

## Introduction

Qui dit image, dit imagination. Invention, c'est-à-dire, projection, hypothèse, interprétation, « vision » (Lamartine), « voyance » (Rimbaud), saut vers « l'improbable » (Bonnefoy), « l'illisible » (Dupin), « l'impossible » (Bataille), ce que Ghérasim Luca appelle aussi « l'inhumain ». Représentation poétique en quelque sorte de l'inatteignable imaginable – « correspondances » baudelairiennes, « symphonie » et « constellation » mallarméennes, ce « point de l'univers », dont parle Breton dans son deuxième *Manifeste*, où le disparate, l'étranger, retrouve son appartenance à la totalité. Et ceci sans perdre le contact avec la terre, tout ce qui nous y attache, nous ancre dans la fragilité à la fois troublante, pénible même, du mortel et ce que celui-ci nous offre de réjouissant, de tendre, de, même, banalement sublime. L'image est ce phénomène entre structure, concept, théorisation, leurre langagier et cela qui, pourtant, en lui-même, aspire à ce que Bonnefoy nomme « présence », site d'innommable, d'énigme pourtant vécue et ainsi centralement pertinente ontologiquement pour chaque subjectivité, car impossiblement objectivable selon un modèle collectivement vérifiable. L'image, métaphore, métonymie, comparaison, toute figure et par conséquent tout mot, tout signe, accuse ainsi la relativité de son « comme », dirait Deguy, mais ceci sans rien perdre, bien au contraire, de sa splendeur poétique inhérente, de sa capacité, tout en faisant ce pas de côté, d'élastique expansion, d'exubérante dilatation, de (en principe) infinie multiplication des visages de l'être.

Face à « toutes choses [...], originales, nues, étranges », comme écrit Gerard Manley Hopkins, leur image humanisée, infinie dans ses appropriations et renouvellements, vise une étroite symbolique, fatalement spectrale, absente quoique vivante, viscéralement et spirituellement désirante, l'illusoire accès à la fois à la quiddité et à l'écécité des phénomènes qui fondent l'être. En ceci l'image est rêve, « songe », dira Marceline Desbordes-Valmore, rêve d'une idéalité consciente de sa vanité mais s'efforçant sans cesse, au cœur de ce rêve, de déchiffrer la profondeur et immanente et, peut-être, transcendante, de la convergence de A et Z, de ces « étrangers et étrangères [qui] surviennent, comme le note Yehuda Amichai, [et que jusqu'ici] / Nous ne reconnaissons pas ensemble ». Si Bernard Noël saisit à quel point « ces choses-là ne vont pas sous leur nom », que « le mot vent / il ne souffle rien », reste qu'il n'hésite pas à reconnaître que les « images [sont] langue du fond. Langue fondamentale », site d'un poëin allant inlassablement dans le lit d'un sens fuyant, briguant, soupirant, mourant d'envie, « trav[ail] d'aveugle », dit Henri Thomas, travail d'Orion, travail de chasseur mythique et mythifiant.

\*\*\*

Les participants au colloque *Poésie-Langue-Image* tenu à Dalhousie-King's en octobre 2015 ont su répondre à ce riche et urgent appel de l'image dans ses nombreuses orientations et manifestations, ces horizons à la fois théorico-notionnels, formels, rhétoriques, et littérairement, humainement concrets et vécus. Les entrecroisements et échos, les intertextes et intertextualités ressentis tout au long de ces belles journées automnales se confirment dans ce florilège de textes revus, remaniés, et repropoés pour ce numéro thématique de *Dalhousie French Studies*, numéro qui porte, par un effet de hasard éditorialement objectif, le chiffre ô combien juste du 111 : *Poésie-1-Langue-1-Image-1*. Où nous lisons : égalité dans l'urgence, dans la priorité absolue et non-hiérarchisable de ces termes et dans leur force effective ; affirmation de la co-nécessité et de la co-implication esthétiques et existentielles des rapports puissamment affirmés d'une manière ou d'une autre par tous les textes ici réunis.

Co-organisateur du colloque et co-directeur de ce numéro, Michael Bishop ouvre la séquence avec des réflexions éminemment contemporaines au cours desquelles il ne se refuse aucunement le retour en arrière ni le « recours aux sources », comme le dirait peut-être l'historien québécois Eric Bédard. Bishop, dialoguant avec Stétié, Bonnefoy, Nancy et tant d'autres interlocuteurs privilégiés, interroge le paradoxe poétique de « l'inconnaissable » comme (ou en tant que) « connaissance », et également comme (ou en tant que) co-naissance, claudélienne ou autre. Son souci infini du « cryptage à la fois suspect et innocent », de ces actes poétiques, de cet agencement poétique chaque fois singulier du rapport entre figure et figuré, signifiant et signifié, comparant et comparé, le conduit à opérer des rapprochements savamment orchestrés de voix poétiques des plus variées, allant de Novalis à Breton, de Hopkins à Risset. L'image et son rapport complexe avec la vérité sont ainsi interrogés et de multiples conceptions et illustrations du cryptage fondateur, « refondateur », sont examinées, commentées, toujours avec une attention critique exemplaire à l'égard de l'équilibre entre l'être et l'être-comme, ce point d'Archimède poétique qui ne cesse de fasciner, d'en appeler à de nouvelles expériences, à de nouveaux gestes et à des configurations originales. « La figuration poétique, affirme Bishop, n'est jamais mensonge si elle correspond à l'émotion-vision, à une conscience personnelle disciplinée qui s'assume ».

Carole Bauguion, pour sa part, nous plonge dans l'univers de l'image poétique médiévale. La notion de l'*Imago* est de nouveau prise en considération, ici pour mieux situer l'analyse des images spécifiques de Charles d'Orléans dans le long devenir de la poétique européenne et mondiale. Plus particulièrement, Bauguion évoque l'autonomisation progressive de la figure poétique en Occident par rapport aux conceptions théologiques chrétiennes de l'image et à une méfiance globale à l'égard de la figuration. Ayant situé certaines des possibilités poétiques de l'époque, Bauguion procède en centrant l'analyse de l'image chez le prince-poète sur le topo de la forêt, si fondamental pour l'imaginaire médiéval. Elle montre l'originalité des images poétiques de Charles d'Orléans, loin des « simples stéréotypes courtois », dans une lecture minutieuse et convaincante qui révèle à quel point le jeu d'analogies chez le poète médiéval énoncerait une subjectivité « à une époque où la psychologie n'existe pas », subjectivité qui s'avère être à la fois radicalement dépouillée, souffrante et solitaire, annonçant peut-être, d'une part, à certains égards, les *Regrets* de du Bellay, et affirmant d'autre part, malgré tout, une appartenance au monde et un attachement à ses merveilles, espérant, en dépit d'une fatalité vécue, un salut. Son procédé poétique fondé sur les « micro-allégories » lyriques est aussi un « itinéraire spirituel » élaboré par le duc vieillissant avec rigueur et imagination à travers des analogies entre « le monde visible et sa propre conscience », dans une œuvre poétique dont Carole Bauguion examine exhaustivement pour nous la très puissante métaphoricité.

Glenn Fetzer interroge la dynamique de l'image chez André Du Bouchet. Il met l'accent sur une période particulière du développement de l'œuvre du bouchettienne, à savoir le début et le milieu des années 50, et choisit de développer ses réflexions autant à partir des écrits pour ainsi dire parallèles de du Bouchet qu'en fonction des textes proprement poétiques. Les carnets et les lectures d'autres poètes (Baudelaire, Hugo, Reverdy, etc.) datant de cette période permettent au critique de mieux saisir l'imaginaire du poète et la spécificité de ses propres images dans leur difficile dépouillement. En mettant l'accent sur des notions très largement partagées par la modernité poétique et débattues par elle (rapprochement, justesse, analogie, etc.) et en soulignant quelles en seraient leurs manifestations et modulations spécifiques chez du Bouchet (« cohérence profonde », « juxtapositions », « similitude », etc.), Fetzer élucide et le développement du poète à un moment spécifique de son devenir et le noyau central de tendances fondamentales de toute sa carrière. Le rapport primordial chez Du Bouchet entre espace et image est scruté attentivement dans ses diverses manifestations et mène à des

réflexions centrées sur un traitement particulier de la binarité ; le blanc de la page, travaillé comme peu l'ont fait par du Bouchet, en est la clef : « le blanc permet également la prise de conscience d'une disposition binaire ». Fetzer argumente que les modalités typographiques et autres permettent à du Bouchet de positionner l'image comme fruit de juxtapositions nullement gratuites, participant à une continuité profonde du texte, à chaque fois unique. Le battement de l'apparition-disparition des phénomènes rythme les figures à même la page et transforme les notions d'analogie, d'opposition binaire, voire de justesse.

Les possibilités de l'image dans les rapports phénoménologique et intersubjectif avec le réel et avec autrui sont au centre de l'étude d'Aaron Prevots. L'auteur opère un rapprochement capital et instructif entre Pierre Reverdy et Jacques Réda afin de rappeler le rapport fondamental qui existe entre image et émotion et la difficulté pérenne de son analyse. A travers les nuances théoriques que fait ressortir le rapprochement de ces deux poètes issus de générations différentes et à travers une analyse patiente de certaines poésies de Réda, Prevots explique comment, pourquoi et de quelles façons le poète contemporain aurait prolongé la préoccupation reverdienne avec la force de l'image dans ses propres « tentatives de ressouder nos liens » avec l'autre. Moins sûr, vraisemblablement, que ne l'était le poète-penseur de *Nord-Sud* de la capacité poétique à inventer une « chose neuve », Jacques Réda fera du geste provisoire, mais tellement évocateur, qui consiste à jeter un « pont flottant », le centre de sa poétique, voire de sa poéthique, pour évoquer ce terme de Michel Deguy, si cher également à Jean-Claude Pinson. En traversant des poèmes soigneusement choisis dans l'œuvre surtout récente de Réda, Prevots souligne comment celui-ci manifeste sa « discrétion », sa modestie et son doute, et comment il favorise toujours l'improbable et incertain « vecteur vers l'habiter poétique ». Tout en insistant sur une évolution significative de la problématique de l'image et de l'émotion chez Réda, Prevots maintient les deux poètes dans une certaine proximité tout au long de son étude afin d'illustrer la visée intersubjective de cette problématique, citant à bon escient la formule de Reverdy qui affirmait « la soudure d'âme à âme dans le choc-poésie ».

C'est la dimension sonore qui retient Scott Shinabargar dans son analyse de l'image poétique chez Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. Sa focalisation sur les textures sonores lui permet de dégager à la fois le renforcement des images les plus extrêmes par la matière phonétique et un troublant excès sémiotique et sensoriel avec lequel le lecteur ou la lectrice aura à se composer, devenant ainsi, selon Shinabargar, « héritier » de Ducasse et de son œuvre improbable et violente. Il choisit de centrer son étude sur les créatures fantastiques de l'abondant bestiaire des *Chants de Maldoror* et ensuite sur un exemple où se concentreraient exemplairement les questions imbriquées du son et du sens dans l'optique de la visée globale de l'œuvre. Adoptant un système de représentation phonétique et l'appliquant patiemment et efficacement à des passages choisis pour leur force d'évocation, Shinabargar illustre comment certains sons, certains mots, certaines formules, certaines séquences fonctionnent « comme des noyaux d'énergie expressive ». Sa lecture inquiète déplace la démonstration d'une telle démesure productive mêlée d'érudition, de plaisir sensuel et de grotesquerie perverse vers la question du pourquoi d'un tel procédé, un « pourquoi », une finalité, qui impliquerait et l'écrivain et sa réception et qui exigerait de nous l'examen peu rassurant de la « rage fondatrice » de l'œuvre.

Mary Shaw nous offre une contribution double avec son poème « Quatuor » et un texte d'accompagnement qui pose quelques jalons pour une contextualisation et une compréhension plus adéquates de cet agencement poétique singulier. Le quatuor procède selon la présence multiple de quatre quasi-personnages ou quasi-narrateurs et selon une stratégie visuelle et typographique qui rend visible ces quatre voix et une multitude foisonnante de rapports possibles entre elles. Elles sont disposées en autant de colonnes

qui coexistent de façon stable et pourtant éphémère, étant donné la tendance de l'œil à recombinaison ou simplement à comparer les divers éléments et propositions à son gré. Le « prisme-partition » qu'elle propose dénoterait ou démarquerait un acte poétique qui, tout en étant conscient des tentatives d'une certaine tradition poétique moderne pour dialoguer ou rivaliser avec l'image visuelle, chercherait plutôt, dans une modestie éventuellement post/moderne, à inscrire la différenciation et l'espace, « le développement et la dispersion », d'un va-et-vient constant et rapide entre langue et image, écriture et représentation concrète sur la page remaniée et repensée. Visuel ? Théâtral ? Littéraire ? Shaw se doit de poser la question générique et modale : cette simultanéité de voix disparates, cette représentation de personnalités en quelque sorte archétypiques, seraient-elles mieux adaptées à une scène théâtrale qu'à la page imprimée ? L'existence du texte concret ainsi que le condensé théorique des choix de Mary Shaw nous prouvent que, pour elle, son texte est davantage livresque et concret que scénique et oral. La traduction de l'anglais au français effectuée par Shaw, Cornilliat, Bishop et Elson, deuxième quatuor pour ainsi dire *ad hoc*, *barbershop* ou autre, rajoute une autre dimensionnalité, un autre niveau d'interprétations à ce texte qui fait entendre et voir des rencontres, des déceptions, des évolutions personnelles d'une petite galerie de citadins à la fois banals et passionnants, simples et dédoublés.

John Stout situe sa réflexion sur l'image poétique dans le cadre de la question générique. L'histoire de la poésie en prose moderne et contemporaine, de Baudelaire et Rimbaud jusqu'à nos jours, porte en elle maints exemples de reconceptualisations notionnelles et d'expériences formelles tendant à enrichir et à redéfinir notre conception des rapports entre la poésie, la langue et l'image. L'étude de Stout se concentre sur le poème en prose moderne, moderniste, à partir des recueils publiés par Fargue, Reverdy, Jacob et MacOrlan entre 1912 et 1925. Stout porte une attention particulière aux textes qu'il appelle « métaesthétiques » où les enjeux spécifiques du poème en prose recourent l'interrogation plus générale de l'image poétique. Les fameuses pages de *Nord-Sud*, commentées par nombre d'autres collaborateurs à ce numéro de *D.F.S.*, sont bien sûr incontournables et sont mises ici en rapport avec la prose poétique de Reverdy. Stout explique également comment, chez Max Jacob, l'image particulière compte moins que l'agencement de l'ensemble. Pour Léon-Paul Fargue, l'image a partie liée avec la musicalité du texte et ce dans la perspective d'une approche du songe qui rend étrange le rapport au réel. Une orientation plus nettement narrativo-descriptive comme celle de Pierre MacOrlan fait de l'image le point d'appui, le centre véritable, du poème en prose. Stout rappelle qu'on a comparé ses images poétiques de la métropole moderne au procédé photographique, notamment à travers les notions de « coupe » et de « cadre », référence et tendance incontournable pour les poétiques du vingtième siècle. A travers sa lecture de ces quatre praticiens d'une poésie en prose, John Stout esquisse quelques facteurs d'une définition de l'image dans le poème moderniste en prose, dont l'étrangeté et l'inquiétude, la grotesquerie et la distorsion. Les quatre sensibilités différentes mais apparentées entre elles qu'il commente participent d'une même volonté de transformation des choses vues par le travail poétique.

Partant du constat que le surréalisme de l'humour arrive chronologiquement plus tard que le surréalisme centré massivement sur l'image, Marie Huet retrace néanmoins la co-implication fatale et productive de ces deux termes pour toute cette génération. Elle affirme que c'est chez Aragon que les liens entre l'humour et l'image seraient les plus étroits et les plus finement élaborés. Elle analyse ses écrits de façon à clarifier le rapport théorique global de ces termes pour le mouvement et au-delà, y compris dans les écrits de Breton, en analysant les exemples d'humour de celui-ci à la lumière de l'approche aragonienne. Pour Aragon, la réflexion sur l'humour est carrément « une nouvelle réponse à l'énigme de l'image ». Huet examine tout ce qui fait le sérieux, si l'on ose dire, de ce rapprochement, de cette « réciprocité de preuves ». Dans le sillage de la pensée

d'Aragon, elle met en garde, de manière pertinente pour nous autres contemporains, contre certaines tendances simplificatrices inhérentes à une théorisation du rapport image-humour, notamment le risque de retomber dans le confort des procédés proprement rhétorico-littéraires alors qu'il s'agit, dans la belle formulation d'Aragon, d'un « retour de l'expression de l'intériorité primitive qui fait le fonctionnement du genre poétique moderne ».

Nicholas Hauck propose une lecture d'Henri Michaux située entre « subjectivité » et « expression », opérant une triangulation de la langue, de l'image et du « discours possible », terme qu'il emprunte à Michel Butor. Il situe les images de Michaux dans une zone précaire et perméable délimitée par ces trois notions, région traversée par la tension inévitable provenant de la dualité de l'œuvre graphique et poétique de Michaux. Fondamentale à l'orientation critique de Hauck est la question « de l'être et comment le représenter, comment l'exprimer : l'ontographe de Michaux ». Cette dysorthographe néologisante favorise un emploi et un prolongement du travail de Sébastien Blanc sur l'ontographie, chiasmant « l'être comme écriture et l'écriture de l'être ». Hauck situe les enjeux esthétiques d'une telle orientation par rapport à une re-caractérisation de l'humain par Michaux en tant qu'« ennemi » durant les décennies suivant la Seconde Guerre Mondiale, moment où Michaux est profondément hanté par les menaces déshumanisantes et nihilistes contemporaines. La nécessité d'une subjectivité reconfigurée est scrutée par Hauck dans l'optique d'un *déconditionnement* : « Se déconditionner du langage et du verbal permet au poète de se mettre en relation plus intimement avec lui-même ; la peinture lui offre un accès inédit à sa propre personne, mais pas avant qu'un désœuvrement, un effacement s'opère ». Se concentrant pour finir sur *Emergences*, *résurgences* et *Par les traits*, Hauck analyse à même ces textes résistants comment une langue et un discours, encore à inventer, qui ne rejettent de manière définitive ni le langage ni le visuel, pourraient se concevoir à l'horizon de « l'inhumain ».

Le dialogue d'Anas Atakora et de Christopher Elson cherche à resituer le débat contemporain sur l'image poétique en se servant de la notion de relance. Le doctorant (lui-même poète) et son directeur essaient, à travers une série de courriels à peine retouchés, de mesurer la radicalité de la transformation de l'image de nos jours, cette mutation qui serait le fruit de changements technologiques, généralisation et intensification de ce que Derrida appelle « l'artéfactualité ». La forme du dialogue permet d'aborder le phénomène en cours de manière interrogative, parfois oppositionnelle voire dialectique—mais sans résolution. Comment être en même temps dans, pour, et contre ce que Michel Deguy désigne du nom de « la culture du culturel » ? Résister ou ne pas résister à la déferlante d'images ? Comment affirmer la centralité persistante de la parole, de la médiation irremplaçable du logos à une époque d'immédiateté « screenisée » ? Parfois les possibilités d'un rapport nuancé et positif avec le « télévisuel » se présentent, « entre l'écrit et l'écran ». A d'autres moments l'un ou l'autre des interlocuteurs va constater une impasse, les voyants vont s'allumer et il y aura évidence d'échec. Mais l'échec n'est pas définitif. La présence au monde et la beauté en viennent, comme toujours, peut-être, infléchir l'anxiété à l'égard du culturel, relancer *in extremis*, et en quelque sorte malgré elle, une certaine ambition poétique à l'ère d'une certaine sortie du logos. A suivre...

L'extrême contemporain ainsi caractérisé et examiné récapitule en les reformulant bon nombre des débats et différends, beaucoup des stratégies et solutions de toute l'histoire du rapport complexe entre poésie, langue et image. Ce dialogue inachevé vient

clure ce numéro où la tâche que Bonnefoy a qualifié d'« espérance » a été largement partagée et méditée par les différents collaborateurs.

Ce qui mérite amplement, nous le croyons, que les lecteurs s'attardent auprès des pages qui suivent.

*Michael Bishop*  
*Christopher Elson*  
(décembre 2017)