

Le Chamane et les phénomènes

par Pierre Vinclair

Onze, douze, treize

Après *Travail du poème* (désormais TP), sorti l'année dernière aux éditions des Vanneaux, Ivar Ch'Vavar publie coup sur coup deux livres importants – quoique pour des raisons différentes et situés sur deux axes, si l'on peut dire, complémentaires. Sur l'axe diachronique, *Le Marasme chaussé* (Flammarion – désormais MC) s'étale de « François et Anatole » (1979) à « Les Hédonistes nous emmerdent » (2010) en une douzaine de courtes séquences poétiques ; sur l'axe synchronique, *Titre* (Les Vanneaux) est constitué d'un seul long poème inachevé qui semble rejouer aujourd'hui, en un onze chants, toute son œuvre.

Une douzaine de séquences d'un côté, onze chants de l'autre. Un examen plus attentif nous ferait voir qu'il s'agit ici de *douze plus une* séquences, et là de *douze moins une* – le dernier chant de *Titre* étant laissé comme vierge, incommencé derrière le titre qui l'annonce. Et si les douze sections de MC sont encadrés par treize poèmes dédiés « à la grande fille », dont on nous prévient qu'il s'agit de la poésie, ces treize poèmes se réduisent à nouveau, d'une certaine manière, à douze – puisque « quand la treizième survient, c'est *encor* la première – évidemment » (MC, postface, p. 249). Nous avons donc, dans les deux cas, affaire à une poésie qui tourne autour de douze chants, plus ou moins un – cet « un » qui sera d'un côté l'excédence d'un retour sur soi, d'un « encor », et de l'autre le défaut de l'inachèvement, cet « un » qui se constitue comme la clé de chacun des deux livres, puisque le premier est un regard rétrospectif (le douze qui retourne sur soi dans un treizième mouvement), et le second un livre écrit au présent dans l'inachèvement de l'œuvre et ouvert sur ce qui continue (le douze non encore rejoint, à rejoindre).

Nous reste à comprendre pourquoi le chiffre douze, dans la numérologie ch'vavarienne, est si important. Est-ce pour les propriétés mathématiques du système duodécimal, réputé plus performant que le système décimal ? Est-ce parce qu'il y a douze mois dans une année, douze heures dans une journée anglaise, douze signes du zodiaque, douze étoiles sur le drapeau européen, douze paires de côtes – dixit Wikipédia – dans un corps humain, douze dieux dans l'Olympe ? Dans le document de travail qui accompagne *Titre*, et dont on trouvait une première version dans TP, Ch'Vavar écrit : « BERCK = (rang des lettres) $2+5+18+3+11 = 39 = 12 - 12$ chants : **saisons** (les trois années 71, 72, 73) » (p. 101). Peut-être d'autres facteurs déterminent-ils la décision de s'arrêter à une telle numérologie, comme les douze pieds de l'alexandrin, le douze d'une paire de dés ou d'hexamètres dactyliques (qui sont les vers de la poésie épique, d'Homère, de Virgile ou d'Ovide) ou les douze chants de l'*Énéide* – reste qu'il est d'abord le chiffre, le chiffrage de la ville de Berck, où le poète est né, et qui est comme la capitale de la « Grande Picardie Mentale » dont il est l'inlassable inventeur (on se souvient des livres *Berck (un poème)* ou de *Sur la plage de Berck*). Ainsi ce chiffre pourra-t-il nous servir d'abord de fil directeur pour lire cette œuvre, selon les deux dimensions principales qu'on aura pu y trouver et qui a priori semblent on ne peut plus contradictoires, tant la première aura été d'emblée

définie par la dimension objective de son chant : d'un côté l'épopée, de l'autre l'autobiographie.

La poésie comme miroir déformant

Et l'on peut en effet ouvrir l'œuvre de Ch'Vavar à n'importe quelle page, il semble que l'on tombera sur la présence d'un « je », ou d'un « moi ». Du plus simple « je », support de l'action :

*Je cours entre les feuilles des forêts, entre les parois de torchis
Des villages.* (« des épisodes », p. 243 de MC)

à un « je » devenu l'objet d'introspection et d'analyse :

Je
hais. Il me reste ma haine risible. Et qu'on rigole :
deux points : ma haine reste tout ce qui me reste (Hölderlin au Mirador, p. 71)

C'est, semble-t-il, quelque chose comme le « moi » dans tous ses états, ce dont témoigne la première phrase d'*Écrit en fumant du belge* (2001) qui en donne comme la clé et le programme :

Je regarde de près ma connerie en ce moment (MC, p. 165)

Cette réflexivité, cette attention que Ch'Vavar porte à lui-même dans l'espèce de travail d'auto-analyse qu'est le poème, porte également sur la pratique poétique elle-même. Elle devient alors une *conscience poétique* qui accompagne le mouvement du poème, qui le regarde se faire et le commente :

*Au moins ai-je su tout de suite que ces vers-ci
ne devaient pas commencer par une majuscule –
c'est déjà précieux, comme prise pour le poème*
(« le ciel qui est là, les poèmes, etc. », MC, p. 114)

Ainsi donc ce « je » qui est si présent est-il complexe, et comprend plusieurs dimensions : « je » de personnage et « je » de narrateur en somme – également « je » d'auteur. Nous sommes bien dans le registre de l'autobiographie, si l'on veut bien voir en celle-ci le genre qui les égalise. Ainsi trouvera-t-on disséminées dans toute l'œuvre de Ch'Vavar des références à des événements vécus, entendra-t-on la voix de ses amis, de ses camarades, de ses compagnes, réelles ou imaginaires. À ce titre, *Titre*, qui raconte l'amitié et l'amour d'une douzaine de jeunes gens (dont l'auteur) au début des années soixante-dix, partagés entre la poésie, la politique et la consommation de psychotropes, semble un parfait exemple du genre autobiographique tel qu'il est utilisé par le poète : son poème est une sorte de miroir déformant dans lequel vient se refléter une histoire ayant eu lieu, accompagné d'un ensemble de notes aidant à déchiffrer la déformation. L'écart entre la réalité et le récit qui en est fait sera précisément le travail du poème, qui exacerbe des petits faits et minimise des événements. Ainsi Ch'Vavar commente-t-il l'un des chants de *Titre* :

Le chant d'Acarus poursuit celui de Thérèse. On n'est pas sorti de la petite maison de la rue du Haut-Banc – jusqu'au moment où on s'aperçoit, au début de la plage 5, que les camarades sont attablés dans un café, et d'ailleurs ils ne sont plus tous là [...]. Le changement de lieu s'est fait – dirait-on « à vue » ? mais on n'a rien vu, justement. Que le feu de la discussion. Laquelle roulait, bien sûr (dans la réalité), en plus d'un lieu, souvent reprise. Et quelquefois nous changions de place, comme dans ce poème, sans nous en apercevoir, tant le débat nous passionnait... (p. 95)

Or, à prendre l'œuvre de Ch'Vavar comme une autobiographie, on peut comprendre le tropisme de l'enfance qui la caractérise : il s'agit en somme de procéder à une auto-analyse, qui porterait notamment sur les souvenirs d'enfance, lesquels se constitueraient comme clé de l'identité, avec d'un côté le territoire de l'enfance (la figure légendaire de Berck), et d'un autre côté l'enfant lui-même, ce « soi-même » devenu opaque et qui ne vit plus que comme fantôme à l'intérieur de nous.

L'image de l'enfance

Ainsi Ivar Ch'Vavar annonce-t-il, dans une lettre à François Leperlier :

J'examine très scrupuleusement les épisodes de mon enfance et de ma première adolescence qui reviennent en surface (sans oublier ceux qui sont toujours restés présents dans mon esprit, que j'essaie de voir dans une autre lumière). (TP, p. 179)

Tropisme de l'enfance que l'on découvre dans toute l'œuvre de Ch'Vavar et dont l'une des expressions les plus évidentes semble être le ton mal élevé, dans une espèce d'art brut mêlant grossièreté et naïveté, et qui concerne autant le goût pornographique du « cul » (MC, p. 106) et de la « vulve » (MC, p. 50) que celui, scatophile, pour les « chiottes » (MC, p. 100) et le « suppositoire » (MC, p. 50). Mais dès lors, il faut immédiatement problématiser cette question de l'autobiographie : lorsque Ch'Vavar parle de lui, et essentiellement de son enfance, c'est moins pour devenir l'objet de son chant, que pour *se servir de cet enfant qu'il était comme médium* : c'est parce qu'il est mal élevé, parce que le glacis des convenances sociales n'obstrue pas encore sa perception, que l'enfant, force brute, reste en prise avec une sorte de vérité – que l'adulte a perdue :

Elle sait et elle veut (l'écolière) sans savoir et sans vouloir rien, et moi je – oh ! Elle est tout entière perdue pour moi, à jamais, horizons, soleils, épisodes des années ! (MC, p. 122)

L'enfance est donc bien *une méthode*, dont nous allons maintenant tenter de comprendre les tenants et les aboutissants. Mais d'abord, à l'appui de cette idée, deux citations – toutes deux issues du très beau *François et Anatole II* (1992) – qui le disent parfaitement :

Qui veut faire un poème comme un enfant fait un dessin [...] ? (MC, p. 116)

*J'essaie
de parler comme un vieillard qui serait encore un enfant (MC, p. 124)*

Mais pourquoi l'enfance peut-elle servir, en particulier, de méthode ? C'est

que, d'après Ch'Vavar, l'enfance est le temps de l'ouverture du réel que, sinon grâce à la consommation de psychotropes, l'adulte ne parvient pas à retrouver et que le poète se donne pour devoir de rendre et de partager :

Il s'est encore ouvert, ce réel, par surprise et privilège, sans toxiques, à cinq ou six reprises (je ne parle pas du temps de l'enfance). (TP, 180).

C'est ainsi que le ton nonchalant de la poésie de Ch'Vavar rejoint son goût apparemment biographique dans ce qui est en réalité une sortie de soi. S'il faut rejoindre l'enfance, c'est parce que l'enfant que nous étions, non encore achevé, reste ouvert sur le réel ; l'enfance nous met en communication avec le dehors, elle est la bouche évasée du « moi » :

L'enfance est le temps de cet émerveillement questionnant et angoissé. Nous avons tous connu ce temps. Voilà pourquoi, en même temps que l'idée d'une revue de poésie de « combat », me travaillait aussi celle d'une revue où des poètes retrouveraient leur regard d'enfant. (TP, p. 204)

Or, nous mettre en communication avec le réel serait en effet la tâche même de la poésie (et l'on se souvient que *L'Enfance* est précisément le nom d'une des revues lancées par Ch'Vavar) :

*Qu'est-ce que la poésie ? Au sens large, la poésie est partout : là où l'être se montre dans le monde ; là où il appert que le monde a de l'être.
Au sens restreint : dans un dire (un texte, un poème), là où quelque chose de l'être se dévoile (se révèle) à travers la langue elle-même. (TP, p. 91)*

Ainsi fait-il référence, à plusieurs reprises, dans *Travail du poème*, et en usant d'un néologisme emprunté à la phénoménologie, à la « présentification » opérée par le poème. Présentification du monde, de l'être, dans le langage, et notamment dans l'image. On connaît notamment le goût de Ch'Vavar pour les images qui concernent le ciel et ses couleurs. Ainsi lit-on entre mille autres images, « La mer est loin, le / ciel tout blanc pend bêtement. » (*Titre*, p. 42), ou « ciel tout vert, tout ouvert » (p. 59). Il peut sembler paradoxal, à première vue, que la présentification de l'être soit opérée par l'image, et non par la description. Ce ne l'est plus dès que l'on comprend que « ce réel dont je parle n'a rien à voir avec le réalisme, rien. » (TP, p. 180) : il est au contraire « ce qui est là, sous nos yeux, et que nous ne voyons pas », comme si un voile nous empêchait de le voir. L'image poétique étant justement « la déchirure du voile. »

Le travail du poème

Il faut comprendre alors que si le réel a besoin d'être présentifié, c'est qu'il se cache d'abord derrière un semblant de réel – appelons-le le « quotidien ». Ce réel, seules certaines expériences mystiques ou psychédéliques nous permettraient de l'apercevoir ; la poésie, par l'image, aurait pour tâche d'en rendre une expérience. Derrière sa fantaisie apparente (le ciel, ça ne *pend* pas), l'image aurait pour rôle de redonner ce que les mots ne peuvent nous donner à force d'être eux-mêmes les opérateurs du quotidien. Il faudra donc, par les images, user des mots contre les mots, dans une phénoménologie délirante qui ne nomme ce qui est qu'à mesure où ce qui

est, précisément, fait défaut à ce qui paraît être ou se présente dans l'expérience quotidienne comme *étant*. Ainsi donc, c'est à cause de ce besoin d'user des mots contre les mots, de retourner leur nocivité (d'agent du quotidien), que la poésie procédera d'un usage non standard de la langue. On sait comme les contraintes (auxquelles Ch'Vavar recourt dans toute une partie de son œuvre, et notamment dans *Titre*, dont la quatrième de couverture nous prévient que ce poème est écrit « en vers arithmonymes justifiés, d'une technicité ahurissante ») sont génératrices d'écarts à la manière habituelle de parler (nous y reviendrons), et que l'acte du feu (poétique) se trouve en frottant les mots les uns sur les autres – comme dans ce passage :

*Je me sentais sale, et vassale
de ma propre force. Je tremblais
d'effroi, et de joie. Illuminée,
je suis. Je puais. Ça huait
en moi ; où ça luisait aussi,
en dedans. Ça rutilait, devrais-je
dire. La chose rutilait aussi. Puait.
Et suait. Huait de honte, affrontant
toute huée, de sa turgescence. (p. 45)*

Le poème est un travail *sur la langue* qui essaie de présenter *une expérience de l'être* – et de la partager. C'est donc la recherche d'un point de fuite, hors de la langue, par la langue. L'œuvre de Ch'Vavar veut se constituer comme un point de contact entre l'Intérieur (le moi) et l'Extérieur (l'être), créer l'étincelle où se frottent, dans des expériences jouissives et douloureuses, un homme et des étants, un être-là et ce qu'il y a. L'étonnant, ce qui reste à comprendre, c'est précisément en quoi le travail des vers – et non pas la prière, la transe ou les coups de fouet – seul permet de créer ce point de fuite. C'est en un sens tout l'enjeu de la poésie contemporaine, qui se constitue depuis Mallarmé et Rimbaud comme tentative de retrouver *ce qui est par un travail sur les mots*. En l'occurrence, pour *Titre*, de redonner au lecteur contemporain une idée de ce qui a été aperçu par un groupe de douze personnes (plus ou moins fictives) au début des années soixante-dix. Or, qu'un fonds biographique relevant de l'expérience mystique soit dénoté par ce poème, que ce soit là le fonds où il puise son inspiration, n'empêche pas en effet que la source de ces images est *un acte du langage* dans son autonomie souveraine (« disparition élocutoire du poète » comme disait Mallarmé), comme si le poème fonctionnait par *clinamen*¹ sémiques : la référence de l'épigraphe (« Il veut huer avec sa hure, / à puer elle devient pure ») à Gabriel Hécart en témoigne. Comme lui, en effet, Ch'Vavar frotte les mots les uns aux autres : « me / scrutent jusqu'au scrotum » (*Titre*, p. 49) Ce faisant (et c'est la raison pour laquelle Ch'Vavar n'est pas seulement un ouvrier, mais qu'il est un véritable poète, l'un des plus grands) il accomplit ce « miracle » du langage aussi peu évident qu'il est pourtant la tâche même

1 Dans la physique épicurienne, le *clinamen* est la déviation aléatoire et spontanée des atomes par rapport à leur chute verticale dans le vide, déviation qui les fait s'entrechoquer. C'est de choc aléatoire et indéterminé que naissent les êtres. Ce concept permet à Lucrèce d'expliquer la création de la nature et de l'ordre dans un cadre matérialiste.

du poème : faire voir le réel par une opération purement linguistique. On doit, pour le comprendre, le réinscrire dans une double filiation.

Chamanisme

La première est la filiation surréaliste. Comme le rappelle *Titre* lui-même, c'est en effet de ce courant que Ch'Vavar lui-même provient :

Uncle Schmitt : « *Si nous
dissolvons le Groupe Surréaliste de la
Région Berckoise ce n'est pas
que nous renions les idées-forces du s
urréalisme. C'est tout au contraire parce
que nous voulons assumer pleinement
la radicalité de ces idées que nous
procédons à cette dissolution.* » (*Titre*, p. 35)

Et en effet, ne faut-il pas considérer que cet usage de la parole, créant des images – c'est-à-dire des « déchirures dans le voile » – par associations phoniques, est typiquement surréaliste ? Dans une note, Ch'Vavar note tout ce qu'il doit à Breton : « Je suis toujours surréaliste. Je dois énormément à André Breton » (*Titre*, p. 95) Du reste, le genre d'images paronymiques (scrutent / scrotum) qui sont si nombreuses dans l'œuvre de Ch'Vavar, rappellent étrangement les aphorismes de *Rrose Sélavy* (par exemple : « affichera-t-elle longtemps au cadran des astres le cadastre des ans ? ») dont on sait qu'ils ont été écrits dans un état d'hypnose. Le surréalisme, en effet, est le mouvement de poésie qui a le plus cherché du côté des sciences occultes une explication cosmique des pouvoirs de l'image. Comme le note Breton dans *Arcane 17*, la pratique surréaliste offre « l'immense intérêt de maintenir à l'état dynamique le système de comparaison, ce champ illimité, dont dispose l'homme, qui lui livre les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés et lui découvre partiellement le symbolisme universel. » En somme, le surréalisme, par certains côtés, chercherait à constituer comme une forme moderne du chamanisme.

Or (deuxième filiation), c'est précisément en ce point, celui-ci du chamanisme, dont elles proposent comme un bilan, que se rejoignent les deux parutions de Ch'Vavar, *Le Marasme chaussé* et *Titre*. On comprendra peut-être mieux ici son goût pour l'art brut. Dans MC, en effet, le chamanisme est présenté comme une méthode poétique – celle par laquelle Ch'Vavar se sert de l'œuvre de Jules Verne comme d'un prisme à travers lequel *faire l'expérience d'un au-delà du visible*. Ainsi, « À la barbe de Jules Verne » est-il présenté dans MR comme un « poème chamanique » :

[...] *ma séance chamanique chez Jules Verne, une « voie de guérison ». Au cours des exercices qui ont précédé, des semaines durant, cette séance, je me suis identifié à des esprits animaux (âne, baleine, grue...) [...] (TP, p. 316)*

Or, cette référence au chamanisme, on la retrouve partout dans MR – présentée pour ses deux dimensions mystiques (rapport à un au-delà du visible) et thérapeutique (c'est-à-dire non seulement une alternative à l'expérience des hétéronymes mais un remède à la crise poétique s'originant

entre autre dans leur multiplication²) – depuis « La guigne, chant magique » (MC, p. 139) à cette performance à la maison de Jules Verne et aux invocations de « L'Os du cosmos en travers de mon nez » :

La Terre a mis à claquer une lessive grise.

La Terre va et s'occupe dans le vent ; y a ses voies, ses habitudes.

La Terre a les poches pleines de cloportes et de lépismes.

La Terre dort toute une journée affalée dans la grande berce. Etc. (MC, p. 234)

C'est également le cas dans *Titre*, ainsi que nous le révèlent les notes :

Ce qui a lieu, je ne comprends pas bien comment je ne l'ai pas vu tout de suite, c'est bel et bien une séance chamanique, laquelle n'a d'ailleurs pas pour but de guérir Marcelle de son malaise (*Titre*, p. 96)

Nous reviendrons dans les pages qui viennent sur cette question du chamanisme, et notamment dans *Titre*. Avant cela, il nous semble utile de faire un second détour dans la poétique de Ch'Vavar, pour comprendre certains des moyens de ce chamanisme « linguistique ». Car nous retombons sur le même paradoxe que tout à l'heure : à y regarder de plus près, de la même manière que le poème nous devait *montrer le réel en frottant des mots*, le chamane picard rentre en transe *par l'usage de contraintes linguistiques*.

Le rôle de la contrainte

C'est ce que Ch'Vavar annonce lui-même, du reste, dans une lettre à Patrick Lafani à propos de la séance chamanique à la maison de Jules Verne :

Pour moi, non seulement j'étais dans la configuration chamanique : transe et traversée, mais (j'ai été amené à le dire dans mon échange avec le public) dans le grand travail du poème, comme « coulée », « passée » [...]. Le chaman va chez les spectres, et le poète, comme tu as dit « ouvre le spectre », déploie le monde. Il ne peut le faire qu'en forçant le passage, mais, c'est très étrange à dire : forcer le passage, c'est plutôt faire que le passage « force » la passée, à passer par lui, certes ! Et à le forcer... c'est tout le problème de la contrainte poétique, ce pourquoi il m'a fallu parler du vers aussi, mais je l'ai fait de façon bien trop confuse. (TP, p. 314)

En quoi le recours à des contraintes serait-il lié d'une manière ou d'une autre à la question chamanique ? C'est pourtant bien lui qui doit permettre à Ch'Vavar de débusquer l'expérience singulière qui, trouant le quotidien, tire une perspective singulière sur le réel, sans pour autant que cette singularité soit le fait d'une subjectivité particulière (de telle ou telle personne). Or, si l'abandon total des conventions, tel que le surréalisme a voulu l'opérer, a bien abouti à la libération de la singularité, il s'agissait d'une singularité personnelle voire « surpersonnelle », puisque les textes étaient censés refléter moins le réel que l'inconscient des individus, c'est-à-dire leur « identité profonde ». Il a fallu en réalité attendre un retour à la règle de composition pour parvenir à ce programme. Et ce pour une raison bien précise : c'est que la langue, qui est la matière du poète, n'est pas comme l'espace du tableau du peintre un pur fait. C'est un ensemble de règles. La

2 cf. « Une crise poétique », dans *Travail du poème*, p. 205)

contrainte sera ce rêve d'*opposer des règles inédites aux règles conventionnelles*. Ces nouvelles règles sont donc moins destinées à assurer une reconnaissance générique par le lecteur, qu'à devoir produire de la nouveauté – usage essentiellement génératif. C'est ainsi qu'Ivar Ch'Vavar écrit : « Le vers libre est libre de quoi ? Il s'assujettit (le plus souvent) à la syntaxe, et correspond à des membres de phrases. Il perd le degré d'abstraction du vers compté qui, lui, s'il restait assujetti à la syntaxe, au moins était-ce à une syntaxe qu'il pliait à sa forme propre ! » (TP, p. 141). Autrement dit : le vers (soi-disant) libre est en fait prisonnier de la syntaxe, qui est en tant que telle un ensemble de règles. L'usage de contraintes additionnelles aurait dès lors pour but de faire jouer les contraintes les unes contre les autres. Si bien qu'à l'inverse des dispositifs, qui sont un ensemble de mécanismes impersonnels (indépendants du choix subjectif) fabriqués pour interroger *le réel* d'une manière originale (par exemple décrire tout ce que l'on trouve dans tel lieu à telle heure comme Perec, ou aller systématiquement décrire ce qu'il y a dans le blanc des cartes IGN comme Philippe Vasset dans *Un Livre blanc*, etc.), les contraintes sont *des règles qui s'appliquent à des règles* – à un élément qui leur est homogène.

L'usage de contraintes, dans ce cadre, est un outil spécifique : règle ajoutée à celles de la grammaire, en concurrence, elle oblige l'écrivain à des déplacements, une manière singulière de construire les phrases, d'organiser les mots. Quel intérêt ? C'est qu'à la différence des autres contraintes, en effet, les règles de la grammaire et de la syntaxe, grâce auxquelles et à travers lesquelles nous pensons, sont naturalisées – c'est-à-dire nous apparaissent comme des lois naturelles (il faut mettre le sujet avant le verbe, etc.). Or, une confrontation même superficielle avec n'importe quelle langue étrangère, ou la lecture de Benveniste, nous montrent en même temps qu'on ne peut penser qu'à travers la grammaire de sa propre langue (les catégories de la langue structurant notre ontologie – raison pour laquelle elles nous semblent aller de soi) et que ces règles ne vont *en fait* pas de soi. User de contraintes additionnelles serait un moyen pour le poète de bousculer cet ensemble de règles arbitraires mais naturalisées – de se libérer de l'usage commun de sa langue jusqu'à trouver des formules, des images inédites et même *impensables*.

L'écrivain, depuis Mallarmé, se propose en effet de donner à voir de manière singulière un réel auquel on n'a jamais accès que par des catégories conventionnelles, et ceci par un usage pertinent de signes arbitraires. Autrement dit, user des mots pour dépasser les mots, retourner les mots contre eux-mêmes, « écrire pour ôter les noms », comme disait Proust. Or, cette poétique de la vision, qui enjoint à l'art de nous montrer ce que l'usage commun des catégories nous cache, ne relève pas d'une métaphysique romantique, qui voudrait par exemple comme celle de Jacobi rendre possible une *intuition* des choses en soi : elle a bien pris acte, en effet, que nous n'aurons pas d'expérience extra-grammaticale du réel. Et celui qui s'essaie aux contraintes ne s'abstrait pas de la grammaire : il en rajoute. Il la travaille, la tord, ou mieux l'incline, pour faire émerger, dans le texte, au cœur du texte, cette voix ou cette vision qui déplace les usages communs. Au lieu de le raccrocher à un genre, les contraintes le singularisent donc à mesure de leur rareté – et cette singularisation est bien impersonnelle,

puisque le poète n'aura pas pensé ce qu'il écrit avant de l'écrire – c'est l'acte d'écriture qui crée de la pensée³. Avènement d'une subjectivité impersonnelle qui croise en partie les contours de ce que l'on a pu appeler le « lyrisme critique » et dont Ch'Vavar semble se revendiquer : « je voulais en finir avec l'auteur, avec le « |lyrisme personnel| » » (TP, p. 256) Pour autant, bien sûr, un tel usage n'implique pas que l'on y gagne automatiquement en vision – car ce que l'on gagne en singularité, en bizarrerie de la voix, on peut le perdre en acuité du regard. En effet, encore faut-il que l'on puisse *voir à travers* les contraintes qu'on s'est données, comme on voit *dans* et *par* la grammaire. Si l'usage de la contrainte permet une inventivité formelle qui a, par la systémativité bizarre qu'elle impose à la syntaxe, le goût de la création, il n'assure pas que la voix qu'elle fait singulièrement émerger dise ou montre quelque chose (rien, d'ailleurs, ne peut donner a priori une telle assurance). Ni, dans le cas où elle montrerait quelque chose, que le lecteur sache dans quelle direction regarder. La contrainte ne peut en tant que telle garantir la réussite de l'expérience chamanique.

Portrait du poète en apprenti chamane

Or, la figure du chamane – ou plutôt de l'apprenti chamane – est centrale dans *Titre*, dont un des personnages, Grand-Con (qui représente Ch'Vavar lui-même), revendique à plusieurs reprises une ambition de cet ordre. Plus, ce long poème peut être lu comme la tentative, par douze jeunes gens, de s'éduquer à « l'expérience du réel » – éducation dont la politique, la sexualité, la consommation de psychotropes et la pratique de la poésie seraient les moyens particuliers – à moins que les trois premiers ne soient que des sous-classes de cette dernière. Et c'est ainsi que cet autoportrait du poète en apprenti chamane nous présente un Grand-Con en même temps grotesque, moqué par ses camarades pour ses ambitions de prophète christique (p. 28), et sublime dans sa recherche des « signaux du hasard » (p. 37) – comme un meneur cherchant à ouvrir ses camarades à « l'Expérience » (p. 53) dans une « phéno/ménologie sous acid » (p. 65), « pils » et « joint » (p. 72) menant à des visions de « l'infini » dont la contrepartie, « l'angoisse » (p. 73), signe en un sens notre condition de pauvres hommes. « L'alliance du ridicule et du grotesque », comme disait Flaubert, puisque le lecteur ne sait s'il doit se moquer ou rire, tant la posture outrée qu'adopte le personnage (« Grand-Con était « charmé », « envoûté » (ce sont ses mots) » (p. 81) est le revers d'une exigence éthique véritable : celle d'avoir une « expérience », c'est-à-dire de rencontrer le Réel. C'est du reste le mélange de recul et de complaisance du Ch'Vavar contemporain pour son avatar plus

3 Mallarmé, déjà, usait au fond de l'alexandrin comme d'une contrainte plus que comme une convention. Ainsi, contrairement à Racine qui écrivait ses pièces en prose avant de les faire passer en vers, transformation qui n'ajoutait au fond que du rythme et des images, la double contrainte de l'alexandrin et des rimes rares dans le « Sonnet en – X » l'a poussé à utiliser des tournures syntaxiques qui font perdre au lecteur le rythme de l'alexandrin, et même à attribuer l'existence à des êtres qui n'auraient pas pu exister dans un discours en prose (en tant que nom commun, « ptyx » est un hapax) pour fabriquer des énoncés impensables avant leur fabrication : « Sur les crédençes, au salon vide : nul ptyx ». Sur les tenants conceptuels, notamment au niveau linguistique, de cette conception expérimentale de l'écriture qui se développe à partir de Mallarmé, je me permets de renvoyer à mon article « La fabrique des vers », in. *Elseneur 27*, Presses Universitaires de Caen, mars 2012.

jeune de quarante ans qui fait l'intérêt de ce poème : outre le sel biographique, dans cette dialectique s'énonce précisément rien moins que le sens de la poésie – comme *découverte critique* du monde. « Éducation chamanique » ai-je dit, comme on dirait « éducation sentimentale ». Pourtant, le livre de Ch'Vavar ne prétend pas être un roman, centré sur les heurs et malheurs d'un personnage découvrant l'existence, mais bien une épopée. « Épopée inachevée », est-il précisé. Expliquons le sens de cette expression.

« Le travail épique »

Tirant les leçons de son ouvrage de référence⁴ sur le « travail épique » de l'épopée ancienne, Florence Goyet, dans une communication récente⁵, écrit que « l'épopée est un moyen de penser dans le noir ». Or, si les temps qui s'ouvrent à nous semblent particulièrement imprévisibles, on peut penser que ce dont on a besoin – le plus besoin – c'est bien d'une épopée (reste à définir ce « on » que l'épopée peut aider à ressaisir). Ce n'est pas malgré tout l'affaire si récente que voudraient nous faire croire les éditorialistes et les hérauts télévisés de l'apocalypse. Nietzsche trouvait déjà dans la mort de Dieu – événement considérable qui devait signifier rien moins que la fin de la métaphysique et donc l'ouverture d'un avenir désormais tout à fait imprévisible – une caractérisation du présent qui souscrit tout à fait à la définition de la crise que nous donne Florence Goyet : « les anciennes vérités ne sont plus en prise sur le réel, ne suffisent plus à se conduire dans un monde bouleversé. Il n'y a plus d'évidences, plus de guide sûr, ni de hiérarchie des valeurs. » Or, depuis les années 1880, il n'est pas a priori évident qu'une œuvre apparentable à l'épopée soit parvenue à mener son public « par les chemins du récit, à reconnaître de nouvelles possibilités, ignorées ou méprisées jusque-là, et qui seront le moyen de faire émerger peu à peu la clarté. »

Or, c'est justement dans cette crise des années 1870-1880 que Ch'Vavar trouve l'origine d'un travail poétique qu'il aime à qualifier d'« épopée ». Après les grands récits eschatologiques, du progrès, de la raison, de la lutte des classes ou de la main invisible, les communautés humaines n'ont-elles pas plus que jamais besoin de confier, sinon leur salut, au moins leur compréhension d'un réel chaotique, au « travail épique » ? C'est en un sens aussi ce que Ch'Vavar nous propose. Voici les trois critères que propose Florence Goyet, pour définir le concept d'épopée :

Le premier trait tient aux circonstances matérielles d'élaboration et à la réception: pour être refondatrice l'épopée doit être populaire. Le deuxième concerne sa thématique : elle doit être politique. Le troisième relève du formel et caractérise le type de perspective que le texte adopte : elle est impérativement polyphonique.

A travers ces trois critères, Florence Goyet caractérise ainsi à la fois la

4 Cf. Florence Goyet, *Penser sans concepts, fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2005.

5 Florence Goyet, « Sur les conditions de possibilité d'une épopée refondatrice », colloque « L'épopée retrouvée. Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XXe siècle à l'époque contemporaine », Université de Strasbourg, 24-25 juin 2011.

forme, le contenu, et les circonstances de composition de l'épopée. Après avoir présenté ces critères généraux, nous allons en analyser les différentes composantes jusqu'à avoir des marqueurs parfaitement concrets. Voici comme Florence Goyet définit ce critère de popularité :

Dans le monde ancien, cette première condition renvoie à l'oralité. [...] Ce qui permet que le texte - oral ou écrit - mette en place le "travail épique", c'est que le public s'empare du texte, mais aussi que le texte s'empare du public. Les spécialistes de l'oralité nous décrivent en effet un double mouvement. D'une part, l'épopée est en perpétuelle mutation, elle dans un rapport étroit avec son public, qui ne cesse de la transformer. D'autre part, elle constitue un univers commun au récitant et au public, chacun baignant dans l'épopée depuis son plus jeune âge.

On le voit, pour Florence Goyet, la « popularité » du texte signifie avant tout que celui-ci, loin d'être assigné à un auteur unique (qui y apposera son nom), est le fruit d'une création collective, dont l'oralité – ou l'« auralité » – est une condition presque nécessaire. Car en effet, c'est parce que le texte est dit devant un auditoire qui peut le modifier, et non proposé une fois achevé dans le quant-à-soi de la lecture, qu'il prend cette dimension populaire. Création collective, l'épopée est à tous et à personne en particulier – elle est comme la voix de la communauté elle-même. Le deuxième critère concret que l'on peut tirer du concept de « popularité » (dont on se rappelle qu'il est essentiellement défini par le fait que les œuvres sont fabriquées en commun dans la circonstance d'une performance orale), est l'alliance du chant et de la narration. Or, que l'épopée soit chantée, on le comprend aisément, est à mettre directement en lien avec la récitation orale : l'usage des vers et des rimes, le retour d'épithètes réguliers et de comparaisons courantes, facilitent le travail de l'aède qui doit dérouler un texte extrêmement long. Mais que cette poésie – ou du moins ce chant – soit narrative, on le comprend tout aussi bien : car outre les vertus proprement cognitives d'une narration qui, conçue comme « travail épique », permet de « penser sans concepts », la logique narrative de l'histoire permet au récitant de s'y retrouver. En effet, une histoire, comme le dit très bien Aristote dans la *Poétique*, non seulement a un début, un milieu et une fin, c'est-à-dire une composition⁶, mais est composée selon une logique – et c'est ce qui lui donne du reste une plus haute universalité que la simple description historique⁷. Elle est composée de maillons reliés de manière

6 Cf. Aristote, *Poétique*, 1450e, traduction Batteux : “J'appelle *entier* ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Le commencement est ce qui ne suppose rien avant soi, mais qui veut quelque chose après. La fin, au contraire, est ce qui ne demande rien après soi, mais qui suppose nécessairement, ou le plus souvent, quelque chose avant soi. Le milieu est ce qui suppose quelque chose avant soi, et qui demande quelque chose après. Ceux qui composent une fable ne doivent point la commencer ni la finir au hasard, mais se régler sur les idées qui viennent d'être exposées. Venons à l'étendue. Tout composé appelé beau, soit animal, soit d'un autre genre, doit non seulement être ordonné dans ses parties, mais encore avoir une certaine étendue : car qui dit beauté dit grandeur et ordre. Un animal très petit ne peut être beau, parce qu'il faut le voir de près, et que les parties trop réunies se confondent.”

7 Ibid., 1451b : “Par tout ce que nous venons de dire, il est évident que l'objet du poète est, non de traiter le vrai comme il est arrivé, mais comme il aurait pu arriver, et de traiter le possible selon le vraisemblable ou le nécessaire : car la différence du poète et de l'historien n'est point en ce que l'un parle en vers, l'autre en prose ; les écrits d'Hérodote mis en vers ne seraient toujours qu'une histoire. Ils diffèrent en ce que l'un

logique : il y a une « logique narrative ». Ainsi, on peut considérer que l'alliance du chant et de la narration, dans l'épopée, découle de – ou tout du moins facilite – son oralité.

Le second trait par lequel Florence Goyet caractérisait l'épopée était sa dimension politique. Arrêtons-nous sur ce concept, relatif cette fois plus au contenu de la narration épique qu'à sa forme. La politique, telle qu'elle est thématifiée par l'épopée, peut être caractérisée comme suit : le problème qu'elle essaie de résoudre concerne essentiellement la manière de vivre en communauté. Les figures de la communauté (le couple, la famille, la ville) se déclinent comme autant de champs problématiques ou lieux de crise, auxquels il revient à l'histoire, par l'action des héros (qui sont des rois), de trouver une solution. Dès lors, on comprend tout aussi bien l'articulation proposée par Florence Goyet avec le troisième critère, celui de la polyphonie : si l'épopée confronte des figures de gouvernement jusqu'à ce que le frottement de la narration en fasse émerger une à même de sortir les communautés humaines du chaos, la polyphonie qui consiste justement en cette confrontation des visions du monde et du pouvoir est essentielle.

Ainsi donc, ce que nous avons appelé à la suite de Florence Goyet le « travail épique » peut-il se définir ainsi : la mise en narration d'une matière plurielle (polyphonie), par un sens commun (popularité), permettant de trouver une issue aux problèmes du commun (politique). Après ce petit détour théorique, nous pouvons mieux comprendre les enjeux d'une œuvre qui se réclame du genre épique : forts de ces critères, nous pouvons nous demander si l'œuvre de Ch'Vavar répond véritablement aux exigences du genre – et interpréter l'écart, s'il existe, qui sépare son travail de celui de l'épopée classique.

L'horizon épique

D'abord, il faut noter que l'ensemble de l'œuvre de Ch'Vavar travaille en effet dans l'espace ouvert par ces trois critères : *Hölderlin au Mirador* ou *Titre* semblent tout à fait répondre à ces critères, et Ch'Vavar être celui qui a su redonner à la poésie contemporaine une dimension narrative qu'elle avait, depuis le *Coup de dés*, comme perdue – sans en abandonner pour autant un lyrisme que les derniers avant-gardismes vouaient aux gémonies. Et ce dans le cadre d'une écriture doublement commune – puisqu'elle avance, horizontalement, dans les revues, et verticalement par reprises d'autres œuvres (Jules Verne, Rimbaud, Tarkos dans MC). Le travail collectif des revues (notamment *le Jardin Ouvrier*⁸), la réécriture de textes (la multiplication polyphonique des voix hétéronymiques (notamment dans *Cadavre Grand*⁹), le souci politique appartiennent depuis le début à son œuvre – comme le montrent par exemple de nombreux poèmes du *Marasme chaussé*, où l'on entend la politique, même en son sens le plus apparemment trivial :

dit ce qui a été fait, et l'autre ce qui aurait dû être fait : et c'est pour cela que la poésie est beaucoup plus philosophique et plus instructive que l'histoire. Celle-ci peint les choses dans le particulier ; la poésie les peint dans le général.”

8 Cf. Ivar Ch'Vavar et camarades, *Le Jardin Ouvrier*, Paris, Flammarion, 2008

9 Cf. Ivar Ch'Vavar, *Cadavre grand m'a raconté, anthologie de la poésie des fous et des crétiens dans le Nord de la France*, Amiens, Le corridor bleu, 2005

*J'accuse Mitterrand, je dis que c'est une charogne ignoble.
Je ne veux pas charger son ministre de la culture, le léger Jack Lang. [...]*

*Je te maudis, Mitterrand, crève et pourris spectaculairement.
Tu nous as crevés et pourris, tu as mortifié notre sang.
Tu as vendus notre énergie à la puissance de l'argent. (MC, p. 123-124)*

Qui plus est, ou bien parce que l'histoire de la littérature joue le même rôle qu'un fonds mythologique dans lequel puiser, ou bien parce qu'il s'agit de parvenir à un lyrisme transpersonnel, détaché des épanchements contingents de l'individu singulier pour trouver dans l'hybridation de la voix les ressources d'un chant impersonnel, sinon universel, Ch'Vavar a réécrit plusieurs textes de plusieurs auteurs, comme le montre exemplairement *Le Marasme chaussé* qui, avec « A la barbe de Jules Verne », « Passage de Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud » ou « Christophe Tarkos [passe] », compte trois poèmes d'envergure et qui sont des réécritures.

Pour autant, il me semble discutable que les trois critères proposés par Florence Goyet soient bien présents, en tant que tels, dans *Titre* : l'œuvre, lyrique et narrative, présente douze chants, les voix de six hommes et six femmes ayant chacun une vision du monde différente (polyphonie), mais *c'est l'un de ces douze personnages* qui se trouve être l'auteur. Qui plus est, si ces chants ont été écrits à partir de documents de certaines des personnes ayant donné leur modèle au personnage (popularité), on ne peut sans doute pas aller jusqu'à attribuer, comme c'est le cas dans les épopées, au public l'autorité du texte. Enfin, s'ils concernent la question de la communauté (politique), il s'agit me semble-t-il plus d'une communauté cosmique – de soi avec le monde – que véritablement politique – de soi avec l'autre. A mon avis, *Titre*, plutôt que d'être une véritable épopée, rejoue, plutôt, si l'on se souvient du rôle que Ch'Vavar confère à la poésie, le drame même où s'origine son œuvre : l'ambition de transgresser l'impossibilité constitutive de l'accès au réel. Or il me semble que cette conception d'un divorce originel entre l'homme et le réel est incompatible avec les enjeux de l'épopée. Ou plutôt, qu'elle est condamnée à faire de l'épopée un horizon inatteignable. D'où peut-être le sous-titre : une « épopée *inachevée* ». Mais avant de développer ce point, je vais tâcher de présenter la manière dont la recherche d'une communauté cosmique se joue dans *Titre*.

Cosmologie du sexe

Titre a bien pourtant une dimension explicitement politique. Et ce en plusieurs sens. C'est d'abord la politique universelle, dont il s'agit de chercher le fondement, *hic et nunc* :

*Comment faire que l'Histoire
reparte de cette plage ? Comme vous, je la vois.
Incontestablement elle est là,
et c'est notre espace, alors c'est
notre temps. (p. 33)*

Dès lors, quoiqu'universelle, la politique, ancrée dans la localité, concerne aussi le Front de Libération de la Picardie :

*Il n'y a aucune raison pour que
nous renoncions au picard ; il y
a seulement des raisons pour que
l'état français veuille que nous
y renoncions. Le temps est proche
où notre peuple n'aura plus
honte d'être picard. – Au contraire ! (p. 36)*

Ce n'est pas tout : comme le poème redonne les années 1970 et l'effervescence libertaire qui les caractérise, la politique du poème se marque tout naturellement – l'union des corps étant bien sûr le lieu de la première communauté des hommes libres – par l'alliance des thèmes de la sexualité et de la révolution sociale. Ainsi peut-on lire dans l'autoportrait de Ch'Mouègne celui de toute une époque :

*Suis ouvrier, moi, je porte des sacs
de cinquante kilos – j'ai pas le bac.
Et un gamin
à nourrir. J'ai fait de la taule,
aussi. – A la prison,
je lis Debord [...]
et quant au grand bond dans
le temps, pousser à la roue révolu
tionnaire, rien de moins, rien
de plus. Peut-être plus (on verra bien).
Sans oublier de fonder, camarades,
la Nouvelle Morale :
se vides les couilles (en somme), mais
en respectant filles et femmes, et
pénétrés du sentiment du Tragique. (p. 17)*

Or, il me semble que si la sexualité comme politique première est une idée centrale de *Titre*, c'est – paradoxalement peut-être – pour des raisons qui ne sont pas directement politiques. La politique est bien un thème du poème, mais elle n'est pas son moteur – et il me semble que si la sexualité hante ces vers, c'est parce que l'union des corps qu'elle annonce, moins que pour sa signification politique, vaut pour sa dimension cosmique. Chacun des personnages est en effet face à son corps comme face à une machine mystérieuse dont il lui faudra découvrir les lois et qu'il lui faudra utiliser, moins pour s'unir avec autrui, que pour s'unir avec le cosmos :

*Je rétrécis tous mes sphincters, je plisse
mes orifices et mes méats,
je mords jusqu'au sang mon poing droit
tandis que l'orgasme foudroie,
zigzagant dans mon être étroit,
me laisse accroupie sur la Terre. (p. 10)*

Il ne faut pas seulement lire ces lignes à la légère. Si la sexualité est un

thème central de notre littérature, c'est aussi qu'elle est le lieu de la *réunion des corps*, en un sens politique (c'est-à-dire qu'elle est le lieu de la première communauté) mais d'abord peut-être en un sens cosmique. C'est « l'hymen » qui hante *L'Après-midi d'un faune* :

FAUNE

Ces nymphes, je les veux perpétuer. [...]
Aimai-je un rêve ? [...]
Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
Sans marquer par quel art ensemble détala
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la :
Alors m'éveillerais-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité. [...]
Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins.

Cet hymen, c'est l'union du corps non seulement avec autrui, mais à travers lui avec la Terre – puisque autrui n'existe pas – « aimai-je un rêve ? » Il me semble ainsi que, malgré la revendication explicitement politique de certains personnages du texte, *Titre* est en somme un poème anti-politique et défend l'idée du dépassement de la politique par la poésie (et non leur synthèse). La politique n'est qu'un discours, une posture des personnages, mais l'union réelle avec l'autre n'y est pas possible, et derrière la sexualité c'est l'*orgasme* qu'ils recherchent, c'est-à-dire la disparition de l'autre qui n'est qu'un médiateur de cette union tant recherchée avec le Réel. Et ce parce que l'orgasme, pour Ch'Vavar signe un dépassement de l'animalité vers une manière humaine – et même surhumaine – d'habiter le monde. Ainsi, alors qu'Uncle Schmitt s'apprête à pénétrer dans un pré, attiré par l'odeur des vaches, on lui dit :

Souviens-toi
que nous cherchons l'orgasme rare, mon
camarade, sûrement pas un émoi
si animal (p. 51)

Le thème de l'orgasme nous met sur la voie de ce qui fait l'unité profonde de *Titre* : la recherche d'une *expérience mystique immanente*, c'est-à-dire d'une volonté de se fondre non avec l'au-delà, mais avec le réel tel qu'il est – et qui, nous échappant dans son être, est comme toujours au-delà de lui-même. La sexualité devient, comme l'*acid*, un autre moyen de cette poésie définie comme désir de Réel. Et c'est ainsi qu'elle se pare d'une dimension cosmique évidente, lorsque le coït avoue être moins sa destination qu'une sorte de « géophilie » (comme on dit « zoophilie ») omniprésente dans le texte et dont certains passages à la sensualité minérale portent la marque :

Cb'Mouègne vient donc de s'exprimer
et sort son sexe de ses braies.
D'une main il creuse le sable,
façonnant semblance de vulve.
S'y fourrant, fouissant le sol meuble :
« Après tout... la Terre

est un astre et fera l'affaire. » (p. 53)

La recherche chamanique, à travers l'orgasme, d'une expérience cosmique, aboutit donc à l'abolition de ce rapport avec l'autre dont la dimension politique est capitale dans les épopées : Didon et Énée s'aiment comme un roi et une reine pouvant unir leur royaume, et Ulysse quitte Circé sous la pression des siens. Eux savent que l'amour ne vaut que comme chemin, vers la politique :

*« Malheureux ! Il est temps de repenser à la patrie,
Si ton destin est bien que tu reviennes sans encombre
Dans ta haute demeure et dans le pays de tes pères. » (Odyssee, X, 472-474)*

Ainsi, il me semble que bien plus qu'un poème de la communauté, *Titre* se constitue, dans cette recherche d'une union avec la Terre, comme un poème de la solitude. Car l'Autre, qui n'en était qu'un moyen provisoire et sans doute incomplet, a disparu lors de cette quête de l'absolu. Et l'incomplétude même de cette « épopée » qu'est *Titre* nous demande d'aller plus loin : car si elle est incomplète, c'est parce que tous les personnages déroulent leur voix dans un chant – à l'exception de Grand-Con. Aussi, ce n'est pas seulement l'autre qui disparaît, mais c'est le soi lui-même. Car soi fait obstacle au monde, comme le chante Marcelle :

*Mais moi je reste en travers
de moi-même, et même – comme
mal accommodée au monde. (p. 41)*

Un Rimbaud kantien

Du moins le soi disparaît-il comme *personnage*, car Ch'Vavar existe bien, comme *ordonnateur* des différents chants. Alors, pour le dire de la manière la plus simple et la plus barbare, le poète prend la fonction de ce que Kant appelle l'aperception transcendante : « le « Je pense », disait Kant, doit accompagner toutes mes représentations », mais il n'y a aucune représentation du « je pense » en tant que tel. Autrement dit, le « je » est condition de possibilité de toutes les perceptions, mais il n'y a pas de perception du « je » : il n'est qu'un travail de synthèse. De même, la voix de Ch'Vavar *accompagne* toutes les autres voix, mais nous n'avons accès à elle qu'à travers les autres voix. Sa voix n'existe que comme condition de possibilité de la perception (ici, de la perception des autres voix, en composant le livre) mais l'on n'en fait jamais l'expérience – elle permet l'histoire, mais n'est pas dans l'histoire. Dès lors, bien plus que la disparition de l'autre, qui n'en est que le premier moment, la recherche mystique d'une union avec le Réel n'est peut-être rien d'autre que *la disparition phénoménale de soi* – la disparition de soi comme objet d'une expérience possible – et le retour de l'autre comme *phénomène de soi*. C'est en somme, le célèbre mot de Rimbaud : « Je est un autre ». Et l'on sait la place de Rimbaud dans le panthéon ch'vavarien, notamment pour sa relation à la question de l'altération de l'identité. Mais il faut comprendre la formule de Rimbaud dans les deux sens : d'une part, le « je » m'échappe toujours comme « moi » et j'ai toujours l'impression de trouver « un autre que moi » ; d'autre part, lorsque l'autre m'apparaît, je vois que c'est à travers moi qu'il

apparaît, et que « je » suis cet autre, au sens où je le fais, je lui permets d'apparaître. Rapprochement de Rimbaud et de Kant, qui me semble expliquer un aspect fondamental de *Titre*, et qu'avait déjà mis en lumière Deleuze commentant Kant. D'un côté, il y a ce que Deleuze appelle le « moi » sensible (à distinguer du « je ») :

Je dis : moi, comprenez, chacun de nous est dans le temps et dans le temps, il éprouve des sensations intensives. Il passe d'une sensation à une autre et tant qu'il vit, il « permane », il dure.

Et d'un autre côté, « l'aperception transcendantale », que Deleuze appelle « je » :

C'est ça le moi et d'autre part, comment nier que vos actes de conscience opèrent une synthèse de ce qui apparaît dans le temps et des parties du temps. Une synthèse des contenus et des parties du temps et ce qui opère cette synthèse, c'est le "je" de la conscience.

Nous nous retrouvons donc chez Kant avec deux choses, « moi » sensible et « je » de la conscience, d'un côté radicalement distincts (l'individu de chair et d'os se distingue d'un acte de synthèse purement logique) et en même temps identiques :

Bon. Tenez bien ces deux choses-là, il me semble qu'on vient de rendre d'une clarté très grande. Mais vous ne pouvez pas échapper. C'est pas : « je » ne peux pas dire « moi », c'est « moi » ne peux pas dire « je ». [...] « Moi » ne peut pas dire « je », et pourtant d'une certaine manière, il faut bien qu'il le dise. « Moi » est séparé de « je » et pourtant « moi » et « je » ont un rapport intérieur. Par quoi sont-ils séparés ? [...] Si je recherche un équivalent poétique, je ne puisse dire qu'une chose : « je » est un autre. « Je » est un autre, sous entendu un autre que moi. [...] « Je » est un autre, vous me direz après tout, il faut quand même pas charrier ; tout le monde sait que c'est une formule célèbre de Rimbaud. « Je est un autre », dit Rimbaud.

Or, lorsqu'il donne cette formule, Deleuze met en évidence l'incorrection grammaticale (« est » et non « suis ») de la formule de Rimbaud, et c'est la raison pour laquelle il l'interprète dans un sens kantien :

Je est un autre ». vous comprenez bien que dire, « je suis un autre » est une platitude, je suis toujours autre que je ne suis, pour essayer de dire ce qu'il veut dire, il dit : je est un autre. Formule volontairement incorrecte, alors bien. [...] C'est Kant qui va faire le travail philosophique qui correspond à la formule « je est un autre ». (Cours du 17/04/1984)

Le phénoménologue ou l'aède

Car en effet, si nous avons vu comment, le Réel étant pensé comme échappant toujours, l'ambition « chamanique » devait pallier à cet éloignement du réel, dans la pratique, et se réalisait par la recherche d'images (permettant de « déchirer le voile ») dont le travail des contraintes assurait la singularité, il me semble qu'à travers cette quadrature – Réel inatteignable, usage de contraintes (tentative d'atteindre le réel par un usage de règles contournant les règles quotidiennes), images, « je » comme

condition de possibilité des autres voix – Ch'Vavar propose pour défi à son œuvre de résoudre le problème de la phénoménologie telles que ses bases ont été posées par Kant. Ce problème peut être énoncé ainsi : étant donné que nous n'avons pas accès aux « choses en soi » mais simplement à leurs phénomènes tels qu'ils sont structurés par des règles de synthèse, nous n'aurons d'une part jamais d'expérience du réel, et d'autre part le « je » est par nature clivé entre son appartenance au sensible (« moi », Grand-Con) et son rôle d'opérateur des synthèses (« je », Ivar Ch'Vavar). La réponse de Ch'Vavar – la recherche d'une poésie opérant par contournement ou déchirement des règles habituelles de synthèses par d'autres règles (contraintes), qui ouvre des expériences du réel – dépend en effet de ce double postulat métaphysique qui est la base de la phénoménologie : 1. nous n'avons pas accès au réel (nous serions dans un monde façonné par l'imagination, *fake*, inauthentique), et 2. le sujet, « je », est l'opérateur du « phénomène de monde » auquel nous avons accès. On peut raisonnablement douter du succès d'une telle recherche : avoir *une expérience des choses en soi* est une contradiction dans les termes. Rimbaud, lui, abandonna la poésie.

*

Nous avons commencé en opposant la biographie et l'épopée, deux dimensions de l'œuvre de Ch'Vavar vers lesquelles nous orientait le chiffre douze. Ces deux dimensions, qui semblaient se rejoindre dans la figure du chamane, se séparent de nouveau, mais elles prennent cette fois un tout autre sens. Car c'est moins de chamanisme en somme qu'il s'agit, que de « phénoménologie expérimentale ». Et si nous nous sommes en effet arrêtés longuement sur ce rapprochement Kant-Rimbaud, c'est parce qu'il nous permet de reprendre – tout en l'éclairant – ce point majeur de la poétique de Ch'Vavar : le moment apparemment biographique n'était que la projection dans l'espace poétique d'un problème concernant en fait la philosophie du sujet. Or, si la référence épique signifie la recherche d'une solution collective à une crise du collectif, comment peuvent s'articuler une ontologie kantienne et une politique épique ? Nous nous retrouvons ici, je crois, au croisement de deux ambitions tout à fait incompatibles : le phénoménologue qui cherche à retrouver derrière le « sujet » une expérience singulière – et l'aède de la communauté, qui relance la recherche collective de solutions à des problèmes collectifs. Il me semble que, pour que la seconde ambition de Ch'Vavar soit également réalisée (faire du poème le lieu d'un « travail épique » qui nous permette de « penser dans le noir » pour trouver, par une organisation textuelle polyphonique, des solutions relevant de la politique), ce postulat mystique du *caractère étranger du réel* doit être balayé. L'aède dit : la Grande Picardie n'est pas « Mentale » et il n'y a pas d'autre réel, ou d'autre expérience du réel. Les dieux vivent avec nous sur la terre. Il n'est de voile à déchirer, pas d'apparences et rien derrière. Nous faisons déjà « l'Expéri.ence ». Par exemple : l'expérience d'une crise. Elle arrive vraiment, *nous arrive*. Nous sommes dedans et il n'y a pas d'être à débusquer derrière l'étant, fût-ce l'être de l'étant lui-même. Et au lieu de nous offrir de *rejoindre* le réel *par soustraction*, le poème nous aide à le *penser*, à *l'organiser*, pour mieux *l'occuper ensemble*. Sans quoi, les épopées resteront toutes « inachevées ».

Ch'Vavar est le nom d'une contradiction : ontologie phénoménologique, ambition épique. Plus encore, elle prolifère comme le résultat d'une quête doublement impossible : celle d'une phénoménologie des choses en soi, et d'un chant collectif, socialisant, des visions qui en proviennent. Or, son œuvre n'est pas grande *malgré* cette double aberration ; mais *à cause* d'elle. Comme monstrueuse, elle se loge dans l'impossible même, en son cœur, c'est-à-dire – dans « le Réel, tout simplement » (dixit Lacan).

©Pierre Vinclair, 2012