, on n'en comprendra pas les enjeux. Comme dans l'art contemporain, la mise en place d'une idée, d'un concept pourra faire œuvre. Ainsi, Denis Roche montre en quoi son écriture des *Dépôts de savoir & de technique* diffère du cut-up : « Ça n'a rien à voir. Les techniques de collage – collage, montage, cut-up – sont des techniques qui visent, en peinture comme en littérature, uniquement à produire un effet de sens qui est donné comme esthétique [...]. Chez moi, c'est beaucoup plus prosaïque. Ça consiste uniquement à provoquer un effet d'empilement de situations, de dits, d'événements, de pensées, de lieux, etc. »¹⁹. Autrement dit, les poétiques fonctionnalistes sont incapables de rendre compte de toute une partie de la poésie contemporaine, de *poétiser* un texte qui serait dépourvu des marques stylistiques habituelles.

Examinons alors si la variante proposée par Gérard Genette peut surmonter cette critique. Dans une étude datant de 1969, il examine un ouvrage de Jean Cohen cherchant à prouver, avec nombre d'études statistiques à l'appui, que le principe majeur du langage poétique, c'est qu'il se définit, en opposition à la prose, en tant qu'*écart* ou *infraction* par rapport à une norme²⁰. Mais Genette rappelle que tout style n'est pas poésie et propose plutôt de considérer en tant fonction poétique – suivant la leçon de Mallarmé pour qui la poésie « rémunère le défaut des langues » – la *motivation du langage*, la volonté, contre l'arbitraire du signe, de faire ressembler les mots aux choses²¹. Il distingue quatre façons de *motiver les signes* : (i) employer des signes mimétiques tels que les onomatopées, (ii) rapprocher le signifié du signifiant, (iii) rapprocher le signifiant du signifié et (iv) imposer au lecteur une certaine attitude de lecture. C'est ce dernier procédé de motivation qui est essentiel selon lui. La véritable structure du langage poétique, écrit-il, ce « n'est pas d'être une *forme* particulière, définie par ses accidents spécifiques, mais plutôt un *état*, un degré de présence et d'intensité auquel peut être amené, pour ainsi dire, n'importe quel énoncé, à la seule condition que s'établisse autour de lui cette *marge de silence* qui l'isole au milieu (mais non à l'écart) du parler quotidien ». Il remarque à ce propos que « la poésie la plus libérée des formes traditionnelles n'a pas renoncé (au contraire) à la puissance de mise en condition poétique qui tient à la disposition du poème dans le *blanc* de la page ». Pour le dire autrement, la poésie est un état de la langue – une présence intransitive, un retrait du langage par l'intérieur qu'il compare, après Charles Baudelaire, « à ces perceptions exaltées par la drogue » – qui redonne une existence substantielle aux mots, ces « êtres matériels, colorés et animés ». « La poésie serait bien alors [...] illusion, rêve, utopie nécessaire et absurde d'un langage sans écart, sans hiatus – sans défaut »²².

La fonction poétique ainsi conçue semble aller plus loin que le fonctionnalisme de Jakobson, puisque la motivation tente de donner un contenu interne à la poésie – la poésie trouvant dans son propre message une unité charnelle avec le monde, sorte d'union magique entre la prose référentielle et la poésie autoréférentielle. Mais si « le blanc de la page » signale encore, et à peine, le poème en prose, il est incapable de rendre compte de certaines pratiques de la poésie contemporaine, la « marge de silence » que constitue la page ne suffisant pas à imposer au lecteur

¹⁸ C'est la principale critique de Christophe Hanna aux poétiques modernistes. Lire à ce sujet : *Poésie action directe*, Romainville, Al Dante, 2003 et *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2009.

¹⁹ *La Disparition des lucioles*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982, p. 118-119. Il ajoute cependant au cours du même entretien que « de temps en temps le sens, dans la ligne que je sélectionne, peut jouer secondairement un rôle esthétique, ou de nostalgie, ou de beauté [...] » (p. 119).

²⁰ Gérard Genette s'écarte ici de la définition de Roman Jakobson en considérant notamment la « poésie comme dégrammatisation du langage » et non plus en tant que « poésie de la grammaire », « Langage poétique, poétique du langage », *op. cit.*, p. 151.

²¹ Le plus bel exemple que je connaisse d'un tel procédé de naturalisation du langage se trouve dans une conférence que Francis Ponge a donnée à Stuttgart en 1956, « La pratique de la littérature », *Méthodes*, Paris, Gallimard, Coll. : "Folio Essais", p. 230-232.

²² *Op. cit.*, p. 150, p. 151, p. 152 et p. 153.

une certaine attitude²³ ; sans parler du fait qu'un tel contexte spatial est totalement inapproprié lorsqu'il s'agit de poésie-vidéo ou de performance, par exemple. En outre cette rémunération est tout aussi artificielle que les conventions linguistiques qu'elle est censée remplacer : elle n'est qu'un des « buts » possibles de la poésie. Ainsi, un poète pourrait considérer l'examen du langage en vue, au contraire, d'une critique de cette prétendue vérité onirique qui résiderait en lui, ne souhaitant plus rémunérer la langue, la suturer, mais plutôt exacerber ses plaies, l'artificialité de l'arbitraire du signe.

En fait, Genette, en ayant ajouté une composante matérielle à la définition de Jakobson, en a diminué la portée. Pour toutes ces raisons, il paraît difficile de conserver une définition fonctionnelle, quelle qu'elle soit, de la poésie.

La détermination sociale

Le problème qui se pose à nous, c'est comment penser la poésie à travers ses multiples transformations, alors qu'elle n'est pas une espèce naturelle, qu'elle n'a pas d'essence²⁴ ? Je vais défendre ici une « définition » sociale de la poésie, dans la lignée de ce que j'ai fait pour la fiction et l'art²⁵. Elle tiendra compte de l'histoire du genre comme de sa conception présente et de ses développements futurs.

Ce qui à mon avis nous permet de dire, par exemple, d'un texte, d'un objet, d'un son ou d'une image que c'est de la poésie, c'est la prise en compte, par les différents intervenants, qu'ils soient écrivains, performers, lecteurs, spectateurs, éditeurs, critiques, etc., d'un champ constitué intitulé « poésie », sous-domaine ou espèce de la littérature et de l'art, genre premier.

Autrement dit, est poésie (i) *tout objet ou événement* (ii) *intentionnel* qu'une (iii) *société* (iv) *désigne ou reconnaît*, de façon (v) *institutionnelle ou non*, en tant que telle. Considérons rapidement les cinq éléments principaux qui constituent cette définition. (i) Cette caractérisation permet d'inclure tous les cas de figure sus-mentionnés, contrairement à la notion d'artefact proposée par George Dickie, qui ne comprend pas, notamment, la performance²⁶. (ii) Il faut une volonté humaine pour qu'un objet ou un événement soit de la poésie, ne serait-ce que laisser se manifester le hasard ou simplement utiliser un objet d'usage courant originellement destiné à un autre emploi. (iii) L'élément majeur de cette définition stipule que la poésie n'est pas déterminée par une personne ou groupe de personnes, mais par l'ensemble des membres d'une société donnée. En d'autres termes, il n'y a pas de protagoniste privilégié dans la spécification du statut de poéticité. Ce ne sont ni le contenu, ni la forme de l'œuvre, ni l'intention du poète, ni l'attention du public qui fixent un tel statut, mais la compréhension ou la conscience commune des différents acteurs (les créateurs, récepteurs, institutions propres, etc.) de l'existence d'un champ, plus ou moins stable, où se manifester. C'est pourquoi la poésie doit être définie de façon sociale. Ce qui fait d'un objet ou d'un événement une œuvre, c'est son occupation d'une place dans la société. (iv) Cette attribution ou reconnaissance de l'appartenance d'une œuvre à un genre peut être plus ou moins implicite et le fait d'un ou de plusieurs acteurs sociaux. (v) Autrement dit, cette définition ne dépend pas nécessairement d'institutions culturelles formelles. C'est principalement en cela que ma conception se distingue de la définition institutionnelle de l'art de George Dickie²⁷. Comme la détermination

²³ Pour prendre un exemple parmi des dizaines d'autres possibles, *Le Commanditaire* d'Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry (Paris, P.O.L., 1993) porte l'appellation « poème » en première de couverture, mais rien ne le distingue comme tel. Au contraire, la mise en page, la structure narrative, les références au genre policier et les photographies semblent l'éloigner du (stéréotype du) genre.

²⁴ A propos de la signification des termes d'espèces naturelles, on peut se reporter à l'ouvrage de Saul Kripke, 1972, *La logique des noms propres*, Paris, Minuit, 1982.

²⁵ Lire, respectivement, mon *Qu'est-ce que la fiction?*, Paris, Vrin, 2005, p. 28 *sq.* et l'article « Il n'est rien de si beau* comme Caliste est belle*. Réflexions sur la place de la beauté dans l'art contemporain », *Retour d'y voir*, Dijon, Les presses du réel, à paraître 2013.

²⁶ « The New Institutional Theory of Art », *op. cit.*, p. 49.

²⁷ « Définir l'art », 1973, dans *Esthétique et Poétique*, *op. cit.*, p. 9-32. Même si, dix ans plus tard, pris dans ses contradictions, George Dickie fait un pas en direction d'une définition sociale de l'art, assouplissant les contraintes

institutionnelle pèse peu sur le monde de la poésie, contrairement aux arts plastiques, par exemple, il y a de fortes chances que la proposition d'un poète établisse littéralement sa propre pratique²⁸. Il est en effet le premier à opérer une recatégorisation du poétique, tant il est proche de... lui-même en la matière. Ainsi, il valide ou plutôt labélise, en un premier temps du moins, dans un champ de recherche socialement délaissé, ce qui est poétique. Pour le dire encore différemment, son statut de poète, qui connaît généralement l'histoire de sa discipline et les pratiques contemporaines, suffit à entériner cette extension du domaine²⁹. Il y a donc une grande part d'autoinstitution dans la poésie, à la mesure de nombreux paramètres concomitants : les frontières floues de la poésie, le désintérêt (financier) qu'on lui porte, la radicalité de certaines propositions, etc.³⁰ Il suffit, pour s'en convaincre, de voir la différence entre le fait qu'en décrétant que X est de la poésie, j'en fais généralement de la poésie, alors qu'en déclarant que Y est de l'argent, je n'en fais certainement pas de l'argent.

Je vais maintenant répondre à trois objections et, ce faisant, me verrai dans l'obligation de préciser mon point de vue.

La première critique que l'on pourrait faire à ma définition, c'est d'être circulaire. Comme l'a écrit Monroe Beardsley à propos de la théorie institutionnelle de l'art de Dickie : « Pour moi, la difficulté la plus troublante réside dans l'impossibilité d'offrir une explication cohérente de ce qu'est "le monde de l'art" sans dire qu'il est constitué de personnes entrant dans un certain rapport avec les œuvres d'art – et cette circularité rend "la définition institutionnelle de l'art" parfaitement inutile pour les philosophes, les historiens, les anthropologues, et pour quiconque pourrait avoir besoin d'une définition de l'art »³¹. Tout d'abord, Dickie admet cette circularité, en spécifiant qu'elle n'est pas vicieuse, dans la mesure où, selon lui, chacune des notions du « monde de l'art » (l'artiste, le public, le curateur, le critique, le directeur, etc.) est interdépendante. Comme il l'écrit, « ces notions centrales sont *infléchies* [*« inflected »*], c'est-à-dire qu'elles reposent l'une sur l'autre, se présupposent et se soutiennent mutuellement. Ce que ces définitions révèlent, c'est que faire de l'art implique une structure complexe et co-relative [...] »³². Ensuite, dans la mesure où ma définition de la poésie n'est pas strictement institutionnelle, « cette structure complexe et co-relative » dénotant selon moi la société entière et non pas des institutions culturelles souvent inexistantes, elle échappe à cette circularité. En effet, s'il est vrai que « le monde de l'art » qui sert à définir l'art est lui-même défini par l'art, il paraît contestable de dire que la société qui définit la poésie serait elle-même définie par celle-ci.

institutionnelles ; « The New Institutional Theory of Art », *op. cit.*, p. 50 *sq.* Quant à l'historicisme de Jerrold Levinson – qu'il résume informellement de la façon suivante : « être une œuvre d'art à n'importe quelle époque, c'est être intentionnellement relié aux œuvres d'art qui la précédaient, pas plus pas moins » – il ne constitue pas une alternative viable dans la mesure où il est notamment contraint d'avoir deux définitions différentes de l'art, une pour la première œuvre et une seconde pour les autres (cf. également la note 3 ci-dessus) ; « Defining Art Historically », 1979, dans *Aesthetics and the Philosophy of Art*, *op. cit.*, p. 44 (je traduis).

²⁸ « En un sens, il faut plusieurs personnes, mais, en un autre sens, une seule suffit. Un certain nombre d'individus est nécessaire pour former l'institution sociale qu'est le monde de l'art, mais une personne seule peut agir au nom de ce monde et conférer le statut de candidat à l'appréciation », George Dickie, « Définir l'art », *op. cit.*, p. 25.

²⁹ Ainsi, lorsqu'en 2009 j'ai choisi de ramasser un panneau rouillé sur lequel on pouvait voir une forme ressemblant à la lettre « O », j'en ai fait un poème. En effet, jusqu'à ce que je me focalise sur cet objet, que je le ramène de Barcelone à Genève, que je le photographie et que je le mette sur mon site, ce n'était qu'un panneau rouillé. Autrement dit, c'est en tant que poète, membre d'une société, que j'ai décidé d'ériger un panneau en « poésie », et qu'il est devenu de ce fait un poème trouvé. A partir de cette institution, il était désormais possible de se poser la question de sa forme, des raisons pour lesquelles j'avais décidé de le prendre : rappel du langage, existence d'une lettre qui se trouve dans le mot « poésie », comme dans mon prénom et mon nom, présence de qualités esthétiques (au sens étroit du terme), etc.

³⁰ George Dickie écrit que « toute personne qui se considère elle-même comme membre du monde de l'art en est un de ce seul fait », « Définir l'art », *op. cit.*, p. 24.

³¹ « Quelques problèmes anciens dans de nouvelles perspectives », 1981, dans *Esthétique contemporaine*, Paris, Vrin, 2005, p. 39.

³² George Dickie, « The New Institutional Theory of Art », *op. cit.*, p. 53 (je traduis).

Le second reproche que l'on pourrait faire à une telle théorie, c'est qu'elle n'est pas substantielle, à savoir qu'elle ne donne aucun critère qui nous permettrait de dire ce qu'est la poésie. Monroe Beardsley écrit à ce sujet : « Mais en dernière analyse, je me suis révélé incapable de trouver dans cette hypothèse la substantialité que me semblait exiger un concept de l'art théoriquement significatif et empiriquement applicable »³³. Dickie pense, au contraire, que la conséquence des liens de dépendance entre les différents acteurs du monde de l'art rend cette définition institutionnelle informative : « Ces définitions [de la théorie institutionnelle] reflètent précisément la dépendance mutuelle des éléments qui constituent l'entreprise artistique, et, ainsi, nous informent de sa nature infléchie [« inflected »] »³⁴. Par ailleurs, contrairement à ce que soutient Timothy Binkley, ma théorie est intensionnelle³⁵. Autrement dit, elle donne véritablement les conditions nécessaires et suffisantes de l'emploi du concept de poésie, même si elle ne préjuge pas du contenu de ces conditions, c'est-à-dire de l'ensemble des propriétés essentielles qui détermine l'application de ce terme³⁶. En effet, mon critère stipule que la poésie est ce qui est considéré ainsi par une certaine société. En outre, et c'est là un point important, la poésie (du passé) possède une certaine identité générique ou un certain nombre de caractéristiques. Il est donc possible, pour chaque époque particulière, de lui attribuer un contenu, sachant que tout ce qui a été une fois jugé comme de la poésie peut être désormais regardé ainsi. Enfin, il existe selon moi une condition formelle nécessaire de la poéticité, nous y reviendrons dans l'ultime section de ce travail.

La troisième objection que l'on pourrait apporter aux définitions conventionnalistes de l'art, à savoir aux définitions qui « considèrent les traits culturels de l'art comme étant explicativement fondamentaux, et cherchent à capturer le phénomène [...] dans des termes sociaux-historiques », c'est qu'elles auraient de la « difficulté à rendre compte de l'universalité de l'art – spécialement le fait qu'il peut y avoir de l'art déconnecté de "nos" institutions et traditions (occidentales), et de notre espèce »³⁷. Il est difficile de répondre à cette critique. Mais soit une telle affirmation n'est que la généralisation de la constatation empirique selon laquelle on trouve de la poésie partout, auquel cas elle n'intéresse pas la philosophie. Soit, il s'agit de découvrir ce qui, au-delà d'une collection toujours limitée (d'œuvres, d'institutions, de traditions, d'espèces, etc.), ferait la nécessité de la pratique poétique. Pourtant, une telle demande d'explication préjuge ce qui doit être démontré, c'est-à-dire l'universalité de la poésie. Je pense, au contraire, que la pratique poétique (et artistique en général) en tant que pratique humaine ne bénéficie pas d'un recours extérieur qui nous permettrait de la « déconnecter » de ses conditions d'apparition. C'est aussi pour cette raison que l'on ne peut pas séparer ce qui est de la poésie de ce qui paraît en être. Le caractère social de la détermination ne rend pas possible la distinction entre apparence et essence, dans la mesure où c'est une communauté qui décide ce qu'elle considère de la poésie³⁸. Tout au plus peut-on montrer que selon ses propres critères une société aurait dû classer une œuvre comme étant poétique, plutôt que de l'écarter. Par conséquent, il y a un sens à affirmer qu'un objet ou un événement est de la poésie pour nous, où ce « nous » est à entendre en termes sociaux, à savoir déterminés spatio-temporellement. Cela dit, rien n'empêche une société qui reconnaît la poésie de considérer comme poétiques des objets ou des actions produits dans une société où la poésie n'est pas reconnue en tant que telle, bien que l'inverse paraisse impossible. Et si l'on soumet à une société A qui reconnaît la poésie comme X ce que l'on appelle un poème (Y) dans une seconde société (B), il me semble que les seules conditions qui peuvent permettre à A de considérer Y tel que X, c'est lorsque la

³³ Monroe Beardsley, *op. cit.*, p. 39.

³⁴ George Dickie, *op. cit.*, p. 53 (je traduis).

³⁵ Timothy Binkley, « "Pièce" : contre l'esthétique », 1977, dans *Esthétique et Poétique*, *op. cit.*, p. 61.

³⁶ L'intension (ou compréhension) d'un terme ou d'un concept, qui s'oppose à son extension (ou référence), est l'ensemble des propriétés essentielles qui détermine l'application de ce terme ou concept.

³⁷ Thomas Adajian, "The Definition of Art", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, hiver 2012, en ligne (je traduis).

³⁸ Je soutiens une thèse similaire concernant la fiction dans une section de mon livre intitulée « Être et paraître fictionnel », *Qu'est-ce que la fiction ?*, *op. cit.*, p. 39-43.

différence formelle ou fonctionnelle entre X et Y est plutôt mince, ou quand la société A connaît les « normes » qui font que la société B considère Y comme de la poésie.

En résumé, être un poème, c'est occuper une position dans les activités humaines, dans une pratique socialement instituée. « Ce qui est premier, c'est la conviction partagée par toutes les personnes concernées qu'elles sont engagés dans une activité ou une pratique établie dans laquelle il y a une variété de rôles »³⁹.

Le retour au formel

Arrivé à ce point, j'aimerais reprendre la réflexion d'un point de vue formel⁴⁰, sans pour autant nous reporter à la situation antérieure (moderniste), parce qu'il me semble qu'il est possible d'affirmer que toute poésie consiste à *informer*, dans le sens de « donner une forme », un objet ou un événement⁴¹. En effet, bien que, nous l'avons vu, la poésie soit déterminée par une société dans son entier – partageant un monde et des pratiques, avec plus ou moins d'intérêts et d'implications selon ses membres – et que tout objet *informé* ne soit pas poétique – que l'on pense à un tire-bouchon ou à une peinture –, il n'en demeure pas moins que toute poésie est formelle, d'une façon qui reste encore à définir.

Elle est formelle en tant que résultat d'un acte intentionnel, c'est-à-dire de la décision d'un ou de plusieurs individus qui ont, de cette façon, manifesté un choix. C'est pourquoi, lorsqu'une œuvre est reconnue comme poétique par la société dans laquelle elle est produite, on doit être capable de dire ce qui fait d'elle de la poésie, plutôt qu'autre chose ou que rien, à savoir caractériser sa forme, conséquence de cette décision. En d'autres termes, on ne voit tout simplement pas comment il pourrait y avoir art ou poésie sans l'imposition d'une forme – que ce soit le vers classique, un dispositif ou une pratique contextualisée, par exemple. On peut ainsi considérer, d'un point de vue historique, que ce que le « Mot » de Roland Barthes, « l'ambiguïté » de Umberto Eco, la « densité sémantique et syntaxique » de Nelson Goodman, « l'opacité » mentionnée par Arthur Danto ou encore l'opposition que Gérard Genette fait entre littérature « par fiction » et « par diction » ont de commun, c'est que tous ces concepts ont cherché à donner un nom à ce qui distingue une œuvre ou, plus généralement une pratique, qualifiée d'artistique ou de poétique, d'une pratique qui ne le serait pas⁴². Ces termes manifestent ce phénomène de démarcation. Sans lui l'art et la poésie sont invisibles, non pas en terme de définition, comme ils le pensaient, mais de contenu.

Autrement dit, lorsqu'un objet ou un événement est indexé en tant que « poésie », cela nous indique qu'il est *informé* d'une façon qui suscite une lecture ou une interprétation, voire une action, car ce label manifeste une singularité esthétique. Voici ce qu'écrivait Jakobson : « En 1919, le Cercle Linguistique de Moscou s'efforçait de définir et de délimiter le champ des *epitheta ornantia*. Mais le poète Maïakowski nous en blâma, disant que pour lui, dès qu'on était dans le domaine de la poésie, n'importe quel adjectif devenait par le fait même une épithète poétique, même "grand" dans

³⁹ George Dickie, « The New Institutional Theory of Art », *op. cit.*, p. 52 (je traduis). C'est ce réseau de relations ou ce cadre dans lequel se trouve toute œuvre d'art qui permet, comme l'a montré Arthur Danto, de distinguer deux objets identiques, perceptuellement indiscernables, dont l'un est une œuvre et l'autre non.

⁴⁰ Par commodité, j'appellerai dans ce qui suit « formel » tant le point de vue strictement formel que le point de vue fonctionnel, pourtant distingués en précédence.

⁴¹ Je reprends ce terme à Umberto Eco qui l'utilise dans un autre sens. Pour lui le véritable contenu d'une œuvre, c'est sa façon d'informer, reflétant ainsi, plus ou moins consciemment, le monde ; *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962. Dans le même registre, Timothy Binkley explique que pour être une œuvre, il suffit d'être une chose « indexée comme œuvre d'art par un artiste », *op. cit.*, p. 57 (je souligne) ; George Dickie dit qu'un urinoir peut être employé ["being used"] en tant que médium artistique pour réaliser un objet complexe, par exemple *Fontaine* de Marcel Duchamp, « The New Institutional Theory of Art », *op. cit.*, p. 49 ; quant à Christophe Hanna, il parle « d'indices d'un geste technique » à propos de la manière dont un lecteur reçoit le « Poème copié » de Jean-François Bory, *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*, p. 120 (je souligne). Tous ces termes dénotent une *imposition* esthétique (au sens large).

⁴² « Y a-t-il une écriture poétique ? », *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Coll. : "Points", 1953 ; *Opera aperta*, *op. cit.*, 1962 ; *Langages de l'art*, 1968, Nîmes, J. Chambon, 1990 ; *La transfiguration du banal*, 1981, Paris, Seuil, 1989 ; *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

"la Grande Ourse" ou encore "grand" et "petit" dans des noms de rues de Moscou »⁴³. Ainsi, c'est parce que l'on se trouve dans le domaine de la poésie que l'on portera une attention particulière à une séquence, linguistique en l'occurrence. Inversement, on peut décider de « monter » en poésie, pour des raisons esthétiques, un objet ou un événement qui n'est habituellement pas considéré de cette manière dans la société en question. C'est ce qui se passe notamment avec les formes les plus radicales de poésie, c'est-à-dire les « poèmes trouvés », ces équivalents « littéraires » des ready-mades. Une telle « transfiguration du banal » suppose une société et un champ poétique dans lesquels cette œuvre peut s'inscrire. De plus, elle implique par définition qu'il y ait *quelque chose*, que je nomme un *informer*, qui la distingue en tant que poème d'un objet ou d'un événement identique qui n'en est pas⁴⁴.

Cela dit, il apparaît clairement à la vue de ce qui précède que l'on ne peut plus considérer les propriétés esthétiques qui spécifient à chaque fois spatio-temporellement cet *informer* uniquement comme de simples propriétés perceptuelles (son, couleur, forme, style, etc.) et qu'il faut conséquemment étendre le concept d'esthétique, à défaut d'être incapable de rendre compte de la poésie contemporaine. Je propose donc de distinguer les propriétés esthétiques au sens étroit du terme, sur le modèle de la perception (*aesthesis*), des propriétés esthétiques au sens large, qui comprennent tout *informer*⁴⁵. Par conséquent, je suggère d'ajouter à la caractérisation formelle de l'esthétique, pour ainsi dire microscopique, en termes de qualités perceptuelles, des notions alors macroscopiques tels que celles de *structure*, de *dispositif*, de *concept*, de *contexte*, d'*institution*, de *société*, etc.

La substantialité qui manquait à notre caractérisation sociale de la poésie, et qui fit d'ailleurs que nous préférâmes l'appeler « détermination » plutôt que « définition », est de ce fait un *informer* potentiel qui, lorsqu'il est reconnu comme tel dans le cadre d'une société, donne également, en plus de son genre, un contenu à cette forme vide. Autrement dit, cet aspect formel est tout à la fois une condition nécessaire *a priori* de son existence et un symptôme de la détermination sociale de la poésie. C'est pourquoi on sait par avance que toute poésie aura une forme sans pourtant savoir quelle forme aura cette poésie. Cependant, en tant qu'intention réalisée, cet *informer* n'existe pas hors d'un contexte humain, historique, qui est celui du champ de l'esthétique, chaque forme individuée spatio-temporellement n'étant qu'un indice de cette détermination sociale qui peut expliquer, *a posteriori*, l'intérêt que lui porte un individu ou un groupe plus ou moins institutionnalisé⁴⁶. Donc ce qui définit la poéticité, c'est bien une société, tenant compte notamment de l'histoire du concept et de ses conditions présentes d'application. Elle fixe le sens de « poésie », à un moment donné, en lien avec une histoire et le type de moyen d'*informer* admis alors. La poésie possède donc une définition sociale et recèle la promesse d'un sens (esthétique), cet *informer* potentiel qui sera à chaque fois rempli.

L'avantage d'une telle formulation, c'est qu'elle permet d'expliquer l'apparition de nouvelles formes poétiques, tout en garantissant la continuité d'un genre. En effet, chaque forme inédite qui sera assimilée à de la poésie par une époque déterminée constituera une modalité spécifique d'un unique mode d'*informer*. Aussi, plutôt que de séparer, comme le propose Timothy Binkley, l'art de l'esthétique, sous prétexte que tout art n'est pas esthétique, ce serait la leçon de Marcel Duchamp, j'ai préféré étendre le concept de propriété esthétique de façon à comprendre les propositions duchampiennes. L'argument qui semble déterminant en faveur de ma proposition, c'est que,

⁴³ « Linguistique et poétique », *op. cit.*, p. 247.

⁴⁴ Il doit y avoir quelque chose « dessous », comme l'a écrit Duchamp à propos de sa fontaine-pissotière, « sinon on le dégueule au bout de quinze jours » ; déclarations de Marcel Duchamp à Otto Hahn dans « L'Express » en 1964, cité par Dario Gamboni, *Un iconoclasme moderne*, Lausanne, Les éditions d'en-bas, 1983, p. 87.

⁴⁵ Il en va d'ailleurs de même pour le sens de « formel » qui peut être entendu en sens étroit ou en sens large.

⁴⁶ C'est pour cette raison qu'un poème trouvé n'aurait pas pu être considéré comme de la poésie au XVI^e siècle, et donc n'en aurait pas été, alors que bien que l'on n'ait pas su dans l'Égypte ancienne que Ramsès II avait la tuberculose, il est effectivement mort de cette maladie (n'en déplaise à Bruno Latour).

contrairement à celle de Binkley, elle ne divise pas l'art en deux, l'esthétique et le non-esthétique⁴⁷. Ainsi, tout art est esthétique dans la mesure où chacun de ses membres prétend à une validité spécifique⁴⁸, bien que l'on puisse établir une différence de degré (de présence de l'idée) entre ses différentes manifestations⁴⁹. On ne peut certes pas décrire *Fontaine* de la façon dont on décrirait un Constantin Brancusi, écrit Christophe Hanna (mais le fait-on vraiment ?), il faut cependant caractériser ce qui leur est commun, leur artivité. Autrement dit, devant certaines pratiques poétiques contemporaines, on pourrait être tenté de considérer qu'il s'agit de « littérature non esthétique » et souhaiter développer une nouvelle poétique capable de prendre en compte ces formes originales⁵⁰. Le problème d'un tel point de vue, c'est non seulement que l'on est incapable de dire ce qui serait commun à des poètes du passé, mais que l'on risque de devoir développer une poétique par auteur (novateur) du futur. Pas plus que l'on a deux physiques ou deux philosophies, du moment où l'on passe de Newton à Einstein ou de Platon à Aristote, on aura deux poésies en passant de Malherbe à Ponge. Je pense au contraire, je l'ai dit, que les pratiques poétiques actuelles, comme celles à venir, peuvent être subsumées par la détermination sociale d'un champ particulier et que toutes, nécessairement, sont un *informer* esthétique dont seule une époque donnée peut révéler le contenu exact, c'est-à-dire les formes concrètes de réalisation. C'est seulement ainsi que l'on peut comprendre ce qu'est la poésie, qui se fait, depuis toujours, de façons différentes.

Lorenzo Menoud, **chercheur indépendant**

⁴⁷ Cependant, si tout art est esthétique, toute esthétique n'est pas artistique – ainsi la nature et les artefacts non artistiques peuvent avoir des propriétés esthétiques.

⁴⁸ Concernant cette prétention à la validité, lire mon « Il n'est rien de si beau* comme Caliste est belle*. Réflexions sur la place de la beauté dans l'art contemporain », *op. cit.*

⁴⁹ Le fait de considérer l'art comme esthétiquement unifié me permet de distinguer des éléments perceptuels dans les œuvres les plus conceptuelles. Timothy Binkley, au contraire, insiste sur le fait que « L.H.O.O.Q. » de Marcel Duchamp n'a pas de propriétés esthétiques. Ce faisant, il ignore notamment que la nommer sous forme allographique, plutôt qu'en français, manifeste une propriété esthétique en son sens. Voir Timothy Binkley, *op. cit.*, p. 55-56.

⁵⁰ *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*, p. 119.