

Exercícios



THÉÂTRES MINUSCULES

poésie contemporaine et éthique

TINY THEATERS: CONTEMPORARY POETRY AND ETHICS

Paula Glenadel Leal*
Universidade Federal Fluminense (UFF)

RÉSUMÉ

Ce travail interroge les possibilités éthiques ouvertes par un rapprochement entre la poésie et le théâtre. À la confluence de ces deux pratiques, une certaine écriture contemporaine configurerait un minuscule théâtre de l'éthique, capable d'ouvrir la scène de la pensée à un autre inconnu, à *venir*.

MOTS-CLÉS

Poésie contemporaine, théâtralité, éthique

Qu'avez-vous vu en matière d'homme aujourd'hui?
Qu'espérez-vous en matière humaine?

Valère Novarina

Je traite mon sujet depuis un lieu qui n'est pas simple, car il est partagé entre deux cultures, la brésilienne et la française;¹ entre plusieurs pratiques de la langue – la critique, l'enseignement, la traduction (donc, la transmission d'un patrimoine) et la tentative de détenir un projet d'écriture poétique (donc, la modification d'un patrimoine). Cela explique sans doute un certain "va-et-vient", un certain anachronisme dans ce collage de textes et de contextes signifiants que je propose ici d'un point de vue où *contre-usage* et *méta-usage*² ne trouvent plus de raison pour se distinguer, visible dans le choix des auteurs que je commenterai (d'une façon d'ailleurs très brève). Cependant, ce n'est pas vers l'indifférenciation que j'avance, je crois, mais vers ce qui permet de voir des points de passage entre plusieurs types de textes-gestes. Pas de choix, alors, entre ces deux usages, puisque les deux sont animés du même désir de *sortie*.

* paulaglenadel@uol.com.br

¹ Ce texte a été écrit en français et présenté à la fin 2011, dans une version légèrement différente, au colloque international *Frontières Poétiques Contemporaines* qui s'est tenu à l'Université de Provence ; d'où le désir d'y composer un espace de réflexion sur des écrivains appartenant à ces deux contextes culturels, le brésilien et le français. Les textes de ce colloque n'ont pas, à ce jour, été publiés.

² Cette opposition est travaillée par Jean-Marie Gleize dans *Sorties*. Questions théoriques, 2009, comme une façon d'aborder une problématique que l'on pourrait définir comme celle d'une post-poésie.

Ce travail a l'intention d'établir des rapports entre la poésie et le théâtre, en deux temps. Dans un premier mouvement, le théâtre apparaît comme une métaphore pour le fonctionnement de l'écriture poétique de la modernité, qui met en scène sa propre disparition et celle de la société, et qui fait de l'*imposture* l'un des attributs du poète et de l'artiste, voire le plus nécessaire (Stéphane Mallarmé); ensuite, le théâtre apparaît comme stratégie énonciative d'une écriture poétique contemporaine qui se sait hantée par de multiples voix (Valère Novarina, Nathalie Quintane, Carlito Azevedo, Sérgio Medeiros) et qui produit des pièces où le langage commande l'action et des poèmes où l'entrelacement d'altérités discursives constitue le mode d'énonciation.

Cette écriture poétique contemporaine configurerait un minuscule théâtre de l'éthique, dans le sens où elle ouvrirait la scène pour l'entrée d'un autre inconnu, à *venir*. Je rappelle que Jacques Derrida attribue à cette catégorie une importance particulière, comme on sait, en lui donnant des fonctions successives dans sa pensée. Elle peut, ainsi, se référer à la raison, à la démocratie, à la justice, à la venue éthique de l'autre, toujours dans le régime d'ouverture d'un "messianisme sans messie identifiable",³ où il faut évidemment souligner le mot *sans*.

1. POÉSIE ET THÉÂTRE – QUELQUES RÉFLEXIONS GÉNÉRALES

Malgré l'ampleur du champ et les controverses qu'il suscite du fait que les définitions de chacune de ces modalités artistiques à travers les différentes époques et cultures sont extrêmement inégales, on ne saurait nier l'existence de rapports étroits entre les manifestations que nous appelons *poésie* et *théâtre*. Selon la critique brésilienne Maria Esther Maciel,

Si le théâtre, par son caractère hybride, est un art qui incorpore des langages esthétiques d'origines diverses, on peut dire que la poésie a toujours occupé une place privilégiée dans cet univers. [...] les premiers dramaturges furent, avant tout, des poètes qui écrivaient le texte théâtral en vers, en employant plusieurs ressources formelles inhérentes à la composition d'un poème.⁴

Elle souligne encore l'affinité étymologique entre les notions exprimées dans les termes d'origine grecque *poésie* et *drame*, les deux faisant signe vers le sens de "faire". Au-delà de l'évidence qu'il y a de différentes directions du "faire" dans chacune des deux actions, la productivité esthétique et éthique de la contamination entre les deux s'impose à l'observateur. Ce sentiment est renforcé par la fréquence avec laquelle des poètes écrivent ou projettent d'écrire des textes de théâtre ou, encore, des textes limitrophes entre ces pôles⁵ – en leur attribuant des virtualités de sens complémentaires à celles du poème.

³ DERRIDA. *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*, p. 56.

⁴ MACIEL. *Teatro de palavras: Mallarmé, Octavio Paz e Fernando Pessoa*, p. 1.

⁵ Pour exemplifier cette tendance, qu'on considère les cas, certes disparates dans le temps, dans l'espace et dans leur diction, de Victor Hugo, Fernando Pessoa, Cecília Meirelles, João Cabral de Mello Neto, Hilda Hilst, Haroldo de Campos, Octavio Paz, Samuel Beckett, et les écrivains cités dans ce travail, Stéphane Mallarmé, Nathalie Quintane, Valère Novarina.

Cependant, de façon plus spécifique, dans le sens de situer un peu l'espace de cette réflexion, il est important de considérer que la notion de théâtre, telle qu'elle sera prise ici dans son rapport à la poésie, indique l'appel au *dialogue* ou même au *monologue dramatisé* ou l'entrée en scène d'une voix correspond à l'événement *singulier* d'un langage, d'une manière d'être dans le langage – une espèce de performatif dont l'effet est l'invention d'un personnage, *après coup*, en dehors de toute vraisemblance subjective.

Ce qui semble être ici l'aspect le plus déterminant, c'est que ce nouveau personnage échappe ainsi à la sphère traditionnelle du récit, où le discours du narrateur a tendance à centraliser les personnages et à interpréter le concert de leurs voix en fonction d'une histoire, quelque elliptique ou obscure qu'elle puisse être, et cela malgré des effets polyphoniques plus ou moins discrets. Car il faut dire que, si on peut trouver de la polyphonie dans le roman, comme l'a justement remarqué Mikhaïl Bakhtine, cette lecture n'est pas encore la plus commune ou, en tout cas, n'est pas communément poussée à bout. Et il est encore plus difficile qu'on soit capable de la rencontrer en ce qui concerne la poésie (c'est le cas de Bakhtine lui-même), étant donné l'aura lyrique du poète qui, malgré la "perte d'auréole" mise en scène par Baudelaire il y a longtemps, a toujours été (et est encore, dans certains milieux) pensé comme *une* voix appartenant à *un* sujet.

Ce qui est intéressant, c'est que, de nos jours, l'affirmation de M. Bakhtine par rapport au caractère monophonique du poème⁶ ne cesse d'être relativisée. Il semblerait que ce que plusieurs appellent la "post-poésie" pourrait effectivement se placer du côté d'une poésie polyphonique. Ainsi, tendu vers cette idée de théâtre, un tel texte poétique contemporain produirait, par l'arrangement des voix, une vision prismatique et paradoxale du monde, irréductible à une généralité unifianche, sans qu'il y ait nécessairement des personnages bien définis, ni la progression dramatique de l'intrigue.

Mais ceci n'est pas encore une délimitation sûre, car si l'on songe aux pièces de théâtre dites "de l'absurde" et aussi bien au théâtre "post-dramatique", on voit qu'il s'y passe quelque chose d'un ordre pareil, avec la création d'un espace intergénérique face auquel toute caractérisation absolue s'avère improductive.

L'espace des rapports entre poésie et théâtre est donc problématique du point de vue des délimitations absolues et c'est à cause de cette caractéristique que je me limiterai à prendre pour point de départ, sans toutefois vouloir l'essentialiser, l'inscription institutionnelle et éditoriale de chaque auteur abordé (poète – dramaturge). Ainsi, par exemple, bien que les textes de Nathalie Quintane, très souvent, soient écrits en prose, elle est connue comme "poète". Et Valère Novarina, auteur qui travaille à la continuelle reformulation de ses textes, en les adaptant ou "métamorphosant" pour le théâtre, est connu comme "dramaturge" – ce qui n'a pas empêché que son texte *Le Drame de la vie* ait paru dans la collection *Poésie* de Gallimard.

⁶ Il formule ainsi cette idée: "Le poète doit être en possession totale et personnelle de son langage, accepter la pleine responsabilité de tous ses aspects, les soumettre à ses intentions à lui et rien qu'à elles. Chaque mot doit exprimer spontanément et directement le dessein du poète; il ne doit exister aucune distance entre lui et ses mots. Il doit partir de son langage comme d'un tout intentionnel et unique: aucune stratification, aucune diversité de langage, ou puis encore, aucune discordance ne doivent se refléter de façon marquante dans l'œuvre poétique" (BAKHTINE. *Esthétique et théorie du roman*, p. 117).

Mon intérêt est donc ici de scruter dans l'œuvre de quelques écrivains les zones de convergence entre *poésie* et *théâtre*, au-delà de leur association historique et de leur spécificité générique, en gardant ces noms en quelque sorte comme des "paléonymes",⁷ des noms sur lesquels sont venus se greffer d'autres sens, en essayant de voir comment les pratiques qu'ils désignent encore opèrent de nos jours la formation de nouveaux textes, capables de renouveler la vision de ce qui est humain, de s'ouvrir sur l'apparition de nouvelles humanités qui incluent aussi de nouvelles animalités, en souvenir du vœu d'Arthur Rimbaud.⁸

2. *MIMESIS* ET SON DOUBLE

Cette ouverture à l'inconnu, à ce qui est à *venir*, configure une tentative de sortir de l'anthropomorphisme et d'aller vers l'horizon d'une *anthropomorphose* (pour employer le mot de Michel Deguy) ou, ce qui revient peut-être au même, de sortir de la morale et d'aller vers une éthique.

Les rapports avec la mimesis se trouvent ici fatalement impliqués, car le discours en général, et le discours de l'art en particulier, sont censés reproduire le monde "réel" qui, cependant, s'exprime en discours uniquement dans la mesure de ce qui, de lui, peut être saisi par les facultés humaines. Et celles-ci sont conçues comme seules instances capables de le saisir, dans ce fameux cercle métaphysique, anthropomorphique, dont certains se sont mis à rêver de sortir. Dans l'anthropomorphose, ces facultés sont assumées en leurs aspects les plus arbitraires et déconcertants, et ne constituent aucun modèle, aucune normalité, aucune norme: "Ce qui est au programme, cette différence entre la fascination, l'idolâtrie de la ressemblance, l'anthropomorphisme, et d'autre part la semblance, l'altruisme, cet autre visage et ce que j'appelle l'anthropomorphose".⁹ Le mouvement de la pensée de Deguy va donc "proposer obliquement, et moins explicitement qu'il ne le fait dans ses énoncés sur le divin, une 'conversion minimale' à l'humain, une croyance en mode 'de', 'croissant en dé'".¹⁰

L'anthropomorphose serait ainsi l'espace d'une *Mimesis* libérée, prosopopéisée, qui devient productrice, comme celle proposée aux années 1970 par une sorte de "collectif" de philosophes, dans une tentative d'imaginer, comme pour la voix qui fait naître le personnage dans ce dialogue "théâtralisant" de l'écriture poétique contemporaine, l'ouverture pour un commencement absolu, pour la venue de quelque chose de radicalement autre: une éthique. L'éthique de cette *Mimesis* apparaît donc à ce groupe de philosophes qui signent ensemble le texte d'introduction au livre *Mimesis des*

⁷ Cette manière poétique de garder la relique, le nom, le *paléonyme*, que ce soit l'Art, l'Europe, l'Esprit ou Dieu, tout en faisant son deuil, est très caractéristique de la pensée de Derrida.

⁸ C'est dans la *Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871*, partie de l'ensemble de lettres connu comme la *Lettre du voyant*, qu'A. Rimbaud propose que le poète, voleur du feu, "est chargé de l'humanité, des animaux même" (RIMBAUD. *Œuvres complètes*: correspondance, p. 235).

⁹ DEGUY. *L'Énergie du désespoir*, ou d'une poétique continuée par tous les moyens, p. 106.

¹⁰ ELSON. *Anthropomorphose: l'humanisme dans la poétique de Michel Deguy*, p. 97.

articulations (Sylviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et Bernard Pautrat) comme très problématique dans son indétermination, mais, en même temps, comme la possibilité même de s'écarter de la calculabilité déterminant les espaces de la morale habituelle et figeant l'événement : "La morale est peut-être toujours d'imitation; *Mimesis* en revanche trace ou retrace les gestes d'une autre éthique, d'un autre code ou d'une prescription altérée".¹¹

En effet, à partir de l'œuvre de Stéphane Mallarmé, poète dont la figure du naufrage offre la mise en scène d'une certaine définition du sujet et du sens qui intéresse le contemporain, Derrida soulignait déjà dans un texte de 1972 le pouvoir d'une paradoxale instance mimétique non-reproductrice qu'il nomme *double séance*, *double science*, maintien de la *mimesis* (ou de la mimique) "sans l'interprétation platonicienne ou métaphysique qui implique que quelque part l'être d'un étant soit imité".¹² La qualification postromantique de l'écrivain comme *histrion* effectuée par Mallarmé dans "L'Action restreinte", qui évoque le monde du théâtre, participe sans doute à cette redéfinition de la *mimesis*: "L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a choyés, doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion".¹³

Les références au théâtre sont nombreuses chez Mallarmé, et avec la musique, ou plutôt son idée de musique, elles fonctionnent comme un observatoire pour l'idée de poésie qu'il lui importait de créer. Il fait valoir le personnage de Hamlet, représentant de l'antagonisme entre le rêve et les contingences de l'existence. De même que Hamlet donne à lire une dualité entre le projet et son accomplissement, le théâtre montre une dualité entre son aspect idéal et sa concrétisation sur les scènes (parisiennes, dans le cas des spectacles auxquels Mallarmé assiste, mais il est vraisemblable que les restrictions du poète toucheraient à n'importe quel spectacle mis en scène selon les conventions théâtrales disponibles).

La position de Mallarmé dans la célèbre préface à *Un Coup de dés* est éclairante quant à l'importance de l'idée de théâtre pour décrire l'opération poétique. Ici, le papier enregistre, plus que les images, l'espacement entre elles, les "[...] subdivisions prismatiques de l'idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte [...]".¹⁴ En reculant d'*Un Coup de dés* jusqu'à son précurseur *Igitur*,¹⁵ conçu comme "drame", ce qui ressort est le théâtre, ou, au moins, l'*intention théâtrale* du poète. *Intention*, mot qui signifie ici une orientation vers, une préférence marquée, comme dans l'expression "à l'intention de". En effet, plusieurs écrits de Mallarmé possèdent une *intention théâtrale*, comme les poèmes *Hérodiade* (dialogue), *L'après-midi d'un faune* (monologue). Semblablement, le "Don du poème"

¹¹ AGACINSKI et al. *Mimesis des articulations*, p. 14.

¹² DERRIDA. *La Dissémination*, p. 234.

¹³ MALLARMÉ. *L'Action restreinte*, p. 370.

¹⁴ MALLARMÉ. Préface à *Un Coup de dés*, p. 455.

¹⁵ Cf. Edmond Bonniot, préfacier de *Igitur*, édition posthume de 1925: "Mallarmé, sans doute insatisfait, ne publia pas *Igitur*, mais on peut dire qu'il vécut trente ans avec ce rêve et qu'il lui permit enfin de s'exprimer dans le poème *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* [...]" (MALLARME. *Œuvres complètes*, p.430).

met en scène de façon théâtrale sa propre naissance, énoncée par l'aurore: "Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!",¹⁶ devant le poète-père qui essaye un sourire forcément ennemi, méfiant par rapport à ce spectacle et à ce descendant.

En somme, on pourrait dire que le rapport de Mallarmé au théâtre est conflictuel et ambivalent, et la considération de ce rapport peut encore approfondir la compréhension de la situation de la poésie contemporaine. Le théâtre devient ainsi un point d'observation privilégié pour des questions capitales à propos de l'écriture qui n'ont pas cessé de se poser.

De même, chez Antonin Artaud, l'expression "le théâtre et son double", voulait représenter l'usurpation du phénomène théâtral ou de l'événement par le texte, ou l'annulation de l'événement dans la répétition, mais touche beaucoup plus loin que le théâtre. Cette dénonciation apparaît, dans la lecture de Derrida, comme *historique*:

Historique non parce qu'elle se laisserait inscrire dans ce qu'on appelle l'histoire du théâtre, non parce qu'elle ferait époque dans le devenir des formes théâtrales ou occuperait une place dans la succession des modèles de la représentation théâtrale. Cette question est historique en un sens absolu et radical. Elle annonce la limite de la représentation.¹⁷

Radicalement historique, encore actuelle par son ouverture, encore "à venir", cette expérience parle du destin de nos modes de représentation, non seulement ceux du théâtre, et interpelle ceux qui ont encore le désir de faire quelque chose comme de la poésie ou du théâtre aujourd'hui. Elle nous met, comme dans ce lieu et dans cette situation kafkaïenne si souvent rappelés, "devant la porte", sans doute plus désireux de la sortie que de l'entrée, ou plutôt désireux de ce que l'on pourrait désigner assez maladroitement comme l'entrée dans la sortie, vraisemblablement incapables d'accéder à la perspective artaudienne d'un théâtre "à trouver", hors du texte, hors de la répétition.¹⁸ Cette ouverture est "impossible nécessaire", pour le dire à travers une autre formule récurrente chez Derrida, empruntée à Maurice Blanchot, pour qui elle désignait la vie dans son indécidable articulation à la mort. La sortie du théâtre pourrait-elle ressembler à la sortie de la poésie?

3. OUVERTURES

Je fais quelques remarques sur la production de quelques écrivains contemporains qui m'intéressent, du point de vue de leur rapport à la poésie et au théâtre.

Le Franco-suisse Valère Novarina (qui a aussi fait un travail universitaire sur Artaud) essaie de sortir de la répétition par la répétition, à travers un texte qui rend le

¹⁶ MALLARMÉ. *Œuvres complètes*, p. 40.

¹⁷ DERRIDA. *Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, p. 343.

¹⁸ "[...] la 'grammaire' du théâtre de la cruauté, dont il disait qu'elle était 'à trouver', restera toujours l'inaccessible limite d'une représentation qui ne soit pas répétition, d'une re-présentation qui soit présence pleine, qui ne porte pas en soi son double comme sa mort, d'un présent qui ne répète pas, c'est-à-dire d'un présent hors du temps, d'un non-présent" (DERRIDA. *Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, p. 364).

texte étranger, dans son théâtre éminemment poétique. Théâtre du langage, où les séries et les énumérations créent “un évidemment doublé d’une prolifération, une sorte de minimalisme baroque”¹⁹ qui commande une réécriture des Écritures, avec une prédilection pour la Genèse et pour l’Apocalypse, avec des stations aussi dans la souffrance de Job, dans les listes du Lévitique, dans le dépouillement de l’Ecclésiaste.

Les rapports entre corps et âme, entre vie et parole, événement et répétition, se trouvent reflétés dans la plasticité du personnage de Jean.²⁰ Il s’adresse aux animaux, plusieurs, dont les noms improbables²¹ accompagnent le surgissement d’une nouvelle humanité, d’ailleurs aussi multiplement nommée dans ses pièces,²² ou à Dieu, un Dieu qui “est petit” comme celui de *L’inquiétude*.²³

La Française Nathalie Quintane, à son tour, ayant publié quelques livres d’une singulière prose poétique touchant à des registres discursifs divers, parie sur l’écriture d’une pièce de théâtre – *Les Quasi-Monténégrins*, dans laquelle un peuple d’une nationalité douteuse est en extinction, et un observateur est envoyé afin d’enregistrer cette langue avant qu’elle n’ait plus de sujets parlants. Ce qui est aussi une autre façon de parler de la situation actuelle de la poésie. La quête d’un sens renouvelé pour le langage à travers une joyeuse démolition des clichés est une marque du travail de Quintane dans celui-ci et dans ses autres livres. Le *quasi* du titre suggère l’indétermination et l’incomplétude de ce peuple, avec ses “habitants flottants”²⁴ mais pourrait aussi bien s’appliquer à la nature du travail théâtral que le livre propose: c’est du théâtre, mas aussi du quasi-théâtre, si on l’observe d’un point de vue dramatique traditionnel.

D’une façon qui me semble assez proche de cette perspective, Flora Süssekind détecte dans l’œuvre du poète brésilien Carlito Azevedo un mouvement de “théâtralité réfractaire, mais insistante”,²⁵ une théâtralité qui ne se réduit pas “à l’invention d’un ensemble de *personae* dramatiques”, qui ne se rapproche pas d’un “certain entendement

¹⁹ TRUDEL. Dieu est la chose: une écriture théo-tauto-logique, p. 102.

²⁰ “Jean qui Cloche”, “Jean du Temps”, “Jean La Glaise”, “Jean Singulier”, “Jean le Mangiaque”, “Jean Séquence”, sont quelques-uns des innombrables Jean. Noms tirés de *L’Acte inconnu*, de *L’Animal du temps*, de *L’inquiétude*, 1993.

²¹ Comme, dans le *Discours aux animaux*, les noms d’oiseaux, dont “la limnote, la fuge, l’hypille, le scalaire, le ventisque, le lure, le figile, le lépandre, la galoupe, l’encret, le furiste, le tion, le narcile, l’aulique, la gymnestre, la louse, le drangle, le fugile, le ginél, le tripa, le semelique, le lipode, l’hippiandre, le plaisant, la cadmée, la fuyau, la gruge, l’étran, le plaquin, le dramet, le vocifère, le lèpse, le huseau, la grenette, la galéate, la sorme, le rintien, la treuse, l’épandrilite, l’ousbie, la magre, le lorme, le litiange, l’évert, le scalet, le frille, la mulse, l’ascardille, l’oublet, le nadon, l’étrule, le frigite, le meule, l’ampoud, l’amilite, l’ectoir, le vecti, l’asebanne, le bulgat, le murse, l’appeloir, le fendriaud, l’entigie, le malbas, le marnet, le ramble, l’alieur, le vérant, le tridel, le gaspe, l’anfuse, le rangin, l’étourbe, le jumeli, l’atropase, l’iscarde, l’anvette, la ouspe, le hugret, le frille, le drilet, le mercurique, le balieux, l’ondre, le vigre, le garmant, le modrel, le house, l’apartillon, le viliosse, le fouixe, l’aspireau, le moal, la fulque, la fusite, l’antrifuge, l’ormix, le lépandre, le gireur, le salsupe, l’oucarde, la membrillonne, l’ormant, le fleuge, le palistre, le louime, l’ulien”.

²² “Anthropopolyvoriacées”, “Omnilliomes-déshominés”, “Anthropopéides”, “omnidés”, par exemple, dans *L’Acte inconnu*.

²³ NOVARINA. *L’inquiétude*, p. 13.

²⁴ QUINTANE. *Les Quasi-Monténégrins* suivi de *Deux frères*, p. 15.

²⁵ SÜSSEKIND. A imagem em estações: observações sobre “Margens” de Carlito Azevedo, p. 63.

conventionnel du drame”.²⁶ C’est à partir de Gertrude Stein et de John Cage, de l’idée de “pluralité de centres”, du théâtre comme “champ d’action fuyant le mouvement unidirectionnel”, que Süssekind lit cette théâtralité chez Azevedo. C’est une perspective bien intéressante pour traiter le rapport de la poésie contemporaine avec le théâtre: non pas évidemment la confirmation des lieux d’une esthétique conventionnelle, mais la possibilité pour l’écriture poétique de parcourir d’autres espaces, d’avoir d’autres effets. Le titre du dernier livre de Azevedo, *Monodrame*, rend explicite cette pluralité dans l’unité et cette théâtralité particulière à travers laquelle il contemple et donne à contempler le spectacle formé par plusieurs voix disparates.

Dans le poème “Pâle ciel abyssal”, celui qui dit *je se couche sur l’herbe et se met à l’écoute de “la déconnexion absolue de toutes les paroles du monde, de tous les rêves du monde”*.²⁷ Cette écoute s’ouvre aussi sur la considération de l’autre qui n’a pas de voix articulée. À la fin de ce poème, il est dévisagé par un rat qui lui rappelle l’expression de Debra Wingers, l’actrice du film *Le ciel qui nous protège* (dans la traduction brésilienne, *O céu que nos protege*). Je signale au passage que d’autres traductions du titre original du film *The sheltering sky*, comme la française, *Un thé au Sahara*, ou la portugaise, *Un thé au désert*, me semblent moins intéressantes, par ce qui, en elles, relève de l’exotisme saharien. De façon semblable, dans le poème “Le tube”,²⁸ dont la troisième partie a pour titre “Enfer”, c’est dans les yeux d’un pauvre chien qui traverse la rue au milieu des 4x4 en toute vitesse qu’une expérience de ce qu’il est possible d’appeler l’enfer est reflétée.

Comme il arrive dans le travail de Carlito Azevedo, le sujet de l’énonciation de l’écriture poétique contemporaine apparaît dédoublé dans une théâtralité plus ou moins explicite, et la poésie s’avère l’équivalent d’un théâtre, sinon précisément mental ou spirituel comme le voulait Mallarmé, certainement prismatique, montrant le geste de l’écriture comme un lavis de personnages-discours-centres. En ce sens, je rappelle aussi la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari.²⁹ Dans une formulation prospective plutôt qu’affirmative ou descriptive, comme l’indiquent bien le pluriel, l’indétermination de la phrase, Deleuze et Guattari commentent la tâche de l’écrivain en termes de *glossolalie*, de libération d’une pluralité discursive: “Écrire, c’est peut-être amener au jour cet agencement de l’inconscient, sélectionner les voix chuchotantes, convoquer les tribus et les idiomes secrets, d’où j’extraits quelque chose que j’appelle Moi”.³⁰ Par rapport à cette formulation, on pourrait supposer que les tribus correspondraient à une dimension éthique, et les idiomes secrets à une dimension poétique. Un usage radical de cette formulation inclurait sa rumination dans les deux directions à la fois.

²⁶ SÜSSEKIND. A imagem em estações: observações sobre “Margens” de Carlito Azevedo, p. 64.

²⁷ AZEVEDO. *Monodrama*, p. 55.

²⁸ AZEVEDO. *Monodrama*, p. 48.

²⁹ Pour ces penseurs, tout discours est indirect, parce que toujours se répètent les mots d’ordre, les mots d’un autre, qui commandent notre discours: “Il n’y a pas d’énonciation individuelle [...]. Ce n’est pas la distinction des sujets qui explique le discours indirect, c’est l’agencement, tel qu’il apparaît librement dans ce discours, qui explique toutes les voix présentes dans une voix, les éclats de jeune fille dans un monologue de Charlus, les langues, dans une langue, les mots d’ordre, dans un mot” (DELEUZE; GUATTARI. Postulats de la linguistique, p. 101).

³⁰ DELEUZE; GUATTARI. Postulats de la linguistique, p. 107.

C'est au livre récent d'un autre poète brésilien, Sergio Medeiros, que je vais emprunter une dernière notion qui me semble très en phase avec toute cette discussion. Son livre a pour titre *Figurants*. Dans les poèmes, pullule une multitude mouvante de créatures dont la description tantôt se rapproche de l'insecte, tantôt de l'humain, tantôt du végétal, ou encore des débris d'objets industriels. Nous sommes ainsi conduits dans un monde bien étrange, mais tout à fait quotidien, sauf qu'ici la place est ouverte pour une sorte d'hospitalité envers toutes les formes – et même ou surtout envers ce qui est informe, ou en formation (on se souvient de l'idée de *formage* chez Nathalie Quintane). On se demande qui peut bien être ce poète et quel est son point d'observation de ces créatures, car il n'est décidément plus "le rêveur" de Victor Hugo, ou bien c'est la nature qui a changé.

Les figurants sont ces rôles minimes, personnages accessoires d'un film ou d'une pièce de théâtre qui n'ont pas droit au protagonisme, à la profondeur psychologique ou de caractère. A mon avis, ils représentent le statut du sujet poétique contemporain, anonyme ou presque, perdu dans son unité, aspiré par les êtres qu'il observe, réduit à ne plus être qu'un parmi les autres. Cette catégorie ambivalente de *figurant* constitue peut-être une pratique d'hospitalité, peut-être aussi une manière de camouflage, une tactique pour échapper au pire. On ne peut pas le savoir complètement.

Car si Bertolt Brecht, au début du XXe. siècle, dans son *Manuel pour habitants des villes*, met en scène une mutation cruelle et entrevoit une nouvelle humanité urbaine à laquelle il manquerait, ironiquement, un guide de conduite face aux nouvelles et dures conditions de vie, très différentes de tout ce qu'on a connu auparavant, c'est qu'ici, comme pour Derrida, la promesse peut toujours être en train de virer à la menace. Placés au XXIe., nous allons vers d'autres mutations, et constatons, encore une fois, que cette ouverture est inséparable de l'éthique comme champ de possibilité de quelque chose d'autre.



ABSTRACT

This paper interrogates the ethical possibilities open by a look which takes poetry and theater together. At the confluence of those practices, a certain contemporary writing could appear as a tiny theater of ethics, able to open up the scene of thought to an unknown other, *to come*.

KEYWORDS

Contemporary poetry, theatricality, ethics

REFERÊNCIAS

- AGACINSKI, Sylviane *et al.* *Mimesis des articulations*. Paris: Aubier-Flammarion, 1975.
ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.
AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
DEGUY, Michel. *Arrêts fréquents*. Paris: Métailié, 1990.

- DEGUY, Michel. *L'Énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*. Paris: P.U.F., 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Postulats de la linguistique. In: _____. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1980.v. 2. p. 95-139.
- DERRIDA, Jacques. Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation. In: _____. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967. p. 341-368.
- DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*. Paris: Galilée, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Voyous: deux essais sur la raison*. Paris: Galilée, 2003.
- ELSON, Christopher. Anthropomorphose: l'humanisme dans la poétique de Michel Deguy. *Littérature*, Paris, n. 114, p. 93-106, juin 1999.
- GLEIZE, Jean-Marie. *Sorties*. Lyon: Questions Théoriques, 2009. (Forbidden Beach).
- MACIEL, Maria Esther. Teatro de palavras: Mallarmé, Octavio Paz e Fernando Pessoa. *Agulha: Revista de Cultura*, Fortaleza; São Paulo, n. 18-19, nov.- dez. 2001. Disponível em: <www.revista.agulha.nom.br/ag18maciel.htm>. Acesso em: 7 abr. 2015.
- MALLARMÉ, Stéphane. L'Action restreinte. In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 369-373.
- MALLARME, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.
- MALLARMÉ, Stéphane. Préface à *Un Coup de dés*. In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 355-356.
- MEDEIROS, Sérgio. *Figurantes*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- NOVARINA, Valère. *Discours aux animaux*. Paris: P.O.L., 1987.
- NOVARINA, Valère. *L'Animal du temps*. Paris: P.O.L., 1993.
- NOVARINA, Valère. *L'Inquiétude*. Paris: P.O.L., 1993.
- NOVARINA, Valère. *L'Acte inconnu*. Paris: P.O.L., 2007.
- NOVARINA, Valère. *L'Envers de l'esprit*. Paris: P.O.L., 2009.
- QUINTANE, Nathalie. *Formage*. Paris: P.O.L., 2003.
- QUINTANE, Nathalie. *Les Quasi-Monténégrins suivi de Deux frères*. Paris: P.O.L., 2003.
- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes: correspondance*. Paris: R. Laffont, 1992.
- TRUDEL, Jean-Sébastien. Dieu est la chose: une écriture théo-tauto-logique. In: TREMBLAY, Nicolas (Dir.). *La bouche théâtrale: études de l'œuvre de Valère Novarina*. Québec: XYZ Éditeur, 2005. p. 101-114.
- SÜSSEKIND, Flora. A imagem em estações: observações sobre "Margens" de Carlito Azevedo. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 63-81.

Recebido em 12 de outubro de 2014
Aprovado em 19 de dezembro de 2014