

America solitudes, la geste de la langue

par Yann Miralles

©Poezibao et Yann Miralles

S'il est un mot qui traverse tous les livres de James Sacré, qui en est comme le condensé, un « mot poétique » au sens où l'entend Henri Meschonnic, c'est bien celui de « geste ». *America solitudes* l'illustre bien : on y retrouve une dizaine d'occurrences du mot, et surtout on constate que les termes de « parole », « mots » ou « langue » se trouvent toujours dans son proche voisinage (ils le suivent ou le précèdent, parfois sur la même ligne) – manière de montrer, ainsi que l'indiquait par ailleurs l'intitulé du colloque de Cerisy consacré au poète cette année, que les poèmes sont bien des « gestes de la langue ».

Mais *America solitudes* fait plus encore : il nous invite peut-être à changer l'article, à passer du masculin au féminin (puisque'il y est question aussi de « *la minuscule geste humaine et ses calculs* »), pour voir dans cet ensemble de poèmes *une* geste, genre certes tombé en désuétude depuis le Moyen-Âge.

Le postulat peut surprendre : l'écriture de James Sacré étant peu encline à l'emphase et à l'hyperbole, on se doute bien qu'elle ne nous donnera pas à lire des actions éclatantes (la geste, rappelons-le, relatait les exploits des rois et chevaliers), mais elle remue, dans *America solitudes*, des questions communes avec *la* geste médiévale – à savoir le rapport de la parole à la narration (la geste comme relève des épopées de l'Antiquité), à la description (la geste comme monstration de lieux disparus, mémoire d'un temps enfui) et à la communauté (la geste comme parole fédératrice, récit national avant l'heure).

« On parcourt de longues distances »

America solitudes se présente avant tout comme un parcours à travers les Etats-Unis, du Massachusetts au Nouveau-Mexique, de l'Utah à la Louisiane, du Texas au New Hampshire (avec une préférence pour les petites villes et les endroits naturels ou déserts cependant). Le livre s'apparenterait donc à un récit de voyage : les 47 sections (presque autant que les États des USA !), bien que pour certaines publiées séparément en revues ou sous forme de livres d'artistes, proposeraient un fil continu et seraient comme des arrêts dans le vaste territoire américain (on pense aux « cadences » de *Viens, dit quelqu'un*), comme des pauses nous permettant de mieux l'appréhender et *le voir*.

D'où l'importance de la question de la narration et, surtout, de la description, dans cet ouvrage. James Sacré nous met en garde, toutefois, dès les premières pages : « *C'est évidemment pas que je veux décrire un pays* », « *Je n'écris pas pour décrire ni pour comprendre un pays* », ou plus loin : « *Je n'écris pas pour écrire un livre sur l'Amérique (celle des États-Unis)* »¹. Le voudrait-il d'ailleurs, que la référence semble faire défaut, que la nature même du motif rend ce projet impossible : « *Le paysage est plus grand, c'est pas la peine d'en rien écrire* ».

Pourtant, la richesse du lexique (surtout en ce qui concerne les noms des arbres), les toponymes, et surtout les listes intercalées entre plusieurs sections (liste des arbres et fleurs des Southwest Deserts, noms des principaux lieux indiens, liste des œuvres Mimbres du musée de Deming, églises et communautés chrétiennes de trois villes américaines « *and so on* », lois concernant le port d'armes de différents États, et enfin liste des arbres du jardin botanique du Smith College), procédé singulier dans l'œuvre de James Sacré (il affirme par ailleurs : « *Parler d'un pays, ça pourrait / Consister en l'établissement de listes* »), témoignent d'une volonté de coller à la réalité du territoire américain, d'en rendre compte de manière détaillée. A quoi il faut

¹ Curieux et intéressant de constater que trois des ouvrages les plus importants de cette année 2010 ont pour point de départ les Etats-Unis : *Nos Amériques* de Stéphane Bouquet, 1985-1981 de Christophe Lamiot Enos et cet *America solitudes* de James Sacré.

ajouter des déclarations métapoétiques, comme : « *C'est de plus en plus descriptif ma poésie* » ou « *Ca n'est souvent qu'un peu de description* ».

Mais si le poète cherche à parler de l'expérience qu'il a faite des États-Unis vingt-cinq ans durant, s'il décrit abondamment les paysages et les sentiments que ceux-ci lui inspirent, il n'accorde pas à ce pays, toutefois, la primauté sur tout autre endroit du monde. Ainsi, ce que « *les rangers* » présentent comme « *de loin [...] les plus beaux déserts du monde* » se trouve être « *simplement / [...] de très belles régions du monde* ». Et face à ce que le lecteur pourrait prendre comme une hypostase du lieu, les poèmes ne cessent d'affirmer que la beauté des espaces et villes américains, « *Ca pourrait être n'importe où dans le monde* » car « *le centre de l'histoire et du monde / Est partout* ».

Ce qui fait la singularité de ce livre, en revanche, c'est la confrontation problématique du poème aux « *grand espaces de ce pays* » : « *Je prends de petites notes, sur les couleurs des fleurs, celles des lichens, / Alors qu'il faudrait un écrit plein d'ampleur / Qui sache aller dans la profondeur du ciel, s'enlever / En parois nues et massifs de rochers comme en un seul bloc.* » Le mode conditionnel le dit : déserts, Monument Valley, ciels, invitent à un décollage, à de l'amplitude dans l'écriture – à ce que le poète appelle encore « *un emportement du poème* » –, mais le tout reste hypothétique ; les moyens dont dispose le poète semblent bien dérisoires. D'où une hésitation, tout le long du livre, entre l'emploi des blocs de prose, du verset (mais un verset plus proche de l'attention portée au quotidien, au banal, que de l'énergie sacralisante d'un Claudel ou d'un Perse), et, à des moments, un style proche du haïku (voir notamment la section « *Des signes qu'on n'attendait pas nous échappent* » ou encore ce passage : « *Le bruit d'un caillou. Une feuille de tabac qui tombe. / Qu'est-ce qu'on entend mieux ?* »).

Cette hésitation et cette fascination/répulsion pour les vastes espaces se rencontrent de manière exemplaire dans la figure du camion ou du train. Il n'est que de lire des sections comme « *On parcourt de longues distances* », « *Le roulement des camions dans la solitude à Holbrook* » ou « *On devine plein de choses qu'on n'a pas vues* », pour s'en rendre compte : ces véhicules sont aussi *comme* les poèmes qui traversent les paysages, *comme* un transport du corps, des émotions, des sentiments, dans les mots, et d'abord *comme* le désir (c'est aussi une histoire de *libido*) qui préside à tout projet d'écriture. C'est ainsi que « *tous ces camions qui vont* » sont « *Comme assez d'énormes bites tendues / [...] me faudrait / Le savoir écrire de William Cliff / Pour frotter mon poème à tant d'énergie lancée dans la solitude* ». Un poème nous fait passer justement de l'ampleur au minime, de l'épique au quotidien, de :

*Les camions ont une allure de plus forte puissance
A cause qu'on les dirait
Tirant après eux plus d'espace*

à :

*Des tonnes de hamburgers que transportent ces camions
Et leur force épique demain ça n'est plus
Que petit discours de comment ça va et voilà
La livraison faite²*

Où l'on voit donc qu'*America solitudes* pose la question de la reprise de la geste – se fait épopée moderne et dérisoire.

« *Un passé qu'on entend mal* »

Plus encore, le poème (et c'est en cela aussi qu'il s'apparente à la geste médiévale) nous parle du temps qui passe, « *un autre temps disparu* ». Ceci est particulièrement visible dans l'attrait qu'exercent sur le poète les objets artisanaux, non seulement *la chose*, mais aussi *le mot* qui la désigne et renvoie à la profondeur du temps (voir p. 29), comme par exemple cette « *caille gambel dans le fond d'un pot du neuvième siècle* », et surtout les productions artisanales des différents peuples indiens, « *les paniers qu'on dirait hopis ou navajos* » qui peuplent nombre de sections du livre (en particulier « *Beaucoup de gens fabriquent des paniers, aux États-Unis* »).

² Serge Ritman fait une autre lecture – très intéressante – de ce poème. [Voir son blog.](#)

Car ces objets sont symptomatiques à la fois du pays (peut-être aussi de l'époque) et de l'écriture de James Sacré. De l'écriture du poète, car ils renvoient à des façons de vivre anciens qui se poursuivent dans le présent, à des gestes – et même à une geste (!) – immémoriaux (voir p. 266), ainsi qu'à « la manière sacréenne » (le texte comme tressage et produit artisanal). Du pays et de l'époque, car on sent bien aussi que ces objets n'échappent pas à une certaine uniformisation (« *se mêlent / Le neuf et l'ancien dans ces endroits, par exemple / les paniers [...] hopis ou navajos / Sur des étagères du fond / Viennent tout droit du Pakistan* ») et à un devenir-spectacle du monde (« *On se trouve dans ce pays / A l'intérieur d'une figure généralisée du faux* »).

Les poèmes disent bien la complexité du temps, le télescopage permanent de l'hier et de l'aujourd'hui, le mélange de la (post)modernité et de l'archaïque. D'où l'intérêt accordé aux falaises, aux lieux stratifiés (« *Je me rappelle cette ferme qui persistait à se maintenir / Quasi en plein centre de Milan, je la voyais / Du haut d'un immeuble où je passais voir des parents* »), et l'importance du palimpseste :

*Pas sûr que le monde n'est pas
Une bibliothèque bien rangée,
Ni même en désordre, plutôt
Un monceau de palimpseste, chacun
(Toi, l'autre, un pays).*

Répond à cette vision horizontale du temps une esthétique du mixte, tant au niveau thématique (il est question souvent de « *ces histoires de frontières / [Qui font] comme un tissu mal ravaudé / En plein milieu du pays* », de lieux qui se mêlent : « *Un village devenu un peu de ville mêlée / A beaucoup de campagnes* », « *emmèlement / Du territoire hopi avec les terres navajos et plus largement dans le temps / De la campagne indienne avec celle / De la Bourgogne ou de la Vendée* », ou d'espaces interchangeables : dans tel casino, « *On se croirait dans la salle des activités sociales d'une église* », et des arbres importés de Grèce en viennent à porter le nom de « *navajos domes [...] / A cause de la ressemblance qu'ils ont / Avec la forme des hogans* ») – tant au niveau thématique, donc, que poétique et lexical (emploi de mots anglo-américains dans les poèmes français, passages citant des poèmes et des textes entiers d'autres auteurs, mélange de mots triviaux et soutenus, de tournures anciennes et châtiées, comme c'est le cas souvent dans les livres de James sacré...). Cette verticalité, ainsi, donne bien « *l'impression / Que plusieurs mondes se côtoient à Gallup [aux États-Unis] / (Comme ailleurs)* ».

Surtout, le temps se donne à entendre. Cela traverse, discrètement mais sûrement, tout le livre – et c'est en quoi on retrouve la relation du poème au pays (à la langue de l'autre) et à la geste comme écoute d'un temps enfui –, de ce beau passage : « *c'est comme ça drôle de constater / Par quels mots passent des choses / Pour qu'on les dise à quelqu'un d'autre / Ou que mon oreille / En quelque sorte les voie* », à « *Les mots d'un poème aujourd'hui, d'autres demain ; / [...] se donner au temps là-devant / Qu'a l'air de vouloir dire / Ca qu'on voudrait écrire* ». Et le poète de préciser, à propos de la situation des Indiens aux USA – mais aussi de ce « *bruit d'histoire qui reste brouillé dans l'oreille* » de tous les pays –, qu'il y a « *un passé qu'on entend mal* ». Aussi le poème, « *le journal* », toute activité humaine, doivent-ils être entendus, pour que le temps continue, qu'une histoire soit possible et que les peuples ne voient pas tout simplement leur existence sombrer dans l'oubli. C'est là conférer à la poésie, sans doute, une visée politique.

« *Avec les autres (ou pas)* »

Cette visée politique est cependant problématique. Certes, le poète se fait souvent critique : de la politique américaine envers les Indiens, principalement (« *Où sont passés les Indiens ?* ») est une question qui taraude tout le livre – « *Disparus pour de bon ?* »³, de ses « *discours moraux mêlés / A des appétits de plus en plus gros, / Dans sa consommation sans fin du monde* », de « *L'American way of life avec des choses pas très claires (à l'intérieur comme à l'extérieur)* », de la consommation en général (« *Dans ce pays / Chacun mange sa grosse part de monde. [...] / Dans ce pays : dans beaucoup d'autres / Aussi* »). Certes, on voit pointer à un endroit l'ombre du 11 septembre

³ Je renvoie à l'article de Renée Ventresque – que je n'ai pas pu lire – consacré à *America solitudes*, « *Du campus au camping. Où sont passés les Indiens ?* », dans le colloque de Cerisy : « *James Sacré, les gestes de la langue* ».

(« *Après 2001 / Les événements ont un peu changé le décor* »). Certes, le poète sait aussi se faire critique de son propre pays d'origine (« *on va par exemple parler des massacres de Sétif, en France* »), de la situation du touriste/voyageur qu'il est aussi, d'une certaine manière (« *L'histoire se transforme / En images et cartes postales pour les touristes* », voir aussi p. 205). Mais cette situation n'est pas sans créer un certain nombre d'ambiguïtés, car le poète est à la fois *dans* et *hors de* la vie américaine, il est Américain mais seulement d'adoption, et on sent bien dans son écriture à la fois de l'amertume et de l'empathie pour ce pays, ses cultures, les paysages et les gens qu'il y rencontre : « *J'y ai longtemps vécu, plein dedans / En même temps qu'à côté et n'y comprenant rien* ». Et c'est cette écriture « *à côté* » (on pense au titre d'un de ses livres), ce fait qu'il soit « *un peu là tous les jours, à côté / A côté dans l'écriture* », qui donnent à *America solitudes* son regard et son ton particuliers.

Malgré donc les pointes et le ton acerbe à certains endroits, qui sont ceux d'un citoyen ordinaire pourrait-on dire, il n'y a pas de position de surplomb, pas de leçon de morale dans ces poèmes. C'est pourquoi le poète peut aussi bien faire preuve de compassion (ou plutôt d'intérêt, tant intellectuel qu'humain) pour les peuples Indiens, que se retrouver sous les traits de ce « *petit garçon noir* » qui parcourt toute l'œuvre. Et le poète n'est pas seul ; par la vertu d'un clin d'œil à Baudelaire, c'est le lecteur qu'il entraîne dans le souci de l'autre, des autres : « *et toi l'Indien, / Toi lecteur qui me ressemble comme il a dit l'autre* ».

C'est bien là le cœur du livre : face à un vaste pays peuplé de nombreuses personnes, appartenant elles-mêmes à diverses communautés, le poème pose la question de l'identité et de l'altérité, de l'un et du plusieurs. Il se fait parole subjective mais qui tente de faire signe vers les autres, parole singulière mais qui doit porter aussi un rapport au monde *commun*. Le pluriel du titre le dit bien : de même que chacun porte en soi plusieurs « *solitudes* » (l'un est pluriel), la solitude de chacun doit être questionnée (le pluriel comparé à l'un). Ainsi le poète peut-il affirmer *à la fois* que « *dans ce pays [il] préfère souvent être seul / plutôt qu'avec des gens* », qu'« *on a l'impression de se trouver / Parmi des solitudes* », qu'il y a « *le sentiment d'un être ensemble* » en même temps que « *leur solitude jamais partagée* », et que « *C'est de la solitude en même temps qu'on serait ensemble* » ou encore que « *La solitude permet / Q'on respire avec les autres. Avec le monde.* » De même, l'intrusion de poèmes « étrangers » (de David Ball, de Ramson, de Normand Dubé, de Maxine Michaud, de N. Scott Momaday), dans le corps du livre, témoigne de la volonté d'une parole partagée. Nulle fusion donc, nulle grégarité, mais des solitudes qui se croisent, tissent un réseau de relations, et peut-être peuvent espérer un dialogue.

On voit bien ainsi en quoi le poème se ferait geste – mais une geste pour aujourd'hui – dans ce livre de James sacré : en mode mineur, entre solitude irrémédiable ou bienvenue, entre la « communauté désœuvrée ou affrontée » de Nancy et le « peuple à venir » de Deleuze, il ne cesse d'interroger son époque, de jouer avec et contre elle – et de chercher un possible partage dans le présent, une improbable transmission pour l'avenir : « *De quoi parlent ces mots maintenant venus, / Et si, comme une plus vraie nuit, ils n'effacent pas tout ?* »

Yann Miralles