

Michelle Labbé

Yves Boudier. Le Carré et ses avatars.

*Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens.
Mais dans les beaux livres tous les contresens qu'on fait sont beaux.*
Marcel Proust

La lecture fait du livre ce que la mer, le vent font de l'ouvrage façonné par les hommes...
Maurice Blanchot

La poésie d'Yves Boudier, à ce jour, se déploie principalement sur quatre recueils : *Là*¹, *fins*², *Vanité Carré misère*, avec un *Propos d'Avant* de Michel Deguy³, et *Consolatio*, avec une postface de Martin Rueff⁴. Comment lire cette poésie, comment lire toute poésie en éclats sur la page ?

Un premier regard inscrit Yves Boudier, avec Anne Marie Albiach, dans ce courant dit « abstrait » ou « minimaliste », où l'on voit aussi Jean Daive, Edmond Jabès, ou dans « la poésie blanche » d'André du Bouchet. En effet, des mots dispersés sur le vide de la page et le texte semble vouloir retourner au papier originel, au silence, on serait tenté de dire aussi : à la lumière. Les mots se présentent comme des motifs sur une feuille à dessin. Ils apparaissent, en-deçà de la lecture, touches de noir sur le blanc, plus ou moins noirs car ils jouent de l'italique, se surlignent parfois de pointillés. La page devient, avant d'être lue, espace-à-voir, habitée par cette conviction –japonisante– que dans un tableau, un bouquet, le rien est le plus signifiant. Ainsi, dans les recueils, le carré, raison et motif d'un des ouvrages d'Yves Boudier, se dessine d'abord en négatif, encadré par les mots dont la première fonction est le signalement du vide. La page s'offre comme pavement de blancs dont le rythme est pictural avant d'être prosodique. La poésie se rapproche, dans cette première vision d'analphabète, d'une définition stricte de l'art minimaliste : réduction et identification de l'art à ses rudiments. Cependant la forme ne fait qu'annoncer ce qui est dit. Michel Deguy écrit, dans ses *Propos d'Avant* pour *Vanités, Carré misère* : « Le poème n'imité pas le dessin de la chose dont il parle, mais sa technique de dépeçage et d'empiecement, son côté rapiécé, entre en quelque isomorphie avec la misère chiffonnière... »

Une première lecture dit le refus, omniprésent, des pronoms, prédéterminants, prépositions..., refus des effets de perspective que représenteraient la subordination, la ponctuation, la rime. Seulement juxtaposés, dans une verticalité syncopée, des aplats de mots, de syntagmes ou de phrases courtes : « Suis parti à la rivière », « le courant mort⁵ », « lueur d'enfance » « on culbute des cabanes⁶ ». Aucun mot ici ne prend plus d'importance que l'autre. Ils existent à voix égales. Leur disposition sur la page, décalés parfois par rapport à la marge, en lignes étroites, fait que le mot, le syntagme et la phrase sont exposés dans leur nudité. Sont refusés l'ébauche-même d'un récit, d'une description.

Dans le beau mouvement rythmique des ruptures, assonances et allitérations, comme par inadvertance, surgit un alexandrin, mais solitaire et désarticulé « périssent les enfants/sous le tissu de l'eau⁷ » ou un haïku, dans son habituel dénuement : « (boules ambrées de sève grise/branche dépliée/ dans le ciel exemplaire du cerisier)⁸ ». Le dépouillement de la poétique,

avec les omissions narratives, descriptives, les restrictions lexicales et syntaxiques, suggérerait une esthétique du renoncement, si seule une esthétique était ici en question.

A propos de « poésie abstraite ou poésie blanche », que représenterait l'œuvre d'Anne-Marie Albiach, Olivier Goujat écrit : « ...ce terme désigne l'extrême rigueur de l'écrit, le désir d'une expression toujours plus affûtée et le refus de toute surcharge inutile, de tout ce qui pourrait empêcher la mise à nue de cette expérience des limites⁹ » Ici, le refus va jusqu'au sac de la langue, jusqu'au bouleversement de ses valeurs, pour un renforcement de ses pouvoirs. Les quatre recueils sont travaillés de coupures, liaisons ou détournements. Les syntagmes ou les phrases éclatent:

« d'
hostie¹⁰ »
« (ce n'est
rien)¹¹ »
« Le
ciel égorgé¹² »

Il arrive, dans une apparente non-pertinence, que soient joints, en attelage, catachrèse, oxymore..., des mots qui appartiennent à des ordres différents ou présentent des sens contraires. Par là irrigant la langue d'un sens ou sang neuf : « La peur marbrée¹³ », « venin des veilles », « le blanc de nuit », « ancrage muet¹⁴ ».

Ce qui permettrait de réduire l'ambiguïté, la phrase architecturée, ponctuée, fait défaut. Le sens reste donc ouvert et indécis. Prenons pour exemple, dans *Consolatio*,

« sa camisole
mondaine¹⁵ »

Si l'on accepte « sa camisole mondaine » comme un syntagme, « mondaine » se rapportant à « camisole », on peut se demander si cette camisole se rattache à la ligne précédente en sujet inversé qui « scénographie l'abîme », ce qui suppose que dès les premières phrases du poème, de tout poème en cours, évoqué comme un medium, le regard est détourné de la réalité brute. Ou si l'expression se rattache à ce qui suit, en apposition, « la terreur syntaxe », qui ferait du seul texte architecturé non seulement un cache-misère mais de la création une menace mortelle ? D'autres interprétations sont possibles. La « camisole mondaine », parure ou contrainte, dans son indécision syntaxique, établirait un lien entre le corps physique et le corps du poème, l'un l'autre se dissimulant et/ou se menaçant ? Les rapports d'équivalence qu'établit l'apposition ne sont jamais sûrs ; l'apposition reste incertaine et le texte en joue. La juxtaposition peut se faire disjonction. L'isotopie mort-vie-poésie-silence... est toujours éventuelle. L'image refuse de se faire définitivement métaphore, de renvoyer à autre chose.

Pour décourager la lecture ordinaire, s'ajoute le détournement d'expression : yeux mi-clos devient « oeil double clos¹⁶ ». « Champ d'horreur¹⁷ » remplace « champ d'honneur », expression dont on gratifie les morts au combat, occultant ainsi l'horreur où ils périssent.

Les déplacements ou détournements de signes typographiques tendent à leur donner une portée qu'ils n'ont pas habituellement : deux points en début de ligne pour indiquer une respiration, un mot définitifs. Les parenthèses avec ou sans italiques paraissent souvent une alternative au sens :

Dans *Là*:

« la terre
(se) fend »¹⁸.

Ou bien on lit « la terre fend » et les vers qui suivent se comprennent comme l'énumération de ce que la terre fend ou bien on lit « la terre se fend » et ce qui suit présente ce qui se dévoile de la terre, ce qu'elle paraît, une fois fendue. Les parenthèses apportent une imprécision quant à la syntaxe et une indécision fondamentale entre sujets actif et passif, sujet et objet.

Les mots sont choisis pour la multiplicité de leurs évocations :

« les chairs
sur le carreau¹⁹ »

carreau à prendre au sens propre de sol, dalle, tombeau, carré ou au sens, familier, de mis à terre, vaincu, gravement atteint ou mort.

Les mots sont rares, dans tous les sens du terme, choisis pour leur étrangeté, leur appartenance aux domaines spécifiques des sciences : « achirale²⁰ », de la navigation : « lège²¹ », de la religion : « mandorle-retable²² », « ostension²³ ». Certains noms, porteurs de mythes ou de symboles, pourraient offrir des commentaires sans fin : Antigone, Orphée, Eurydice... Eurydice, la poésie, prête à rendre le poète ou son lecteur aussi aveugle aux abysses qu'Orphée²⁴ ? Cette poésie multi référentielle s'accompagne de la multiplication des voix par les citations, les allusions à une foule de poètes, de philosophes, d'Eschyle à Blanchot, chuchotant à l'envi dans le temps du recueil, qu'il s'agisse, dans *Consolatio*, de la méditation pascalienne

« le jeu l'argent
la balle et le lièvre²⁵ »

ou de la bouffée d'inspiration de la femme-peintre de Virginia Woolf : « ...j'ai eu ma vision²⁶ » ou de François Villon, avec cette « *Ballade des Pendus* » qui soutient en exergues, titres et table des matières, *Vanités Carré misère* ou encore de ces extraits en épigraphe à fins de l'Orestie, de la Chanson de Roland ou de l'*Il y a* d'Apollinaire. Multiplication des voix ou voies encore par la référence du titre de ces poèmes à une tradition d'écriture ou de peinture : *Consolatio*, *Vanités*.

De « *Vanités Carré misère* », on ne peut restreindre la signification : « ces hommes et ces femmes que nous laissons mourir à nos pieds sont les *Vanités* d'aujourd'hui » nous dit la quatrième de couverture, mais on serait tenté d'ajouter à l'image des crânes des tableaux dans l'opulence de leurs biens, à l'image des sans-logis dans la misère de leurs biens, celles de tous les carrés du monde, bibliothèque du Prince de Guermantes dans le *Temps Retrouvé*, du Jardin des Plantes dans le roman éponyme de Claude Simon, celle du poème de Guillevic, devenu miroir : « Chacun de tes côtés / s'admire dans les autres ». Misère et Vanité sont non seulement images mais anamorphoses l'une de l'autre ? Comme dans cette vanité de Holbein, *Les Ambassadeurs*, où la mort ne se découvre que si l'on regarde le tableau à l'oblique ?

Ces quatre recueils répondent par leur forme à l'esthétique minimaliste. Mais comme la plupart des textes dits minimalistes, ils s'ouvrent à une maximalisation du sens et de l'interprétation. On peut parler d'accroissement des possibilités interprétatives par le silence même, le mot entouré de vide comme par une mandorle de sens possibles, et en même temps "d'indirection poétique", aucun sens n'étant privilégié.

Le minimalisme en littérature ne suit pas les mêmes principes que dans les arts plastiques, du moins ceux qui ne s'accompagnent pas de texte. Hartmut Obendorf, cité par Joëlle Gauthier dans *Esthétiques Minimalistes*²⁷, fait remarquer que tandis que dans les arts plastiques, l'objet ne renvoie qu'à l'objet et le trait au trait, en littérature, le minimalisme entend ouvrir à bien d'autres champs, suggérer ce qui n'est pas montré, pas dit, laisser entendre que la majeure partie du réel reste indicible. L'emploi de la métaphore de l'iceberg, empruntée à Hemingway, insiste sur la partie non visible de la réalité. Elle sous-tend le mythe du silence comme forme suprême du langage et dit la majeure partie du réel irréductible aux mots²⁸.

Aussi, les quatre recueils reviennent-ils sur la cécité, cécité du poète, de l'homme en général et inévitable cécité du lecteur.

Comment lire, à ce compte ? Lire, relire, rêver, méditer, relire. Toutes les allusions ne peuvent être saisies par le lecteur, qui n'a pas obligatoirement les mêmes références que l'auteur : « la compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'émetteur²⁹ » dit Umberto Eco. Lire va devenir une aventure. En raison de la paucité et de la densité du texte, de son hermétisme, on pourrait parler de sa résistance et d'inévitable effraction du lecteur.

La lecture doit s'apparenter en même temps à la mise en question de chaque mot et à la rêverie sur la page, pour laisser venir à elle le halo des possibles, hors des processus de « rétention » et « protention » habituels, qui font que le lecteur au fur et à mesure de sa lecture, se souvenant de ce qui précède, anticipe ce qui va suivre et reconstruit l'histoire. Ici, aucune chaîne de lecture. Seule la répétition et la convergence pour suggérer non pas une signification mais une direction qui ne va pas seulement se déduire mais s'inventer. Selon le lien qu'on établit entre les lignes, les trames que l'on perçoit, des lectures se croisent, des interprétations se font jour.

Quand il étudie l'acte de lecture, Wolfgang Iser emprunte le terme de « surdétermination » à la psychologie du rêve, telle que la définissait Freud. Ce qu'il écrit est d'autant plus vrai pour ce type de poème où la lecture, comme le rêve, se trouve organisée en des chaînes signifiantes multiples, chaque mot ou groupe de mots amorçant une chaîne associative différente. Comme le rêve, le contenu manifeste du poème paraît sous-tendre un contenu latent. Il faut lire le texte comme on rêve, sans souci d'une quelconque pertinence, puis relire comme on se souvient d'un rêve, en songeant que sa surdétermination « peut signifier différentes choses pour différents lecteurs, mais signifie également que tout lecteur peut pressentir [...] plusieurs couches de signification différentes³⁰. » Chaque lecture amène sa vision. Les lectures se plient l'une sur l'autre.

La poésie invente donc, avec une autre langue, une autre manière de lire, en vagues successives. Si les pages se recouvrent soigneusement numérotées, la lecture reste non-linéaire, échappe à la chronologie, s'illumine, pour le rêveur de poésie, de son aura de possibles.

Quoique le poème s'ouvre délibérément à une pluralité d'interprétations, le risque, dont aucun lecteur n'est à l'abri, est évidemment l'extrapolation abusive : faire dire au texte ce qu'il n'a jamais voulu dire. Le risque encore, c'est que la valeur de l'image ne soit pas perçue, qu'elle se plombe, ne délivrant aucune émotion. C'est que le lecteur, au-delà de la diaspora des mots, ne puisse parvenir à un pressentiment, même labile, de l'indicible.

Dans son intervention au Collège International de philosophie sur *Le texte poétique et son lecteur*, le 19 mars 2010, Yves Boudier met en garde :

« La lecture n'est pas une traduction, mais une sorte de périphrase/paraphrase propre au lecteur dans le champ défini du poème sur la page. La question n'est pas de retrouver le fond, le sens, un sens, ou bien dans une lecture inverse, un implicite, un secret dont le poème lui-même n'aurait pas conscience. Le lecteur ne peut que « perspectiver » les éléments du poème

(autant d'anamorphoses) sans le réduire à une intention, à un dire explicite non plus qu'à un implicite ultime. Le poème est à lui-même son sujet, c'est-à-dire une absence.³¹ »

Tout texte sur l'œuvre doit être envisagé comme un texte-lige, c'est-à-dire révocable, soumis au poème qui reste premier, inaltérable et inépuisable dans son secret. Cependant une interprétation, sans exclusive, nous semble possible ; elle est même inévitable. La lecture, surtout multipliée, amène la conceptualisation. La refuser reviendrait à vouloir arrêter un train en marche.

Le code de lecture apparaît – « un texte met en scène son propre code³² » – avant que le lecteur n'entre dans le vif du poème, dispersé dans les recueils, dans sa forme-même, mais également du titre ou des exergues à la quatrième de couverture. Ainsi quatrième de couverture et phrase de Declerk en exergue incitent à placer *Vanités Carré misère* sur le plan socio-politique. La vue de la misère est organisée pour forcer à toute acceptation. La quatrième de couverture de *fins*, par le rapprochement de « Maison d'Atrée » et « Chemin des dames », situe la mort dans la guerre, et en élargit l'espace-temps jusqu'à la permanence. Nous reprendrons la postface de Martin Rueff : « Le carré d'Yves Boudier parcourt les possibilités de la mort : la mort de l'autre avec *Là*, la mort en guerre avec *fins*, la mort sociale avec *Vanités Carré Misère* ; avec *Consolatio*, c'est sa propre mort que le poète dévisage.³³ » Mais il n'est pas rare que les unes sur les autres s'enroulent. Les quatre recueils, avec la mort, disent l'expérience douloureuse de la mort, l'extrême de la solitude. « Le cri définitif³⁴ » « S'il pleure/ il chante³⁵ ». Notons qu'en l'absence d'ego – pronom personnel supprimé ou utilisation de l'infinitif – en l'absence d'anecdotique singulier, le poème devient le ressenti universel de la mort, ce que Pierre Zaoui appelle, dans son article sur Deleuze, « le dépôt anonyme de l'expérience commune³⁶ ».

L'image qui domine est celle de la coupe, de « l'inaccompli du temps³⁷ », de la chute sans fin, sans rémission, « l'infinie descente³⁸ », « l'abîme³⁹ », « un trou⁴⁰ », Le réel est sommé de comparaître, mais n'existe que dans la fêlure, « la terre morcelée⁴¹ », « les bordures d'herbes /tranchées⁴² », « l'embuscade morcelaire /des fragments/ de nuit⁴³ ». Le corps, en chute libre, est ressenti comme démembré, « *la carcasse/ déjointée* »... « *décollée/par la coupe/de la faux⁴⁴* », « *viscères déposés⁴⁵* », « (*la mâchoire inférieure manque*)⁴⁶ ». La poésie d'Yves Boudier rejoint l'art de Bacon ou de Munch ou de Schiele.

Le texte dit sa tension entre le dire et le silence : « (se tenir en silence autant qu'on peut)⁴⁷ » « Autant de peine/à parler/à (me)/ taire.⁴⁸ »

Comme pour défier toute définition claire, la poésie ne cesse de s'affirmer dans le paradoxe. Elle est « ruse d'écrire⁴⁹ » et combat contre l'artifice.

La langue intestine/ [...] /se dresse/ contre les fleurs/ plastiques⁵⁰ ».

Elle est lutte contre l'artifice et lutte « pour ne pas rester nu »⁵¹.

Elle est lutte contre la nudité et inaptitude à habiller, inadéquation entre les mots et ce qu'ils désignent « Quand se désassemblent se/ désunissent/ *les mots/ la peau*⁵² »

Elle est paradoxe entre la vanité et la nécessité, l'intangibilité du poème :

Je veille/une première phrase /(est)/ sitôt la suivante...⁵³ »

« l'impatience /d'un poème/ sauvé⁵⁴ »

Paradoxe encore entre l'invisible qui nous possède et la nécessité de donner à voir :

« C'est /chose invisible/ qui me parle⁵⁵ »

Paradoxe entre l'adéquation de la phrase à ce qui est vécu et son mensonge fondamental.

Les mots tuent les choses, « mot » est l'alternative ou le revers de « mort ».

« *écrire* : mo(r)t : *penser*⁵⁶ ».

Comment dire la mort immanente à la vie, immanente et ressentie comme imminente, absorbant la vie, la rendant nulle et non avenue? La vie passagère infime entre deux néants, la vie passagère du néant? La contradiction s'annule et les contraires s'équivalent, par une torsion omniprésente dans l'œuvre, tant sur le plan de la forme que du sens.

« Ainsi, dit Martin Rueff dans la postface à *Consolatio*, la tourne passe à l'intérieur du vers » et d'insister sur ce décalage des lignes sur la page. On pourrait insister aussi sur la « tourne » de *fins*⁵⁷ où le poème semble empalé sur un axe mobile qui présente successivement, au regard fixe, les lettres de « cadavres » par la fin ou le milieu, ce qui donne « escada », marque de luxe ou bien « échelle » en portugais, tandis que « vresca » suggère la vrille.

La logique, ce à quoi s'agrippe généralement l'esprit, s'effondre. Ainsi comme images du réel sont convoqués : « la renverse, le repli » « la torsade ⁵⁸ », « torsions ⁵⁹ », le « revers des fourreaux ⁶⁰ » où disparaissent, comme dans le ruban de Möbius⁶¹ ou la bouteille de Klein, paradoxes mathématiques, les oppositions entre l'envers et l'endroit, l'intérieur et l'extérieur. Rien n'est sûr. Rien n'est défini. La mort est son contraire. Si elle se dévoie à la dernière ligne de *fins* en l'amour, c'est par une étonnante torsion du chaos.

« Elle renverse
la vue⁶² »

« La mort s'accouple
au jour

(elle)
feint d'être nuit ⁶³ »

« l'une traverse l'autre
sans peau
comme abolie⁶⁴ »

Mais où est la consolation qu'annonce le titre du dernier recueil ? Il nous semble ne pas l'avoir rencontrée, « la défaite » occupe tout entière l'une de ses dernières pages. Cependant le poème existe, comme un démenti à l'inanité de la création, et semble indiquer, quoiqu'incertaine, quelque subtile et claire issue. Jean-Claude Milner écrit : « L'étonnant, c'est que l'échec ne soit pas absolu et qu'un poète se reconnaisse à ceci qu'il parvienne effectivement, sinon à combler le manque, du moins à l'affecter. Dans la langue, qu'il travaille, il arrive qu'un sujet imprime une marque et fraie une voie où s'écrit un impossible à écrire.⁶⁵ » Le poète rongerait le vide.

Le lecteur attentif saisit, à la fin de *Consolatio*, le « *j'ai eu ma vision* » emprunté à la Lily Briscoe de Virginia Woolf, le « *pas au-delà* » de Maurice Blanchot. Le poète a donc atteint, grâce à l'écriture, quelque « hors temps dans le temps⁶⁶ ». Et ceci par-delà l'extrême délitement. Car si Lily Briscoe a eu sa vision, c'est après avoir attendu que le chaos se stabilise. *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon contient ces vers énigmatiques : « La luce nelle mani (*La lumière dans les mains*) / Visibilita 2 (*Visibilité 2*) Vuole dire Caos (*Veut dire chaos*)⁶⁷ » Si le narrateur du *Temps Retrouvé* accède dans la bibliothèque du Prince de Guermantes à la « contemplation de l'essence des choses ⁶⁸ », c'est après une vision atterrante de l'univers de Charlus et un rassemblement des lieux et époques divers de sa propre existence.

L'apaisement succéderait à la chute, à la défaite, au chaos ? Le carré, qui se retrouve sous forme de drap, de carreau, de vitre, de miroir, de tombeau, de page, de vide dans l'œuvre d'Yves Boudier, serait agent de renversements ? Le lecteur comme le créateur devrait subir l'épreuve du chaos avant de pressentir une adhésion et une clarté, labiles, dans un retournement du plan d'immanence ? dans une rencontre des contraires où la mort-vie, où le

poème s'absentent ? S'il est vigilant, le lecteur pourrait enfin, comme le dit *Le Temps Retrouvé* : « discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même⁶⁹ » ? Le carré prendrait la valeur du mandala, d'un dépassement du réel⁷⁰ ? Cette « vision » hors temps, hors conscience, appartient-elle au domaine du souvenir ou de l'imagination ? Réalité, illusion ? Vision toujours réversible en chaos ?

Existe-t-il même une chronologie chaos-vision dans cette « expérience des limites » ?

Accumulant les références littéraires et philosophiques, les allusions scientifiques ou religieuses, l'œuvre se présente en même temps comme le dit de la douleur humaine face à la mort et comme échec de la langue. Multi-référentielle et auto-référente, elle contient une réflexion sur elle-même, sur les pouvoirs de l'image et du langage. Non seulement la parole est vaine mais elle anéantit ce qu'elle touche. Cependant l'échec, lui-même, se trouve placé, avec le reste, sous le signe de l'irréalité. Rien n'est sûr, pas même la faillite du langage.

Lire donc, comme on rêve, dans un glissement d'une image à l'autre qui ne se soucie pas de cohérence, relire ou rerêver et penser le rêve en envisageant ses possibles, sinon dans un suspens de l'interprétation, du moins dans une conceptualisation proche d'une interrogation sans terme. La lecture, source de vie pour le poème, ne peut –ni ne doit prétendre– en venir à bout.

Michelle Labbé

¹ *Là*, éditions Farrago, 2003.

² *fins*, éditions, Compact, 2005.

³ *Vanités Carré misère*, éditions L'Act Mem, 2009.

⁴ *Consolatio*, éditions Argol, 2012.

⁵ *Là*, p. 61.

⁶ *Vanités Carré misère*, p. 62, 63.

⁷ *Consolatio*, p.25.

⁸ *Là*, p. 57, parenthèses du poète.

⁹ Goujat, Olivier, *Anne-Marie Albiach*, en ligne : <http://poezibao.typepad.com/poezibao> 29 novembre 2006 (consulté le 8 mai 2012).

¹⁰ *Vanités Carré misère*, p.76.

¹¹ Id. p.35, parenthèses et italiques du poète.

¹² *fins*, p.17.

¹³ *fins*, p. 25.

¹⁴ *Consolatio*, p. 34, 35.

¹⁵ id, p. 45.

¹⁶ id, p. 23.

¹⁷ *fins*, p. 31.

¹⁸ *Là*, p.31, parenthèses du poète.

¹⁹ *Vanités Carré misère*, p. 95.

²⁰ *Consolatio*, p. 38.

²¹ id, p. 31.

²² id, p. 35.

²³ *Vanités Carré misère*, p. 38.

²⁴ *Consolatio*, p.17.

²⁵ id, p. 48.

²⁶ id, p. 58.

²⁷ Gauthier, Joëlle, en ligne:<http://uqam.ca/recherches/dossier/esthétiques-minimalistes> (texte consulté le 8 mai 2012).

-
- ²⁸ Obendorf, Hartmut: In search of minimalism in *Minimalism : Designing Simplicity*, Springer-verlag, Londres, 2009, p. 51.
« While « Minimalism » in the visual arts tried to avoid any implications beyond the object itself, for literature, the opposite could be claimed : within a minimal frame, the evocation of larger, unnamed issues is often effectuated by figurative associations. Stella's "What you see is what you see" is contrasted with Hemingway's "tip of the iceberg" aesthetic principle, by which he suggests that seven-eighths of the story lies beneath its surface.»
(note de l'auteur : il s'agit de Frank Stella, plasticien minimaliste qui vit et travaille à New York.)
- ²⁹ Eco, Umberto, *Lector in fabula*, p. 67, Figures, Grasset, 1985.
- ³⁰ Iser, Wolfgang, *L'Acte de Lecture*, p.91, Editions Mardaga, Bruxelles, 1976.
- ³¹ Boudier, Yves, <http://poezibao.typepad.com/poezibao2010/04/le-texte-po%C3%A9tique-et-son-lecteur-1-par-yves-boudier.html> (consulté le 7 mai 2012).
- ³² Iser, Wolfgang, *L'Acte de Lecture*, p. 91, Editions Mardaga, Bruxelles, 1976, p. 127.
- ³³ Rueff, Martin, Postface à *Consolatio*, p.71.
- ³⁴ *fins*, p.27.
- ³⁵ *id*, p.50.
- ³⁶ Zaoui, Pierre, *Deleuze braconnier, Digressions sur l'expérience littéraire*, revue Europe, n° 996, avril 2012.
- ³⁷ *Là*, p.13.
- ³⁸ *Consolatio*, p. 41.
- ³⁹ *id*, p. 19.
- ⁴⁰ *Là*, p. 25.
- ⁴¹ *id*, p.22.
- ⁴² *id*, p. 25.
- ⁴³ *Consolatio*, p.18.
- ⁴⁴ *Vanités, Carré misère*, p.46.
- ⁴⁵ *Consolatio*, p. 41.
- ⁴⁶ *Vanités, Carré misère*, p. 47.
- ⁴⁷ *Là*, p. 47, parenthèses du poète.
- ⁴⁸ *Consolatio*, p. 16.
- ⁴⁹ *fins*, quatrième de couverture et *Là*, p.56.
- ⁵⁰ *Là*, p.49.
- ⁵¹ *id*, p.45.
- ⁵² *fins*, p.26.
- ⁵³ *Consolatio*, p. 45.
- ⁵⁴ *id*, p.25.
- ⁵⁵ *id*, p.37.
- ⁵⁶ *fins*, p.15.
- ⁵⁷ *id*, p. 66.
- ⁵⁸ *Consolatio*, p.24 et 25.
- ⁵⁹ *Vanités, Carré misère*, p. 27.
- ⁶⁰ *Consolatio*, p. 56.
- ⁶¹ Tout ruban a un endroit et un envers, deux plans distincts. Or, il suffit de tordre de 180° n'importe quel ruban et d'en coller les deux extrémités pour faire disparaître cette opposition.
- ⁶² *là*, p. 32.
- ⁶³ *Consolatio*, p.41.
- ⁶⁴ *Vanités, Carré misère*, p. 22.
- ⁶⁵ Milner, Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, Seuil, 1978, p. 38.
- ⁶⁶ Blanchot, Maurice, *Le Pas au-delà* : « Temps, temps : le pas au-delà qui ne s'accomplit pas dans le temps conduirait hors du temps, sans que ce dehors fut intemporel, mais là où le temps tomberait, chute fragile, selon ce « hors temps dans le temps » vers lequel écrire nous attirerait s'il nous était permis, disparus de nous, d'écrire sans le secret de la peur ancienne », Gallimard, 1973.
- ⁶⁷ Simon, Claude, *Le Jardin des Plantes*, Editions de Minuit, 1997, p. 253 (Italiques et parenthèses du romancier)
- ⁶⁸ Proust, Marcel, *Le Temps Retrouvé*, Garnier-Flammarion, 1986, p. 267.
- ⁶⁹ *id*, p. 307.
- ⁷⁰ Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 282, Bordas, 1969.