

LA POÉSIE À OUTRANCE

par Gilles Suzanne

« Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme : si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue [...] »

Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871*.

En quoi consiste la poésie de Julien Blaine ? Et, plus précisément peut-être, à quelle forme poétique Julien Blaine aboutit-il ? Voici certainement la question à laquelle parvient l'ouvrage qui suit. Si une telle interrogation surplombe cette communauté d'écrits, c'est que d'autres, non moins importantes, l'habitent et n'obtiennent pas plus de réponses évidentes. Plus qu'un ensemble d'articles critiques à propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine, c'est d'une réévaluation de quelques problèmes esthétiques, ayant trait à ce qu'est la poésie, dont témoignent ces réflexions qui ont pour cause l'acte poétique lui-même.

L'ensemble de textes qui inaugure ce recueil critique (voir *infra*, Chapitre 1. Quant au poète) trace une épure du poète. Julien Blaine, poète aujourd'hui dans un monde apeuré par son propre devenir, l'était hier dans un monde plongé dans un profond désarroi face à la montée d'un libéralisme sans foi ni loi, la veille, dans un monde désillusionné par la fin des grands récits, et l'avant-veille, déjà, dans un monde conformiste et à bout de souffle. Autant dire que le poète n'a jamais cessé d'être en rapport avec son temps, ses hommes et leur culture (voir *infra*, Michel Samson, « La vie comme performance »).

Une question n'a eu de cesse de tarauder le poète : qu'est-ce qui fait l'actualité de l'homme ? Au vrai, la poésie aura été une réponse, le moyen par excellence d'expérimenter ce qui se passe et lui arrive en tant qu'homme.

Julien Blaine, poète, est-il pour autant homme d'expression ? Au sens, du moins, de cette manifestation de l'expérience pure dont la phénoménologie, depuis Edmund Husserl, a fait de l'homme l'instance, et sur laquelle Georg Wilhelm Friedrich Hegel, bien avant le philosophe radical cartésien, avait rabattu la poésie. Je crois la réponse sans équivoque : la poésie de Julien Blaine n'a rien de l'expression d'un moi transcendantal. La conscience du poète n'est plus la voix (selon une conception métaphysique) ou la voie (selon une conception plus phénoménologique) d'un vrai, d'un juste, d'un beau, apodictique. Sa poésie n'est le phénomène de rien d'autre qu'elle-même : elle est en elle-même pure expressivité.

Le poète ne cherche plus à imiter ou à représenter sa nature humaine ou la structure de son moi pur, comme s'il s'agissait de mettre en suspens toutes nécessités purement temporelles. Ce ne serait, pour le poète, qu'une manière encore indirecte de se confronter au monde, comme un rapport au monde médiatisé par une intentionnalité pure. Alors, il évide, il éviscère, il cure l'homme pour s'assurer qu'il ne puisse plus produire la réalité comme l'apparence de sa pure intériorité. Puis, il le comble, se remplit, pour le meilleur et pour le pire, des éléments de ce monde, dans une étreinte fulgurante, aussi subite que brusque (voir *infra*, Enrico Mascelloni, « L'homme qui voulut être éléphant »).

Le poète, au contraire de ce que l'on a pu penser, parfois même démontrer, pas mieux qu'un autre, ne connaît sa conscience. Il ne voit pas plus loin, non plus. Non : le poète, du moins dans le cas qui nous intéresse, ne se proclame ni devin, ni prophète.

Julien Blaine, à vrai dire, triche... un peu. Il ne respecte plus les règles du jeu poétique. C'est sur le bas-côté de la conscience pure, sur sa marge, qu'il exerce ses sens. Il ne fait ni un pas en dedans de lui (pour se rapprocher de l'essence du moi pur) ni un pas au dessus (pour s'élever vers le pur esprit). Il jette un regard sur ce que c'est que toucher, regarder, sentir, écouter, prononcer... Il agit. Et son action, d'une nature quasi anthropologique, se développe toujours

d'emblée comme une perception de sa perception. De ce fait, d'aucuns diront qu'il n'est affaire ici que de modernité ; d'une conception, en somme, moderne du poète et de la poésie. Mais il y a plus : la poésie de Julien Blaine n'a rien d'un traité sur les apparences, encore moins l'aspect d'une philosophie de l'apparence, qui lui permettrait de reprendre possession de ses sens, de retrouver ses esprits. Comme une poésie qui découvrirait, au bénéfice d'une recherche, à l'instar de la geste proustienne, le *hic* et le *nunc* de l'être présent livré à la joie de la réalité retrouvée. Sa poésie ne procède d'aucune quête qui la situerait dans un rapport clarifié au monde, à distance égale entre le dévoilement d'une vérité transcendante et la découverte extatique d'un infini jusque-là dissimulé dans les tréfonds de l'être.

C'est peut-être alors que sa poésie évolue entre irréel et imagination, se tord et se distord, gagne en plasticité, se dilate et se comprime, en autant de circonvolutions, mieux encore, de circonlocutions surréalistes. Ou bien encore qu'elle se développe à la faveur d'un retour, non point dénué d'un certain mysticisme, de la forme poétique sur elle-même. Un poème qu'Isodore Isou souhaitait purement formel. Le poète, dans un cas comme dans l'autre, estime Julien Blaine, n'est encore que l'initiateur de ce qu'il se plaît à appeler – après Stéphane Mallarmé – des bibelots littéraires : le formalisme et l'imaginaire des lettristes n'ayant rien à envier au formalisme et à l'imagination surréaliste, et réciproquement.

Cette absence radicale de formalisme, sorte d'« anti-parti pris » de la forme, est précisément ce qui situe le poète au cœur d'un chaos d'éléments concrets, choses et symboles de la vie humaine et animale. Sorte de bestiaire généralisé – comme il le définit lui-même – qui appelle le poète à un certain courage, du moins à une certaine détermination, pour que, s'en saisissant, il ausculte la réalité / le présent (voir *infra*, Claude Darras, « Le mémorialiste des Muses »). Être poète, à la manière de Julien Blaine, c'est se rendre, à n'importe quel prix, contemporain du présent ; c'est expérimenter la nature présente de l'humanité, de ce que le présent en fait, pour savoir ce qui reste de l'homme. Contrairement aux apparences (le bon sens sait à quel point elles sont trompeuses), le poète n'a que peu à voir avec un imaginaire débridé, pas plus à faire avec une quelconque imagination décomplexée.

Se refusant à tout idéalisme pur, ne cédant pas plus aux formalismes de tous bords, le poète a ainsi dû faire face à ceux qui l'accusent d'avoir tué la poésie, tout au moins, de l'avoir fait disparaître. Un long chemin, donc (voir *infra*, Michel Giroud, « La Très Longue Marche, pas à pas, vers la poésie totalement totale... »). Levons tout quiproquo : Julien Blaine n'a pas tué la poésie, il en a fait le deuil. Plus précisément encore, le poète a fait le deuil de ces poésies-formalistes, structures de normes, comme on les a définies un temps, pour perpétuer la poésie en tant que geste (voir *infra*, Achille Bonito Oliva, « L'art total de Julien Blaine »). On pourra donc l'accuser à satiété de ne ramener à la vie aucune poésie défunte, de ne faire d'aucune disparition poétique le fumet ou le ferment d'une inspiration, mais certainement pas d'être la cause d'une quelconque extinction poétique. D'ailleurs, s'il fallait le disculper définitivement, nous pourrions aisément nous accorder à constater que Julien Blaine arrive en poésie alors que le corps de la poésie, classique, évidemment, romantique, bien sûr aussi, mais également moderne, est déjà froid... le meurtre originel a eu lieu depuis fort longtemps et les maîtres des hautes œuvres sont connus : Stéphane Mallarmé, instaurateur, selon Julien Blaine, des avantgardes, avant que Guillaume Apollinaire, Kurt Schwitters, Tristan Tzara, Antonin Artaud et bien d'autres ne parachèvent ce crime de lèse-majesté.

Le poète est-il dès lors voué à n'être que le simple continuateur de ces exécuteurs, qui, d'ailleurs, n'ont rien de tueurs en série, puisque c'est moins le meurtrier que le meurtre qui relève de la ritournelle. La poésie est un gisant qui a la peau dure ! Voilà, en tous cas, la question des avant-gardes et surtout de leur prorogation posée avec acuité. Réponse du principal intéressé : c'est du postérieur que dépend l'antérieur... Plus bergsonien qu'Henri lui-même, le poète, considérant que le présent n'est autre que la succession de futurs incessamment en train de se réaliser dans le présent, considère que la contemporanéité des avant-gardes historiques se rejoue sans cesse dans la succession de devenirs à travers lesquels elle s'envisage toujours d'une manière renouvelée.

C'est la raison pour laquelle Julien Blaine se refuse à tout avantgardisme, et, comme il le dit lui-même, se laisse encore moins aller à de quelconques avant-garderies (voir *infra*, Gérard-Georges

Lemaire, « Julien Blaine super Dada »). Et pour cause : le poète ne voue aucun culte à la poésie défunte, pas plus qu'il ne manifeste d'affectation pour ses reliques. Prêtre vodoun, plutôt que divinateur, le poète prend la mort au sérieux – le n° 1 des *Carnets de l'Octéor*, revue fondée par Julien Blaine en 1962, ne s'intitule-t-il pas *À propos de la mort d'un poète ?* – et se demande, précisément, ce qui se passe après la mort du poète. Non pas au-delà du poète, dans son au-delà, mais là, simplement, ici et maintenant : que peut-être le poète quand être poète n'est plus possible ? se demande-t-il. Que peut-être le poète lorsque la poésie se libère de la puissance métaphysique et / ou phénoménologique de l'expression ?

Ce que le poète a de magique, à l'instar du prêtre vodoun, c'est qu'il met en présence les morts et les vivants. Une incidence majeure en découle. Le poète fait exister l'avant-garde dans l'immédiateté de la vie, plus qu'il ne communique avec les avant-gardes pour mieux en dupliquer les procédés et les formes. Le poète, en somme, n'entretient aucun rapport fétichiste à la poésie des avant-gardes, il en saisit l'esprit et s'engage dans l'expérimentation des formes et des symboles les plus actuels du présent. Le poète, pythie claustrophobe – intitulé d'une action de Julien Blaine – suffoquant entre des formes finies de poésie et l'envahissement sémiotique du présent, fait danser les signes et les procédés poétiques dans un rituel qui les met en mouvement. Qu'il soit chaman – Julien Blaine n'affectionne-t-il pas de se changer en « Cham'âne » ? –, sorcier ou prêtre vodoun – répétons-le – le poète doit moins sa fonction au fait qu'il s'agenouille devant de quelconques idoles poétiques fétichisées, ce qui ne serait qu'une idolâtrie futile dénoncée plus ou moins radicalement depuis Platon jusqu'à Jean Baudrillard, qu'à l'espace de jeu poétique qu'il est capable de dégager dans le présent normatif et conformiste des arts et tout autant de la culture.

Arrêtons-nous alors quelques instants sur cette dernière proposition (voir *infra*, Chapitre 2. Sortir la poésie de sa gangue). Si pour le poète, nous l'avons souligné, la forme compte moins que le geste, n'en revient-on pas à cette sorte de beau (*kalos*) qui se situe moins dans la fabrication (... des apparences et, au mieux des *ars* et de l'*artefact*) que dans l'action et le bien (*agathos*) qui en découle ? Sauf à totalement méconnaître sa poésie, il ne fait aucun doute que le

poète, pour déjouer les faire et le sens poétiques, s'engage clairement dans l'action. Et l'action est le corps. N'y a-t-il pas, du reste, toujours une action du corps dans la poésie de Julien Blaine ? C'est le cas dans ses actions poétiques, mais aussi jusque dans ces poèmes les plus visuels : *Le phénomène de la lecture* (1968), *Breuvage épandu* (1968) en témoignent. Le poète ne cherche guère l'inspiration dans la transcendance, pas non plus dans l'expiration de son âme. C'est dans l'action du corps que l'esprit se met en mouvement. Mais non pas dans une simple translation de son être immatériel et de formes matérielles, comme si sa poésie résultait de la médiation du sens et du sensible, de la raison et de la sensation, du corps et de l'esprit. Ce qui reviendrait, au demeurant, à accepter la séparation entre êtres mobiles et formes immatérielles. C'est plutôt dans la poussée conjointe des éléments matériels et des substances immobiles que la poésie de Julien Blaine vient à corps et à cri (voir *infra*, Isabelle Maunet, « La poésie en chair et en os, à cor et à cri »).

Cette lixiviation poétique du souffle profond et de la puissance des chairs prend, chez Julien Blaine, bien plus que l'aspect d'une « fiction linguistique¹ ». Ce déchaînement des forces physiques et immatérielles fait surgir, du plus profond des rapports de la pensée et du corps, cette « forme d'imagination », comme le suggère Henri Bergson, qu'est la « fonction fabulatrice »². Une fiction, donc, et une fonction fabulatrice qui, certes, hypostasient et substantivent mots et catégories du langage, mais créent de surcroît des superstitions, des êtres fantasmatiques, des géants qui s'opposent, plus qu'ils ne se soumettent, aux faits, aux affectations et aux perceptions culturellement et socialement façonnés. Des fables, procédé même de l'esprit humain, écrivait Stéphane Mallarmé dans ses *Notes sur le langage* (1869-1870), en somme, par lesquelles l'homme habite le monde et la culture. La convocation constante de chimères, d'animaux, d'êtres zooanthropes, de symboles originels, de mythes, etc., correspond toujours, chez Julien Blaine, au surgissement de

1. Notion que l'on doit à Jeremy Bentham. Roman Jakobson, « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie [1968] », in Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 220.

2. Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Les Presses Universitaires de France, coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1948, p. 88.

puissances. Celles-ci dégagent des énergies – autre concept qui n'est pas étranger à la pensée de la pure immanence chez Henri Bergson – qui confèrent au poète son désir d'habiter le monde, sa langue, ses significations.

Ainsi, le poète ne renonce pas à la culture dans un geste qui se vouerait au supranaturel, au moi pur ou au surréel. Il plonge, au contraire, en elle et dans la nature sans refuser le jeu social, animal et culturel³. Et, à vrai dire, il s'agit là encore moins d'une plongée ou d'une remontée, que d'une poussée à travers la culture et la nature. Nulle transfiguration du banal, donc, et pas plus de sublimation du trivial, n'en déplaît à Arthur Danto, comme à Yves Michaud. Juché sur l'épaule des géants qu'il invente, le poète, précisément, expérimente ce qu'être soumis à la trivialité et à la banalité de la culture ou du social. Non pas dans la logique d'une expérience apathique, mais plutôt dans un désir d'effectuer, c'est-à-dire de rendre effectif un écart – d'où la convocation de géants chimériques – à partir duquel prendre la mesure de ce travail de la culture sur l'homme. Ouvrir une telle brèche dans la réalité, c'est inspirer profondément, faire preuve de courage et peut-être se remettre en lutte pour des valeurs simplement humaines. Voilà un thème éminemment camusien, voire nietzschéen ! L'homme ne peut se révéler plus humain qu'à travers l'expérimentation de lui-même à l'épreuve du monde... jeu de l'immanence pure que permet le jeu poétique. Le poète, ici, tout entier dans l'expérimentation de la réalité, dynamite la réalité de la culture, de la langue... (voir *infra*, Gilles Suzanne, « Retour sur la double fin du verbalisme... »).

Une question se pose alors avec acuité : qu'est-ce qu'un poète lorsque celui-ci s'affranchit tout à la fois de la représentation du beau et de la justesse de l'action ? Réponse de Julien Blaine : le poète lance les dés... ceux de Stéphane Mallarmé, bien sûr, et entre dans la partie. Autrement dit, être poète revient à formuler une hypothèse, cette figure à la fois logique et rhétorique dont Henri Lefebvre suggérait qu'elle féconde le quotidien et dégage ses forces créatrices⁴. La poésie

3. Tels que Erving Goffman, Gregory Bateson et Johan Huizinga les théorisent respectivement.

4. Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne. II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, Éd. L'Arche Éditeur, 1961.

n'est donc pas tant art de l'inférence que de la surenchère, ou de l'excédence⁵, pour reprendre l'expression d'Antonio Negri, et, plus encore, qu'art de fabuler au cœur même de la réalité. Je dirais un art de la fable en tant que réalité même.

Le poète appelle ainsi un sujet toujours à-venir, ou plutôt fait venir des sujets qui se succèdent les uns aux autres, sans jamais coller ni au sujet transcendantal ni au sujet inspiré ni au sujet pur⁶ (voir *infra*, Éric Létourneau, « Julien Blaine. Voix – Poésie sonore – Poésie élémentaire... »). C'est, d'un certain point de vue (voir *infra*, Chapitre 3. L'international revuiste), ce qui explique que le jeu du poète, à l'instar de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari écrivaient de la littérature mineure de Franz Kafka, soit d'emblée politique (voir *infra*, Anysia Troin-Guis, « Politique et poétique des revues »), collectif (voir *infra*, Sandra Ragueneau, « *Doc(k)s*, revue en actes ») et créatif (voir *infra*, Philippe Castellin, « Le Fondateur »). Ce triple devenir du poète n'étant pas de trop pour soutenir une critique opiniâtre de l'emprise sémiotique à l'ère de la culture parvenue au stade suprême de l'empire du signe. La revue, ou plutôt les revues, dans le cas de Julien Blaine, qui en a fondé près d'une dizaine – des *Carnets de l'Octéor* (1962) à *Invece* (2012), en passant par l'incontournable *Doc(k)s* (1976) –, fait ainsi figure tout à la fois de nœud de réseaux de la poésie expérimentale à l'échelle planétaire, de laboratoire, de surface d'essai collectif des poésies « non officielles » – expression éminemment doc(k)sienne –, et de chambre d'écho, directement collective, de toutes les revendications mineures : de celles des âmes de Wounded Knee à celles des autogestionnaires de *Lip*, de celles des dissidences chiliennes aux revendications des poètes non-officiels chinois, etc.

5. « En réponse à la fragmentation, écrit Antonio Negri, nous trouvons donc tout sauf une inertie. En effet, si la démesure de l'excédence révèle, d'une part, des lieux de résistance, des processus autonomes de subjectivation et des nouveaux sujets, celle-ci identifie, d'autre part, une riposte capitaliste qui propose, à travers la crise, de nouvelles structures de commandement. » Antonio Negri, « La souveraineté aujourd'hui : entre vieilles fragmentations et nouvelles excédences », in *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 8 | 2008, mis en ligne le 1^{er} décembre 2010, consulté le 11 décembre 2013. Url : <http://traces.revues.org/2403> ; DOI : 10.4000/traces.2403

6. Respectivement souhaités par Emmanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel et Arthur Schopenhauer.

Si la poésie de Julien Blaine n'est plus tant une suite de sons articulés qui suscite le plaisir de l'ouïe, définition qu'en donne Alexander Gottlieb Baumgarten, père de la notion d'esthétique, dans ses *Méditations philosophiques*⁷, elle n'en est pas moins attachée à l'invention d'une langue. Une formation poétique de la langue qui emprunte tours et détours.

Elle s'effectue, d'une part, en chair et en os (voir *infra*, Chapitre 4. Une poésie en chair et en os). Car la chair et les os sont en effet les péripéties les plus élémentaires qui adviennent à la poésie. Nous pourrions d'ailleurs envisager toute la poésie de Julien Blaine à la lumière de la somme d'éléments, corporels et vocaux, qui lui arrivent – pensons à *Chutes & Chut !* (1982), ses performances à propos de la chute comme métaphore incarnée⁸ – à la manière d'accidents en série, catégorie éminemment aristotélicienne, ou d'événements. Rencontre fortuite d'éléments inopinés, mouvements du corps et vociférations en tous genres, dont la survenance déclenche des actions poétiques en chaînes. Ce que d'aucuns appellent : performances (voir *infra*, Pierre Hild, « Bye-bye la perf. »).

Évitons néanmoins d'interpréter cette ouverture comme l'indice d'un effrangement de la poésie. Car sa poésie ni ne se dilue ni ne se dissémine, à travers les différents champs de pratiques et de médiums de l'art. En matière de performance, par exemple, ce n'est pas tant que la poésie s'efface au profit de l'avènement original du corps dans l'espace et le temps. La poésie, tout au contraire, fait appel au corps et à la voix en tant que matière. Elle les fait venir à elle dans une sorte de rituel fait de corporalité et de vocalité, *hylé* de la figure poétique (voir *infra*, Jean-Pierre Bobillot, « Le parti-cri des

7. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique*, précédée de *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique*, Paris, Éd. L'Herne, 1988. p. 67.

8. Ne nous privons pas ici de repenser à ce que Stéphane Mallarmé écrivait des ballets : « À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe. » Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », in Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Éd. Gallimard, coll. Poésie, 2003, p. 201.

chairs... », et Massimo Mori, « Parole et Son... »). Son *Manifeste pour l'occupation des stèles et des socles abandonnés* (1978) en est l'archétype. Le mouvement du corps constituant toute la matière poétique. La poésie ainsi faite action (voir *infra*, Christophe Hanna, « À propos de l'occupation des stèles et des socles abandonnés »). Et, d'ailleurs, quand il s'aventure aux limites des arts plastiques, c'est là encore d'une embarquée dont il s'agit, du fait de l'avènement d'objets divers, de formes symboliques variées, de pigments et de matières, non d'un recours strict, d'une prétention au pictural ou au sculptural (voir *infra*, Imen Louhichi Kamoun, « Le pictural dans la performance de Julien Blaine »).

Ce que le poète négocie, dans son rapport à ces éléments multiples et hétérogènes, n'est autre que l'élargissement de la poésie vis-à-vis de la phrase, de la syntaxe, de la signification, de l'écriture littéraire qui l'aliènent. « Parjure ton vers », incantait Stéphane Mallarmé dans son texte intitulé « Quant au livre ». Hérésie de la lettre, paganisme typographique, dissidence des symboles, apostasie de désobéissance littéraire en actes, certes, mais non pas anomie, pis encore nihilisme. Se contenter de ramener une diversité d'éléments variés dans la langue conduirait inéluctablement le poète à céder à l'empire des signes banals. Mais le poète se fait plus audacieux. Il les met en relation, en résonnance ; il combine et ramifie les éléments, plaçant le tout en tension dans des agencements poétiques obliques, et même mieux : qui obliquent par rapport au plan de la doxa stylistique et tout autant par rapport à celui de la culture commune des signes (voir *infra*, Gilles Suzanne, « Dés-ordre en actes : une poésie hors d'elle »).

Comme nul autre, le poète fait entrer tout un chaos d'éléments dans la langue, non l'inverse. C'est ici l'essentiel de la nature et du style poétique de Julien Blaine. Nulle esthétisation du signe, comme le suggérerait une approche par trop postmoderne, mais plutôt une esthétique de la fragmentation (de l'éclatement et de l'éclat), c'est-à-dire du processus même de démontage de la langue. Car la question, pour Julien Blaine, revenons-y, n'est autre que celle de la poésie, du poème et du poète rendu à sa liberté, après l'émiettement de la langue. Que reste-t-il en effet du poète, de la poésie et du poème une fois la langue sortie de ses gonds, « ré-enchantée » par

l'affolement de ses constituants ? Que reste-t-il de l'intégrité, de l'harmonie, de la simplicité, de la sérénité, de la clarté du poème... lorsque la poésie ne cherche plus à parvenir à la forme, mais s'accomplit dans un processus de mise en relation généralisé, de « co-naissance⁹ », de ses particules élémentaires et de toutes celles qui lui sont extérieures ?

Il porte tout simplement la langue ailleurs. Dans ce hors la langue fait d'histoires merveilleuses, de contes et de fables, de mythes... il résiste ainsi, voire lutte contre les formes majeures et majoritaires, originaires et maternelles, œdipiennes diraient Gilles Deleuze et Félix Guattari, et jusqu'à s'en débarrasser. Le poète en finit alors avec la vanité de la langue et l'orgueil de l'auteur. Il rompt avec l'infatuation et la suffisance du langage fait raison et de l'écrivain fait intentionnalité pure. « Un soir, écrivait Arthur Rimbaud dans *Une saison en enfer* (1873), j'ai assis la beauté sur mes genoux [...] et je l'ai injuriée. » Julien Blaine ne s'y est pas pris autrement pour qu'elle finisse par être devenue si païenne, si sauvage, qu'elle s'impose avec rudesse comme présence au monde¹⁰. Et pour parvenir à cette outrance de la poésie, le poète ne fait l'économie d'aucun moyen, du contre-usage de la ronéo à l'*offset*, et jusqu'à *photoshop*, de la performance à la vocifération, du collage au montage, de la déformation typographique à l'écriture originelle (voir *infra*, Chapitre 5. L'illusion technique).

Si l'on ne considère pas la langue comme un système homogène et clos, mais comme un agencement d'éléments en déséquilibre, qui jouent, dansent, laissant s'échapper de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques, la langue s'excite, s'attise, vibre, en autant

9. « Si nous sommes entrés dans la familiarité de ces cabinets particuliers de la nature, notait Francis Ponge, s'ils en ont acquis la chance de naître à la parole, ce n'est pas seulement pour que nous rendions anthropomorphiquement compte de ce plaisir sensuel, c'est pour qu'il en résulte une connaissance plus sérieuse. » Francis Ponge, « Le plaisir des bois de pins », in Francis Ponge, *La rage de l'expression*, Paris, Éd. Gallimard, coll. Poésie, 1976, p. 76.

10. « (Ex-martyr du langage, on me permettra de ne le prendre plus tous les jours au sérieux, écrit Francis Ponge. Ce sont tous les droits qu'en ma qualité d'ancien combattant – de la guerre sainte – je revendique. – Non vraiment ! Il doit y avoir un juste milieu entre le ton pénétré et ce ton canaille.) » Francis Ponge, « Le mimosa », *ibidem*, p. 80.

de visions inédites. Elle devient nomade, bifurque hors des sentiers battus ; elle se caractérise ou se particularise, c'est-à-dire se singularise (voir *infra*, Gilles Suzanne, « Vous avez dit élémentaire... »). Alors, quand cette autre langue se crée dans la langue, comme l'écrivait Gilles Deleuze dans *Critique et Clinique*, la poésie tend vers une limite « asyntaxique » et « agrammaticale »¹¹. Elle n'est plus strictement métaphorique et métonymique ; elle ne veut plus rien désigner, peut-être même ne plus se laisser lire (voir *infra*, Bénédicte Gorrillot, « L'art du rien à lire... »).

La poésie de Julien Blaine brouille les pistes de l'œuvre poétique. Elle empêche en quelque sorte la forme poétique de prendre. En procédant, d'une part, d'un geste expérimental qui, toutefois, ne reproduit pas les formes et les pratiques devenues canoniques des avant-gardes historiques : des « poèmes » typographiques de Stéphane Mallarmé aux calligrammes de Guillaume Apollinaire, des actions de Dada à celles des lettristes. Et, par ailleurs, en outrepassant ce devoir d'expressivité qui oblige depuis toujours la poésie vis-à-vis de son auteur. Cette mise en échec de la forme poétique, à chaque fois qu'elle parvient à ses fins, fait place à l'inconnu, à un in-forme poétique : à des poèmes vulgus, des bimots, un calmar, des pagures, des singes, des éléphants, des coqs, des ânes, des Bamilékéés, des femmes pirates... (voir *infra*, Gaëlle Théval, Isabelle Maunet, « Les livres en chair et en os... »). Autant d'êtres poétiques qui entraînent le poème dans cette aventure asyntaxique et agrammaticale au cours de laquelle il suit toutes les lignes de fuite possibles et imaginables : lectures, « déclar'actions », performances... (voir *infra*, Isabelle Maunet, Gaëlle Théval, « La poésie vitale... »).

Ces êtres originaux, authentiques, singuliers, inédits... ces poèmes sont ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appelaient des « blocs de sensation¹² », on pourrait dire des « chants inusités », pour paraphraser Julien Blaine (voir *infra*, Chapitre 6. De quelques chants inusités), qui offensent la nature indivisible des lettres dans le mot et récuse l'alliance illégitime de la vocalisation et de la prononciation.

11. Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993, p. 9.

12. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éd. de Minuit, 1991.

Le poème ne relève donc plus d'une expression claire (voir *infra*, Gaëlle Théval, « L'écriture intersémiotique de Julien Blaine : 13 427 poèmes métaphysiques »). Il se propose comme un langage bâtard, sorte de quasimodo de la langue.

Le poème que forme Julien Blaine voit et entend. Cela n'est pas sans rappeler les belles lignes d'Arthur Rimbaud à propos du poète comme *Voyant*. Je dirais plutôt en ce qui le concerne qu'il n'a pas froid aux yeux. Il rend sensibles des choses que seule sa nature « asyntaxique » et « agrammaticale » peut rendre visibles et audibles, du moins, lorsque le langage courant n'y suffit plus (voir *infra*, Jean-François Bory, « *Bimot* » ; Isabelle Maunet, « Deux mots seulement... »).

Le poème ne propose ainsi aucune perception du vécu, pas plus qu'il ne se fait le véhicule des affections / affectations de l'auteur-sujet. Il rôde, nous venons de le souligner, aux limites du langage, sous les traits d'un être in-forme et inachevé (voir *infra*, Gaëlle Théval, « La stylistique à l'épreuve du ready-made ») dont le métabolisme interne, multiple et hétérogène, le constitue comme un pur devenir (voir *infra*, Jean-Charles Agboton-Jumeau, « Julien Blaine, poète incognito en *Terra incognita* »). Et il entraîne le lecteur dans une sorte de rituel de passage éminemment métamorphique que le poète expérimente comme une zone de tolérance de tous les voisinages, de tous les rapports libidineux (voir *infra*, Sandra Raguenet, « Carnets de voyage... »).

Aujourd'hui encore, (voir *infra*, Chapitre 7. Poésie en cours), la motivation du poète n'a rien de métaphysique. Entre être et ne pas être, Julien Blaine a tranché au milieu des années 1970, au creux d'une crise ontologique qui l'a conduit à un refus définitif et radical du néant. Pour lui, la névrose ne fait nullement office d'adjuvant. C'est toujours en tension, politique et sémiotique, avec le présent, qu'il forme ses poèmes (voir *infra*, Jean-Charles Agboton-Jumeau, « Le *logos spermatikos*... ») et expérimente l'actuelle humanité (voir *infra*, Isabelle Maunet, « Les poèmes éclaboussés »). Autant dire qu'il ne s'agit en rien d'un détournement, comme les gestes dadaïstes, surréalistes ou lettristes ont pu l'être ; le recours aux animaux (jamais les plus nobles), aux végétaux (toujours l'herbe folle !), aux indiens, aux grévistes, aux femmes... est bel et bien une somme

de détours qui relèvent d'une *schize* entre ces peuples frères, ces forces mineures et non capitalistes de la vie, et les formes sémiotiques, normatives et normalisantes, du pouvoir de la culture, de l'art, de l'économie, de la politique... qui s'exercent sur eux (voir *infra*, Sandra Raguenet, « Blaine & Guignol circus... »).

Que les intuitions poétiques de Julien Blaine et les hypothèses philosophiques de Gilles Deleuze¹³ s'accordent à définir l'œuvre comme l'appel à un peuple qui manque, nous semblera à présent moins surprenant (voir *infra*, Chapitre 8. Une poésie à venir). Car, procédant d'un tel détour par la multitude des forces élémentaires ou mineures, pour faire référence aux analyses d'Antonio Negri et Mickael Hardt à propos du capitalisme contemporain, le poète ne peut que faire le constat qu'un peuple manque (voir *infra*, Julien Blaine ; Antonio Negri, « Mais 2009... »). Doit-il y remédier ? Non, sauf à considérer que la poésie a pour vocation de communiquer des mots d'ordre. Peut-il s'en soucier ? Oui, si l'on s'efforce d'envisager le recours du poète à des géants informes, marginaux et singuliers, c'est-à-dire mineurs : « cham'âne », pythie claustrophobe et « Z'Héros » en tous genres, comme un moyen de métamorphoser sa voix, devenue le réceptacle de paroles multiples et hétérogènes, en une voix monstrueuse, si poétique, un cri fraternel, cri gros de rébellion, charriant désobéissances, séditions, soulèvements, insurrections et autres mutineries, en tant qu'elle porte une parole élémentaire et, de ce fait, insoumise à l'ordre établi du langage, des codes culturels, des normes sociales... une vision (voir *infra*, Jean-Charles Agboton-Jumeau, « *Cours minimal sur la poésie contemporaine...* »).

1. QUANT AU POÈTE

13. Il se réfère lui-même à ce sentiment partagé par Franz Kafka et Paul Klee qu'un peuple manque. Franz Kafka, « Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris », in Franz Kafka, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1988, p. 774-790 ; Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. Médiations, n° 19, 1971, p. 33.