Motifs
ISSN : 2726-0399

8 | 2024
Re-présentation(s)

De l’évidence à l’évidement. Trajectoire de l’image poétique dans l’œuvre de Roger Gilbert-Lecomte

Corentin Bouquet

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=1059

DOI : 10.56078/motifs.1059

Référence électronique
Corentin Bouquet, « De l’évidence à l’évidement. Trajectoire de l’image poétique dans l’œuvre de Roger Gilbert-Lecomte », *Motifs* [En ligne], 8 | 2024, mis en ligne le 01 décembre 2024, consulté le 25 septembre 2026. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=1059

Droits d'auteur
Licence Creative Commons – Attribution 4.0 International – CC BY 4.0

De l’évidence à l’évidement. Trajectoire de l’image poétique dans l’œuvre de Roger Gilbert-Lecomte

Corentin Bouquet

PLAN

L’(irre)présentabilité de l’image
L’infraction syntaxique au cœur du sentiment d’évidence
Le *punctum* du texte comme principe évidentiel
La parole poétique, entre *praxis* et épiphanie
Pour une nouvelle rhétorique de la connaissance
La représentation aux fondements du langage

TEXTE

1 Dans une lettre datée du 8 juin 1926, le jeune René Daumal présente à Maurice Henry le collectif auquel il appartient :

> Il faut une étiquette à ce groupe, pensâmes-nous, pour affirmer son existence à la face des hommes – Purement, sans raison, ce fut : « patronage de Simpliste » Simplistes. Nul sens à chercher à ce mot – Pourtant, il y a peut-être là quelque analogie avec cet état d’enfance que nous recherchons – un état où tout est simple, facile. Évident : évasion – évidemment : ce qui s’évide en moi : m’y évader[1].

2 Analogue en bien des points à son contemporain surréaliste, le simplisme regroupe entre 1922 et 1927 quatre élèves du lycée de Reims, Roger Vailland, Robert Meyrat, René Daumal et Roger Lecomte, tous unis dans la recherche d’un état supérieur de l’esprit. Derrière le style potache propre à leur jeune âge, les quatre « phrères » (comme ils se désignaient) se démarquent rapidement de leurs camarades d’école par la quête d’une connaissance intuitive dissipée après l’enfance, grâce à laquelle ils pourraient s’évader de leur conscience et appréhender l’univers dans son intégralité. Cette ouverture de l’être passe notamment par la multiplication des états-limites, du rêve lucide à la roulette russe, en passant par

l'intoxication à l'opium ou au tétrachlorure de carbone. À ce titre, loin d'assurer un quelconque réconfort dans un paradis artificiel, la prise de psychotropes relève davantage chez eux d'une amplification des capacités visuelles et auditives qui induit à son tour l'altération des facultés de compréhension [2]. Par une telle expérience, ces simplistes agissent en faveur d'un décentrement des perceptions afin de s'affranchir des limites de la « pensée humaine normale », avec tout ce que le terme « normal » peut avoir de rationnel et de classificateur : ce qui est vu et entendu dépasse ce qui est normalement perçu par l'esprit humain dans un raisonnement « supra-logique ». Cette perspective synesthésique motive de fait la possibilité d'un état en dehors de soi, en dehors de la vie et qui, s'il est « impossible à traduire », condense dans son absence verbale un réel compris comme le fond transcendantal du vrai : « Je *reconnaissais* la vérité que j'avais connue depuis toujours, je m'éveillais à cette vérité [3]. »

3 Une notion revient en particulier dans la correspondance des auteurs rémois pour qualifier ce sentiment de vérité, de mise en présence du réel : l'évidence, qui renvoie d'ordinaire, dans la réalité concrète, à ce qui est immédiatement assimilé par les sens comme vrai. Dans son essai *Traversées du quotidien*, Michael Sheringham s'appuie sur le *Traité de l'évidence* du philosophe Fernando Gil pour en rappeler la dimension performative, en cela qu'elle passe par « une intensification des données linguistiques et sensorielles générées par les processus de compréhension et de perception [4] ». En d'autres termes, le sentiment d'évidence apparaît comme un processus actif qui guide les sens et donne à voir ce qui est en réalité déjà présent : une vision panoramique orientée vers la vérité, qui signale plus qu'elle ne transforme le réel dans une « opération hallucinatoire [5] ». C'est à ce moment précis que le mécanisme d'attention extrait le sujet de lui-même et que

> l'opération qui produit le sentiment d'évidence nous éloigne de notre moi singulier, pour nous amener à l'impression d'une participation plus large au cours des choses, au sein d'une totalité de relations [6].

4 Par une alerte attentionnelle, le monde indifférencié se déchire pour porter à l'évidence ce qui est transcendantal.

5 Toutefois, s'il y a présentation d'un réel dans la mesure où les perceptions signalent ce qui est là, sa représentation pose problème pour les simplistes : comment rendre compte de cette expérience si ce qui est perçu relève par essence de l'intraduisible, de l'innommable ? Afin de contourner cette difficulté initiale, s'impose la nécessité d'inscrire cette expérience vécue au sein d'un projet d'écriture qui décalerait les modalités de l'évidence au domaine poétique. La parution du premier numéro de la revue *Le Grand Jeu* en 1928, si elle met fin à l'aventure du simplisme, concrétise néanmoins cette ambition en réunissant de nouveaux « techniciens du désespoir[7] » autour des rédacteurs en chef René Daumal et Roger Lecomte, entre-temps devenu Roger Gilbert-Lecomte. Ce dernier est présenté par René Daumal comme le seul qui « sans aucun doute possible, ait exactement compris[8] », cette présentation holistique de l'univers dans l'expérience de l'asphyxie, au point de sombrer dans une addiction qui l'emporta en 1943. Il n'hésite d'ailleurs pas à définir la revue comme un groupe d'hommes « dont la seule recherche est une évidence absolue, immédiate, implacable, qui a tué pour toujours en eux toute autre préoccupation[9] ». Cette profession de foi, en confirmant la continuité du projet entre le simplisme et *Le Grand Jeu*, signale toutefois la nécessité de passer de la recherche d'un état-limite à celle d'une forme-limite du langage[10].

6 L'exploration réactualisée de cet « en-dehors » se concrétise par la publication de son recueil *La Vie l'Amour la Mort le Vide et le Vent*. Point de rencontre du « rire d'un "mauvais vivant" » et du « mauvais goût en 1933[11] », les nombreux poèmes de l'œuvre mobilisent des images poétiques qui célèbrent l'évidence par leur capacité de signaler et d'approfondir la présence du réel en réactivant et conservant simultanément les multiples significations possibles d'un mot. À partir de cet ouvrage, il s'agira de déterminer comment la pratique de l'évidence revient à être pensée comme l'évidement du signifié normalement admis.

7 Pour cela, le poète conçoit l'image poétique comme incarnation négative du monde, capable d'exprimer en son creux les potentialités formelles qui jaillissent dans l'éclatement de la représentation située. À l'échelle du poème, ce surgissement est permis au détour d'une infraction syntaxique qui reconduit la signifiance de l'image à la lumière d'une circonstance perpétuellement renouvelée. Depuis cette

béance dans le processus représentationnel point alors le vide, perçu comme tout, que réinvestit l’attention à l’origine du sentiment d’évidence. Semblable à la photographie, l’image sort alors du cadre référentiel et mobilise tout un hors-champ que dynamise ensuite la conscience. De ce premier constat transparaît l’établissement d’un fonctionnement double de la démarche évidentielle : le poète devient démiurge au sens où il dévoile le fonctionnement originaire de la langue qui relance la représentation dans son dépassement ; la conscience « reconnaît » cette parole perdue et s’élève dans une démarche épiphanique. Pour rendre compte de cette nouvelle théorie de la connaissance, Roger Gilbert-Lecomte appelle enfin à l’établissement d’une nouvelle rhétorique à même d’exposer cette manifestation supérieure du mot. L’image doit plonger dans un chaos sonore perçu comme fond originaire de la langue, duquel émergerait, dans un processus de distinction, une représentation supérieure, plus englobante, plus vraie, du monde.

L’(irre)présentabilité de l’image

8 Pour Roger Gilbert-Lecomte, le sujet emploie une langue qui, appréhendée par l’expérience, demeure figée non seulement dans son usage, mais aussi dans sa représentation. Il s’y oublie dans une pratique mécanique, systématique, qui le limite à un usage constitué, et donc restrictif de la parole. Chaque mot devant signifier quelque chose selon un principe de classification, poète est celui-là qui a su refuser la redite, c’est-à-dire la figure comme orientation, positionnement, référentialité du discours à une structure préexistante.

9 Il doit tendre pour Roger Gilbert-Lecomte vers l’infigurable, inappréciable pour un esprit logique ; c’est par exemple le visage évidé du vent qui intrigue l’auteur davantage qu’il ne l’inquiète dans « Je n’ai pas peur du vent » : « Toi qui hurles sans gueule / Mords sans dents / Fascines sans yeux[12] ». Cette absence de traits caractéristiques et de figure ne condamne pas à l’oubli l’ensemble de ses représentations possibles. C’est au contraire dans cette béance, dans cet envers que se joue l’élargissement du champ représentationnel dans la parole poétique dans la mesure où, conformément aux théories du Grand Jeu, la négation d’un objet doit être vue comme son affirmation[13], comme son incarnation supérieure où il jaillit plus

éclatant qu'il ne l'était auparavant : « L'Idée ne croît qu'en se retrouvant en sa négation [14]. »

10 Émergeant du néant du « non », l'image est dès lors capable de capter dans son creux une signification plus forte que celle ancrée dans la réalité de l'esprit individuel au sens où la représentation, d'ordinaire dépendante d'un contexte d'énonciation dont la cohérence assure une signification arrêtée, renonce à figurer le monde de manière rationnelle pour une autre logique. Similaire au vent, elle devient cette « Face creuse », ce « Roi des métamorphoses » qui « fai[t] vivre éperdument les choses qui sans [lui] / Seraient vouées à l'inertie la plus plate [15] » ; une fois plongée dans le néant du sens, elle induit une représentation exacte et universelle, défaite des artifices de la pensée logique. Libre alors au poète de convoquer la véritable beauté du vide, duquel émergerait une représentation plus vive, plus vraie du monde :

> Celui qui a vidé sa conscience de toutes les images de notre faux monde qui n'est pas un vase clos peut attirer en lui, happées par la succion du vide, d'autres images venues hors de l'espace où l'on respire et du temps où le cœur bat, souvenirs immémoriaux ou prophéties fulgurantes, qu'il atteindra par une chasse d'angoisse froide [16].

11 Est beau ce qui, dans le vide de la conscience, a su emmagasiner les alternatives variées qui dépassent la circonstance d'une énonciation pour embrasser l'ensemble des perceptions du monde. Ces données contenues dans l'image « objective [17] », loin de se désactiver dans sa formulation, font pression sur la langue jusqu'à ce que se brise un instant la signifiance. Nous sommes ici peu éloigné de l'analyse faite par Gilles Deleuze de l'œuvre de Samuel Beckett dans *L'Épuisé*, voyant dans l'image « telle qu'elle se tient dans le vide hors espace, mais aussi à l'écart des mots, des histoires et des souvenirs », bref cernée comme une non-forme, l'objet d'une formidable accumulation d'« énergie potentielle qu'elle fait détoner en se dissipant [18] ». L'image comme détonateur précipite ainsi la représentation dans l'éphémère, le momentané, éclatant à la vue de tous avant de s'en retourner dans les limbes de la conscience. C'est là cette « chasse d'angoisse froide » précédemment évoquée par Roger Gilbert-Lecomte, l'émergence dans l'esprit d'une fracture qui va dissoudre le sens en une zone

d’incertitude, contraignant la conscience à la perception de l’irreprésentable.

L’infraction syntaxique au cœur du sentiment d’évidence

12 Matérialisée dans la phrase, cette fracture prend la forme d’un trouble syntaxique provoquant dans son décalage l’angoisse de ne plus reconnaître sa propre langue. Cette altération expériencielle de la signifiance se manifeste à l’échelle du poème à travers ce que Laurent Jenny a pu définir dans *La Parole singulière* sous le terme de « figural » : une infraction esthético-sémantique « qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l’actualité[19] ». Prenant pour exemple le segment du *Tao-tö-king* « *l’ascension d’une terrasse en printemps*[20] », l’auteur remarque que le constituant « *en printemps* » se situe dans un espace d’incertitude syntaxique qui le fait osciller entre « la détermination temporelle de l’ascension » et « la détermination de “manière” du nom *terrasse* », suspendant le discours en faisant de celui-ci « une aire de sens en attente[21] ». Espace liminaire du texte, où la perte sémantique est toutefois compensée par un gain en force tensionnelle qui exploite les virtualités linguistiques du mot sans pour autant le circonscrire à une fonction spécifique, la préposition *en*, utilisée là où elle n’a pas lieu d’être, évoque dans son ambiguïté tous les modèles sur lesquels elle peut s’appliquer, comme « *en fleurs*, *en gloire*, *en colère*[22] ». Le figural émergerait dans ces conditions de l’association du trope prépositionnel, qui peut « virtuellement s’appliquer à toute sorte de réalité », à un contexte d’énonciation où il semble *a priori* agrammatical, contribuant à la généralisation d’une « vision du monde (comme jeu d’apparences stylisées et mobiles)[23] ». Ce n’est qu’au prix de cette cassure, de la visibilité du vide dans l’énonciation, que peuvent véritablement apparaître les choses dans leur totalité. Telle est la fonction de la parole poétique à l’œuvre chez Roger Gilbert-Lecomte dans le poème « Le Fils de l’Os » :

> Mais juste
> À ce moment béni des oiseaux de leurs plumes

> Le fils de l'os marche sur la tête
> De ses pieds [24] […]

13 Si le discours s'inscrit à première vue dans un langage normé par le recours à la locution *marcher sur la tête*, cette démarche doit toutefois être nuancée puisque le déploiement irraisonné des mots tend à la réactivation du sens premier, depuis lors occulté dans la pratique, par l'ajout au vers suivant du complément « De ses pieds ». Ce constituant, par l'absence de ponctuation qui joue pour Roger Gilbert-Lecomte en faveur d'un renouvellement analogique en étant « source de métaphore », hésite de fait « entre deux sens également acceptables [25] ». Nous pouvons d'une part considérer cet ensemble de la même façon que le deuxième vers de l'extrait : le rejet, par la respiration qu'implique le passage au vers suivant, isolerait au même titre qu'une virgule le constituant « De ses pieds » qui prendrait la fonction d'un complément circonstanciel de manière. Tout comme les oiseaux béniraient « ce moment » à partir de leurs plumes, le fils de l'os marcherait sur sa propre tête à l'aide de ses pieds, dans un affaissement de l'image orthopédique du corps. Il est d'autre part possible de concevoir le syntagme comme la tête du complément circonstanciel de lieu « sur la tête de ses pieds » qui marquerait la démarche mal assurée, à tâtons, du personnage. Dans les deux cas, le sens figé de la locution ne disparaît pas, mais est au contraire exemplifiée, puisque le poète se plaît à aller contre toute lecture consensuelle [26] par cette régénération doublement métaphorique du sens initial, contrariant la logique traditionnelle de la phrase.

14 Ce que Laurent Jenny définissait comme « une défaite apparente de la compétence linguistique [27] », l'impossibilité pour certains constituants de se fixer syntaxiquement dans l'économie de la phrase, devient ici un succès paradoxal dans la mesure où la rupture sémantique, à défaut de proposer un sens pérenne par ses signes, parvient à évoquer la véritable structure de la langue dans sa béance. L'image comme « figural » peut ainsi être définie comme une représentation discursive du monde, doublée d'une « re-présentation de la langue [28] ». Mais cette présentation à neuf de la langue est elle-même dédoublée : avec son évocation tout d'abord comme « fond normatif sur lequel se détache l'infraction figurale [29] », ici manifesté par l'écart entre le figement du sens qu'impliquent la locution et son

dégel métaphorique ; ensuite comme « avenir possible de la figure » avec l'hésitation au sein même de ce processus de resémantisation, par l'absence de ponctuation, entre les différentes possibilités syntaxiques.

Le *punctum* du texte comme principe évidentiel

15 Le discours, décloisonné, incarne désormais aussi bien linguistiquement que textuellement ce que Roger Gilbert-Lecomte nomme le *punctum stans*, le « point immobile en son propre intérieur vibrant [30] », autrement dit une zone de sens en figement qui contient en son sein un nœud d'indéterminations qui font et défont perpétuellement la compréhension de la phrase. Inéluctablement éphémère, l'événement figural tel que l'envisage le poète joue sur la fulgurance de l'image qui point dans le texte, de façon à motiver l'appréhension par la conscience de l'ensemble des virtualités représentationnelles du mot. Cette approche poétique de l'évidence n'est pas sans rappeler les réflexions de Roland Barthes, qui voit aussi bien dans le *punctum* de la photographie que dans le haïku le lieu de l'immobilité vive : « liée à un détail (à un détonateur), une explosion fait une petite étoile à la vitre du texte ou de la photo [31]. » Si, aux dires de l'auteur de *La Chambre claire*, ces deux formes ne font pas « rêver [32] », elles ont néanmoins le mérite de s'extirper des vicissitudes de la logique par leur propension à rendre compte d'une réalité d'ordinaire imperceptible pour l'homme, hissée par Roger Gilbert-Lecomte à l'échelle supra-rationnelle [33].

16 Il ne s'agit cependant pas de faire table rase de toute une pratique linguistique et textuelle où le verbe demeure ancré dans un contexte d'énonciation spécifique, mais au contraire de faire émerger dans la langue l'entièreté des possibilités originellement contenues dans le mot. Encore une fois, Barthes considère cette existence première comme l'un des points-clés du *punctum* : « qu'il soit cerné ou non, c'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà* [34]. » Afin d'étayer ses propos, il donne pour exemple le cas d'une photo de George W. Wilson (1863) où le *punctum* s'avère être un Écossais en kilt gardant un cheval sur lequel est assise la reine Victoria. Autour de ce personnage se développe tout un à-côté qui

condense les possibilités d'actions et qui recentrerait infailliblement l'attention sur lui : si sa surveillance venait à faire défaut et que le cheval alors se brusquait, qu'adviendrait-il de la reine ? Nul doute qu'elle sortirait du cadre de la photographie dans sa chute, faisant de l'Écossais le seul personnage visible par l'œil. Bien que l'image soit immobile en cela qu'elle ne sort pas du cadre, photographique ou textuel, il apparaît néanmoins que ce qui est donné à l'évidence, considéré comme *punctum*, étend le champ du possible en suggérant, en motivant l'imagination du spectateur/lecteur tout en guidant l'œil vers ce qui doit être vu. Il confère de la sorte au support un « champ aveugle [35] », présent depuis toujours bien qu'imperceptible, que réactive l'esprit humain par ses fantasmes, ses désirs, ses pulsions, ses inventions. La foudroyante rencontre de ces deux acteurs, d'un invisible permanent et d'un affect éphémère, dynamise dès lors l'immobilité consciente du texte par l'actualisation de toutes les données inactives virtuellement contenues dans chaque mot [36].

La parole poétique, entre *praxis* et épiphanie

17 Le *punctum*, perçu comme évidence, procède donc en deux temps : la parole poétique laisse d'abord entrevoir le chaos des formes par l'effraction figurale à laquelle elle contribue ; la conscience s'introduit ensuite dans les interstices de la figure pour en donner une (re)présentation exacte, en marge de toute signification établie. Tel est pour Roger Gilbert-Lecomte le rôle de l'expression poétique : elle doit réaliser la « pensée finie », dont l'existence n'est promise qu'au prix de la mobilité de la forme, qui est enlevée par chacun « aux limbes d'un virtuel qui est de l'ordre de son fantôme [37] ». L'évidence s'inscrit ainsi dans un processus démiurgique où la tâche du poète, « c'est-à-dire [du] créateur [38] », est de montrer, d'expliciter le réel qui se trouve en-deçà du verbe. Pour Roger Gilbert-Lecomte, fervent lecteur de Mallarmé, l'acte de création consiste par conséquent à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu [39] », à proposer une parole délivrée des carcans de la logique où chacun peut se retrouver dans l'éclat d'une détonation figurale. La *praxis* poétique correspondrait alors au dépassement dialectique d'une communication dépen-

dante d'un système langagier constitué au profit d'une communication *évidentielle* :

> Le besoin de la création est le besoin de communiquer, de réunir, le besoin de se faire comprendre, de persuader, d'entraîner l'adhésion, l'approbation universelle ; il est le critérium de l'évidence objective [40].

18 Si la lecture de la figure est soumise à un contexte d'énonciation spécifique, il ne faut cependant pas oublier qu'elle est tout de même perçue par une pléthore d'imaginaires individuels, distincts les uns des autres, mais qui garantissent la stabilité d'une conscience subjective. Néanmoins, que survienne ne serait-ce qu'un « événement discursif [41] », c'est-à-dire l'émergence d'un sens en rupture avec les attentes contextualisées du lecteur qui viendrait ébranler « les contours de [ses] représentations », et ce sont toutes les certitudes établies par la subjectivité qui s'écroulent. C'est dans ce doute sur la capacité de reconnaître sa propre langue que résiderait, selon Laurent Jenny, la possibilité de revenir à sa fondation :

> dans le figural, nous en entendons comme l'écho atténué, nous retrouvons l'actualité qui *a dû* présider à son invention. L'origine manquée [de la langue] nous y semble indéfiniment reprise [42].

19 La provocation textuelle ouvre sur ce que Roger Gilbert-Lecomte exprime dans le poème « Sacre et massacre de l'amour » comme le « rythmique retour au pays d'avant-naître [43] », espace matriciel où la conscience s'abandonne dans le flux incontrôlé des mots libérés de leur devoir de signifier. Un tel état serait analogue en tout point à « l'extase ancienne [44] », la sortie de soi où l'individualité se mêlerait aux autres individualités pour constituer un tout informe et unique. Ici se trouve tout l'enjeu de l'évidence pour laquelle Roger Gilbert-Lecomte propose une nouvelle théorie de la connaissance : le vertige de la création doit exprimer « un changement dans la vision humaine du monde, une transformation de la connaissance, une nouvelle interprétation [45] ».

20 Ce rapport renouvelé à la connaissance nécessite à son tour de développer une nouvelle rhétorique, plus à même de rendre compte de la logique transcendantale à l'œuvre dans la parole poétique. Dans la pratique, le saccage annoncé de la représentation tient dans l'usage

de la métaphore, figure qui, davantage qu'une qualité de transport proprement aristotélicienne, partage ici des similarités avec l'image poétique pratiquée par les surréalistes. Aussi Roger Gilbert-Lecomte n'hésite-t-il pas à reprendre, presque à l'identique, la définition qu'en donne André Breton dans le premier *Manifeste* : « le choc poétique naît dans la métaphore de la rencontre de deux termes éloignés autant que possible [46]. » Le poète intensifie néanmoins la recherche de « *la lumière de l'image* [47] » en faisant de l' « étincelle » surréaliste une « conflagration [...] parce qu'elle permet une unification selon des lois profondes qui appartiennent aussi bien à la nature qu'à l'esprit [48] ». Le trope établirait de la sorte une passerelle ontologique entre le monde et la conscience ; épiphanique, il participerait à la projection et à l'intégration réciproques de l'esprit et du macrocosme de la nature, envisagée comme l'impossible incarnation d'un univers infini. Sous le coup du bouleversement représentationnel qu'implique le figural, le lecteur se détacherait en d'autres termes d'une compréhension singulière et limitée du monde pour fondre son expérience dans une perspective globale et totalisante. Tel est pour le poète l'impact du *punctum stans* sur la conscience : « il n'y a qu'une tendance forcenée de tout un être qui a perdu son moi [49]. »

Pour une nouvelle rhétorique de la connaissance

21 Ce renouvellement épiphanique et praxique de l'image nécessite de distinguer, dans la continuité du *punctum*, deux approches du matériau poétique : l'une, active, « qui comporte l'expression écrite, l'expression plastique, l'œuvre d'art ou encore l'expression en acte » ; l'autre, passive, qui rend compte de « l'état lyrique engendré par une expression ou un acte poëtiques dans une conscience douée de réceptivité à leur égard [50] ». Le principe évidentiel du poème est ainsi subordonné à l'expérience première de l'auteur, qui induit à son tour une transformation du monde en mobilisant l'expérience seconde du lecteur. Un tel rapport à la poésie nécessite de retravailler les pôles de la création et de la réception en les réinsérant dans le paradigme de l'inspiration. Définie par le poète comme l'« action de faire entrer de l'air dans les poumons », comme l'« état de l'âme directement sous l'influence d'une puissance surnaturelle » en lien avec un certain

« enthousiasme créateur[51] », l'inspiration implique une mise à disposition au monde de ces deux instances. Le poète en particulier, pour restituer les images enfouies dans « la vie profonde de l'esprit[52] » dans la conflagration de la métaphore, doit plonger dans un état extatique à partir duquel il pourra appréhender l'infigurable. Et si sa faculté démiurgique est marquée chez Roger Gilbert-Lecomte par un syncrétisme hérité de ses lectures ésotériques[53], c'est encore du côté de la rhétorique surréaliste que la question de l'exaltation poétique se fait la plus sensible :

> Pour lui-même d'ailleurs et pour les mêmes raisons, afin de provoquer en lui l'état réceptif de l'inspiration le poëte doit avoir recours à des mécanismes inaccoutumés de la pensée mettre en jeu des automatismes inconnus rechercher sa liberté dans une activité non dirigée de l'esprit contempler le résultat imprévu des mots qui, libres de leur sens entre eux font l'amour[54].

22 La parole *inspirée*, hissée au rang de « mode de connaissance », s'oppose au « discours rationnel[55] » en cela que les mots, sous l'effet d'un état analogue à celui de l'automatisme, seraient incapables de se fixer sur les choses et surgiraient où bon leur semble, sans jamais établir de liaisons logiques entre eux. Roger Gilbert-Lecomte, par la reprise explicite des dernières lignes des « Mots sans rides » d'André Breton[56], pérennise alors l'entreprise amorcée par certains poètes un temps affiliés au mouvement comme Robert Desnos[57] et Michel Leiris[58] qui, tous deux, participèrent au décloisonnement sonore de la langue, au-delà de toute forme établie. De la même manière que le surréalisme valorise dans sa pratique de l'image le « verbo-auditif » comme le « verbo-visuel[59] », la métaphore renverrait chez Roger Gilbert-Lecomte à une catégorie lâche qui subsume divers procédés d'homophonie et de polysémie, au-delà de la figure strictement analogique : la conflagration poétique naît ici de la tension entre la ressemblance sonore et la différence sémantique des réalités impliquées. De là s'opère le décalage du regard vers l'écoute qui intensifie, par son rapport privilégié au langage, la révélation du figural par l'attention. Ce glissement dans la perception permet en effet d'expliciter la dimension temporelle de l'évidence : « comme l'attention, précise Michael Sheringham, le son est toujours temporel et progressif ; il met en jeu le changement, le flux et la durée[60]. » De

cette manière, ce débordement synesthésique contribue à la réinsertion du mot dans une continuité sémantique qui lui faisait défaut dans l’usage ; le trope, à partir de l’ambiguïté sonore de ses constituants, donne à voir par l’écoute l’ensemble de ses significations virtuelles dans le flot d’une parole poétique anachronique.

La représentation aux fondements du langage

23 Cette tension entre concordance sonore et dissonance sémantique aggrave de la sorte la (re)production du monde par le plongeon de la parole poétique dans ce que Roger Gilbert-Lecomte envisageait sous le terme de « raison-système-choc du chaos [61] ». Derrière cet énoncé quelque peu opaque se cache pour le poète un principe unificateur des passions où jaillit la trouvaille généralisée qui plongerait l’ensemble du discours dans l’irreprésentabilité. Un tel regroupement aurait pour conséquence l’autonomisation consciente de la parole poétique qui s’érigerait comme le « Monument à l’Unité de tous les délires [62] », négation absolue qui se dresserait sur les ruines des anciens systèmes linguistiques devenus obsolètes. Le délire verbal configure alors une émancipation de la signification du monde : vécu comme « énoncé “originaire” », il doit ramener pour Laurent Jenny, « en-deçà de son articulation, à un fond de *qualia* sensibles dont il nous restitue la perception, mais aussi bien il manifeste à partir de ce fond l’irruption du distinctif [63] ». Investissant le dessous des mots, la représentation resurgirait plus vraie qu’elle ne l’était encore, tirant de l’indistinction première une distinction supérieure par laquelle s’établiraient de nouvelles passerelles signifiantes. Au sein de l’écriture poétique de Roger Gilbert-Lecomte, c’est encore une fois dans la déclamation passionnée du « Fils de l’Os », de celui qui a su se défaire de sa chair accidentelle pour ne conserver que la structure essentielle où peut se former l’ensemble des potentialités formelles [64], que le verbe s’ouvre le plus ostensiblement à l’irreprésentabilité à partir de laquelle émergerait une représentation plus totale du monde :

> Le chapeau des maisons devient mansuétude
> Pour faire toute le monde et les dieux
> Qui pleurent leurs cornes

> Dévorées à jamais par le fils de l'os qui crie c'est
> Assez
> Les cétacés arrivent c'est une baleine
> De corset [65] [...]

24 Cet extrait est d'abord fondé sur l'indifférenciation des signifiants dès le premier vers qui se déploie autour d'une variation métaphorique *in absentia*, où la « mansarde » sous le toit des maisons « devient mansuétude », l'homéoprotéron en [mans-] garantissant le passage d'un état à un autre de la figure : les limites représentationnelles de l'image s'agrandissent par l'association sonore de plusieurs constituants éloignés, conformément à la définition de la métaphore développée par Roger Gilbert-Lecomte. Loin d'être un événement singulier à l'échelle du poème, ce prolongement de la représentation par le son va ensuite s'intensifier jusqu'à atteindre un point d'indistinction dans les vers suivants, qui se placent sous le signe d'une parole paradoxale. Là où la proposition verbale « c'est/Assez » constitue une clausule dans le discours poétique, sa structure phonique, loin de se tarir, subsiste quant à elle en se déployant en de nouveaux constituants. Le prolongement paronomastique de l'ensemble de phonèmes [sɛtase] induit immédiatement l'apparition du syntagme nominal « les cétacés » ([setase]), qui *a priori* ne partage ni étymologie, ni relation de sens avec l'interjection première, contribuant à l'opacification sémantique du poème par l'établissement d'une zone d'indiscernabilité sonore : pour Laurent Jenny, la paronomase agence le discours « au plus près de la confusion, là où un continuum phonético-sémantique viendrait empâter des régions entières du système linguistique [66] » et brouiller le cadre fixe de la référentialité. Il appert donc que la parole poétique se répand au-delà de l'intention du locuteur ; du silence performatif découle une matière indifférenciée où chaque chose renvoie indifféremment à une autre, empêchant toute signifiance définitive par un plongeon dans l'irreprésentabilité.

25 Toutefois, ce contexte fraîchement établi est immédiatement élargi au vers suivant par le rejet du constituant « De corset » qui inscrit la « baleine », d'abord simple animal, dans une syllepse de sens, figure variante de l'antanaclase [67] de laquelle émerge l'image de l'habit et, par extension, du corps féminin. Depuis les passerelles révélées par la paronomase point ainsi un champ isotopique qui relance la représentation dans son propre dépassement : de l'enchevêtrement sonore

originel surgit la distinction sémantique qui ouvre le verbe à une interprétation plus englobante du monde. La parole poétique s'organise de la sorte autour d'un mouvement de part et d'autre de la « coupure sémiotique [68] », au sens où la figure restitue phoniquement l'ensemble des significations contenues dans chaque mot, avant d'en étendre les limites représentationnelles. L'alternance, la respiration [69] qui unit la paronomase et l'antanaclase dans le déploiement de l'image nous ramène alors « au fonds chaotique de représentations sémantiques et de valeurs sonores dont les signes *ont dû* se dégager, dans un entrecroisement d'écarts [70] ». La rime, désormais généralisée, participe à l'éternel retour de la forme sur elle-même, correspondant au « point [...] d'élan de la signifiance, où se rebrodent indéfiniment suturation et découpure articulatoire » selon une « double jaculation où l'autre ricoche à partir du même – au risque de la confusion [71] ».

26 Combat de tous les instants, la représentation induite par la « neuve Évidence [72] » court le risque de se figer pour à nouveau entrer dans l'usage commun de la langue ; les images bouleversantes « perdent leur propriété dès qu'assez connues elles entrent dans le domaine public [73] ». Aussi la tâche qui incombe au poète est-elle de dynamiser en permanence la représentation, de partir à la recherche d'une signification supérieure du mot qui, une fois saisie, se fige et perd de son éclat originel : comme l'écrit Roger Gilbert-Lecomte, « l'acte de conquête cessant, la chose conquise est immédiatement et fatalement, perdue à nouveau [74] ». De là, la nécessité d'appréhender la parole originaire par retrait et expansion successifs de la signifiance, de « retour et répétition perpétuels, d'où rythme [75] ». L'acte de création vu comme figuralité, comme mise en évidence, permet au verbe de ne jamais se figer en s'organisant autour d'un rythme absence/présence, d'une désémantisation du mot en contexte immédiatement suivie d'une resémantisation beaucoup plus large dépassant le cadre de l'énonciation. Répétition *et* première fois du *punctum* où la figure, au cœur de l'attention, s'inscrit dans une temporalité dilatée où ce qu'elle a été et ce qu'elle sera (possiblement) sont mis en présence, au-delà de tout contexte [76], dans une logique épiphanique. C'est là pour Laurent Jenny l'originalité de la parole figurale, « elle est tout occupée (pour reprendre ses mots à Perse) à "fêter *une* enfance" : celle d'une subjectivité, anonyme, transindividuelle et

toujours à renaître[77] ». Loin de rejeter au néant le sujet, le délire verbal va au contraire lui permettre de se reconnaître exister dans les brèches de la signification, de s'adapter, de se reconstruire, de renaître là où le sens faisait dans un premier temps défaut. *L'Évidence objective* précédemment évoquée prend alors tout son sens : dans l'effraction du poème, le mot embrasse désormais simultanément l'ensemble de ses significations. Le figural, au cœur de l'attention performative dans laquelle s'immisce l'expérience poétique, devient chez Roger Gilbert-Lecomte une fenêtre ouverte sur le monde, total et indifférencié.

27 L'évidence est ainsi envisagée selon un double protocole expérienciel chez l'auteur du « Fils de l'Os » : d'une part, en tant qu'elle est vécue par un corps organique conscient qui progressivement se délite pour se soustraire aux limites de l'individualité chez le Roger Lecomte simpliste ; d'autre part, en cela qu'elle vide le corps poétique de sa substance contextualisée, de sa forme fixe nécessairement contraignante pour ouvrir le dire à l'ensemble du champ représentationnel chez le Roger Gilbert-Lecomte joueur. L'image tient pour ce dernier de la fulgurance de l'éclair poétique, d'une anomalie syntaxique, d'un trouble sonore qui ouvre une béance à l'échelle du mot ou de la phrase, où viennent s'engouffrer les acceptions sémantiques d'ordinaire rejetées dans le cadre de l'énonciation située. Le renouvellement de la *praxis* poétique tel que le postule l'auteur, préalable à la quête épiphanique, permet à la parole d'atteindre son point originaire à partir de laquelle émergerait, supérieure, l'image. Les mots, en-deçà de toute étymologie, dévoilent dans les brèches de leur signifiance une vision plus englobante du monde par l'établissement de passerelles sonores qui relancent la parole depuis le chaos verbal pour accrocher de nouvelles significations. Cette poursuite du réel comme expérience du vrai, si elle témoigne en principe d'une ambition commune de la part des « phrères » simplistes, puis des poètes du *Grand Jeu*, ne trouve cependant pas de paradigme consensuel pour rendre univoque la pratique évidentielle. Ainsi, là où Roger Gilbert-Lecomte explore le domaine infra-linguistique de la représentation, l'évidence est vécue par René Daumal comme la révélation du « dernier mot de tout[78] » : pressenti dans l'expérience de l'asphyxie ou du songe, ce sentiment de clarté ouvre chez ce dernier sur un au-delà, un espace supérieur au verbe, au-dessus des vicissi-

tudes de l'existence comme expression du vivant. Retour au « pays d'avant-naître » pour l'un, fuite en avant vers « le pays des morts [79] » pour l'autre, deux directions polaires pour saisir, par un « terrible doute », le devenir de l'image dans le déchirement de la signifiance et dès lors faire l'expérience des « prestiges du passé, du présent et de l'avenir [80] ».

NOTES

1 René Daumal, lettre à Maurice Henry, 8 juin 1926, *Correspondance I*, Paris, Gallimard, 1992, p. 116.

2 À ce sujet, voir Max Milner, *L'Imaginaire des drogues : de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2000, p. 309-317.

3 René Daumal, « L'Asphyxie et l'Évidence absurde », *Essais et notes I, 1926-1934. L'Évidence absurde*, Paris, Gallimard, 1972, p. 53 (pour cette citation et les quatre précédentes).

4 Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 89.

5 *Ibid.*, p. 91.

6 *Ibid.*, p. 90.

7 René Daumal et Roger Gilbert-Lecomte, « Mise au point ou Casse-Dogme » [1930], *Essais et notes I, 1926-1934. L'Évidence absurde*, *op. cit.*, p. 149.

8 René Daumal, « L'Asphyxie et l'Évidence absurde », *Ibid.*, p. 55.

9 Roger Gilbert-Lecomte, « Projet de présentation du Grand Jeu », *in* Marc Thivolet (dir.), *Le Grand Jeu*, Paris, Éditions de L'Herne, 1968, p. 17.

10 Cette recherche d'une langue capable d'approcher le *vrai* est analogue à l'entreprise relatée par Arthur Rimbaud dans sa lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 dans laquelle il évoque l'exigence poétique de se détourner du langage conventionnel pour « trouver une langue » qui le guiderait vers « l'inconnu ». Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 252 (pour cette citation et la précédente). Les conceptions théorico-poétiques de Rimbaud, érigé en *voyant*, seront alors capitales pour les poètes du Grand Jeu.

11 Roger Gilbert-Lecomte, « Notes », *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1977, p. 225.

12 Roger Gilbert-Lecomte, « Je n'ai pas peur du vent », *La Vie l'Amour la Mort le Vide et le Vent* [1933], *in Ibid.*, p. 61.

13 Cette conception de l'image s'inscrit directement dans un courant de pensée amorcée par la théologie négative. Cette philosophie se propose d'approcher Dieu à partir de ce qu'il n'est pas plutôt que sur ce qu'il est, dans la mesure où il transcenderait l'expérience du monde et du langage. Dans cette négation réside de la sorte l'incarnation supérieure de la chose en cela que la coïncidence des opposés (*coincidentia oppositorum*) résout le blocage représentationnel par le dépassement de la dualité entre être et non-être. En conséquence, précise Gilles Deleuze, si « Dieu n'existe pas, ça veut dire que Dieu existe, mais précisément il existe "éminemment", c'est-à-dire, en un autre sens que toutes les existences que me présente le monde, en un sens "supérieur". » Gilles Deleuze, « Spinoza, Les Vitesses de la pensée », Cours du 27 janvier 1987, p. 8-9, https://deleuze.cla.purdue.edu/sites/default/files/pdf/lectures/fr/08b-Spinoza-27%20Jan%201981-FR-Publish.pdf, consulté le 17/03/2023.

14 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1974, p. 240.

15 Roger Gilbert-Lecomte, « Je n'ai pas peur du vent », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 61-63 (pour cette citation et les deux précédentes).

16 Roger Gilbert-Lecomte, « Après Rimbaud, la mort des arts » [1929], *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 57-58.

17 *Ibid.*

18 Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, *in* Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 76 (pour cette citation et la précédente).

19 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 14-15.

20 *Ibid.*, p. 23. Italiques de l'auteur.

21 *Ibid.*, p. 23-24 (pour cette citation et les deux précédentes).

22 *Ibid.*, p. 24.

23 *Ibid.*, p. 27 (pour cette citation et la précédente).

24 Roger Gilbert-Lecomte, « Le Fils de l'Os », *La Vie l'Amour la Mort le Vide et le Vent*, *in Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 55.

25 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 270 (pour cette citation et la précédente).

26 Le poète dénonce en cela les illusions détournant la communauté de son suprême devenir au nom du sens commun qui dresse l'appréciation momentanée de la connaissance au rang d' « axiome éternel ». En opposition aux « hypothèses les plus fructueuses de l'esprit scientifique ou métaphysique », le bon sens est somme toute « l'ennemi le plus dangereux du devenir de l'esprit, l'argument aveugle de la masse qui écrase le penseur solitaire. » « Éternité ton nom est non », *Ibid.*, p. 212 (pour cette citation et les deux précédentes).

27 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 27.

28 *Ibid.*, p. 28.

29 *Ibid.* (pour cette citation et la suivante).

30 Roger Gilbert-Lecomte, « La Force des renoncements » [1928], *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 37.

31 Roland Barthes, *La Chambre claire* : *note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 81-82.

32 *Ibid.*

33 Et Barthes d'ajouter : « […] je suis un sauvage, un enfant – ou un maniaque ; je congédie tout savoir, toute culture, je m'abstiens d'hériter d'un autre regard. » *Ibid.*, p. 82.

34 *Ibid.*, p. 89.

35 *Ibid.*, p. 90.

36 Michael Sheringham reprend peu ou prou cette conception de l'image à partir d'une photographie de Jacques-André Boiffard publiée dans *Nadja* d'André Breton. Capturant le mouvement devant l'Hôtel des Grands Hommes, le cliché témoignerait d'une double dynamique d'interaction : elle implique tout d'abord une projection en cela que « l'image stimule la reconnaissance à un niveau inconscient et provoque une *cathexis* (c'est-à-dire une représentation liée aux pulsions et aux souvenirs inconscients) qui dote l'image de l'aura d'une hallucination » ; elle laisse ensuite place à une appréhension de « ce qui est déjà là, une manière de rendre sa psyché perméable au génie du lieu, à l'ambiance, au dehors. » *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 100 (pour cette citation et la précédente).

37 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 225 (pour cette citation et la précédente).

38 Roger Gilbert-Lecomte, « Les métamorphoses de la poésie », *Ibid.*, p. 287.

39 Stéphane Mallarmé, « Tombeau d'Edgar Poe », *Poésies* [1899], *in Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 38.

40 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Œuvres complètes*, t. 1, p. 225.

41 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 106 (pour cette citation et la suivante).

42 *Ibid.*

43 Roger Gilbert-Lecomte, « Sacre et Massacre de l'amour », *La Vie l'Amour la Mort le Vide et le Vent*, *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 40.

44 *Ibid.*

45 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 249.

46 Roger Gilbert-Lecomte, « Les métamorphoses de la poésie », *Ibid.*, p. 288.

47 « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. » André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], *in Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 337-338 (pour cette citation et la suivante).

48 Roger Gilbert-Lecomte, « Les métamorphoses de la poésie », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 288.

49 Roger Gilbert-Lecomte, « La Force des renoncements », *Ibid.*, p. 37.

50 Roger Gilbert-Lecomte, « Les métamorphoses de la poésie », *Ibid.*, p. 287 (pour cette citation et la précédente).

51 *Ibid.* (pour cette citation et les deux précédentes).

52 *Ibid.*, p. 286.

53 Au-delà de son compagnonnage avec la théologie négative, Roger Gilbert-Lecomte inscrit effectivement ses réflexions poétiques (en tant que *poïesis*) dans un fond ésotérique où cohabitent les philosophies védique,

hindoue et gnostique ainsi que la Kabbale qui soulignent encore davantage la parole poétique dans son rapport au néant. Dès lors, « l'idée hindoue, comme l'idée cabalistique de création se développe en effet non pas selon l'absurde schéma "fabriquer quelque chose en pétrissant du néant" ce qui ne veut absolument rien dire néant étant un concept impensable mais au contraire de concevoir le créateur antérieur à la création comme un plein infini et éternel qui doit se retirer en lui-même pour engendrer l'espace et les mondes qu'il contient Zimzoum (En marge : Ce qui fait de la vie un mélange à chaque seconde palpité de l'être avec le néant) ». *Ibid.*, p. 287.

54 *Ibid.*, p. 286.

55 *Ibid.* (pour cette citation et la précédente).

56 « Je prie le lecteur de s'en tenir provisoirement à ces premiers témoignages d'une activité qu'on ne soupçonnait pas encore. Nous sommes plusieurs à y attacher une importance extrême. Et qu'on comprenne bien que nous disons : jeux de mots, quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour. » André Breton, « Les Mots sans rides », *Les Pas perdus* [1924], *in Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 286.

57 Surréaliste pendant les premières années du mouvement, Robert Desnos développe dans son recueil *Corps et Biens* une pensée « en révolte contre la forme » qui trouve sa disposition la plus aboutie dans le procédé de *l'aumonymie*. Cette conduite transgressive, s'appuyant notamment sur la dislocation phonique, constitue un dépassement systématique de la figure traditionnelle du mot limité par sa « FORME-PRISON » (« Prisonnier des syllabes… », *Corps et Biens* [1930], *in Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 515).

58 Michel Leiris dénonce dans *La Révolution surréaliste* le dévoiement du langage réduit à son usage en contexte, d'ordinaire fondé sur l'étymologie. Au-delà de toute racine et de toute coutume, le poète est alors celui qui doit renouer avec l'expérience totalisante du monde en dehors de la stricte origine du verbe : il s'agit désormais de découvrir dans chaque mot « leurs vertus les plus cachées et leurs ramifications secrètes, qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées. » De cette manière la parole poétique renouerait avec l'origine du langage, vécu comme unité transcendantale où passé, présent et futur se joignent indistinctement dans le devenir de la forme libérée du devoir de signifier : « Alors le langage se transforme en oracle, et nous avons là (si ténu qu'il soit) un fil pour nous guider, dans la Babel de notre esprit ».

« Glossaire : j'y serre mes gloses », *La Révolution surréaliste*, n°3, 15 avril 1925, p. 7 (pour cette citation et la précédente).

59 André Breton, *Point du jour* [1934], *in Œuvres Complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 389 (pour cette citation et la précédente).

60 Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 90.

61 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 233.

62 *Ibid.*

63 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 117 (pour cette citation et la précédente).

64 Peu avant les débuts du *Grand Jeu*, le poète évoquait déjà à son « phrère » Roger Vailland la possibilité d'une expression poétique semblable à une « construction sans équilibre », dénuée de forme : « soit une immense usine cubiste complètement inadaptée à toute industrie possible ; je crois que l'effet de sa seule armature de fer, irrationnelle, serait beaucoup plus angoissant que son ensemble fini ». Lettre à Roger Vailland, 1926, *in Correspondance*, Paris, Gallimard, 1971, p. 141 (pour cette citation et la précédente). De là, par extension, l'idée d'un « Fils de l'Os » comme incarnation d'un point fixe textuel, vide de toute contenance, dont la charpente nue expose en négatif une infinité de formes pouvant potentiellement la recouvrir.

65 Roger Gilbert-Lecomte, « Le Fils de l'Os », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 55.

66 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 118.

67 Procédé jouant sur l'ambiguïté de la polysémie : « Un terme apparaît deux fois dans un segment, avec deux sens différents. » Michèle Acquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2007 [1996], p. 57.

68 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 118.

69 Dans le syncrétisme développé par Roger Gilbert-Lecomte, ce mouvement de projection et de retrait suit une mouvement cosmique analogue à celui du *Brahman* des philosophies hindoues et védiques, principe premier de toute connaissance : « [...] la respiration de Brahma selon son rythme répercuté par les marées et le sang tour à tour projette les mondes et les

fait rentrer dans son sein. » (« Les métamorphoses de la poésie », *Œuvres complètes*, t.1, *op. cit.*, p. 287).

70 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 118. Italiques de l'auteur.

71 *Ibid.*, p. 119.

72 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Œuvres complètes*, t.1, *op. cit.*, p. 225.

73 Roger Gilbert-Lecomte, « Les métamorphoses de la poésie », *Ibid.*, p. 286.

74 Roger Gilbert-Lecomte, « Retour à tout », *Ibid.*, p. 172.

75 *Ibid.*

76 Michael Sheringham souligne à ce titre le « changement d'échelle progressif » de la performativité à l'œuvre dans le sentiment d'évidence sous la plume de Fernando Gil : l'objet de l'attention se stratifierait « au cours du processus, à mesure que le présent se dilate pour inclure le passé et le futur tel qu'on l'anticipe. » Pour l'auteur, cette non-linéarité du présent se trouverait en jeu dans l'appréhension du cours de l'existence par l'attention. L'évidence découlerait de la sorte « du changement d'échelle au moyen duquel un percept est restitué comme participant d'un continuum d'expériences qui incluent le déroulement de notre vie propre. » *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 91 (pour cette citation et les précédentes).

77 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 128. Italiques de l'auteur.

78 René Daumal, « L'Asphyxie et l'Évidence absurde », *Essais et notes I*, 1926-1934. *L'Évidence absurde*, *op. cit.*, p. 53.

79 René Daumal, « Nerval le nyctalope » [1930], *in Ibid.*, p. 44.

80 Roger Gilbert-Lecomte, « L'Horrible révélation… la seule » [1930], *in Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 71 (pour cette citation et la précédente).

RÉSUMÉS

Français

La pensée de Roger Gilbert-Lecomte (1907-1943), poète du *Grand Jeu*, est entièrement tournée vers le sentiment d'évidence où ce qui est appréhendé par les sens s'impose à l'esprit comme immédiatement vrai, signalant dans une opération hallucinatoire et transcendantale la contenance du réel. À partir du négatif de la signification, l'image poétique est capable de représenter en son creux le monde comme instance supérieure de la conscience.

À l'échelle du poème, cette incarnation éminente de l'univers est sensible à travers ce que Laurent Jenny développe sous la notion de *figural*, qui étend le champ représentationnel du mot par l'hésitation sémantique qu'elle induit. Cette approche renouvelée du matériau poétique nous amène à reconsidérer la performativité du poème. En revenant à son origine, la parole poétique contribue à une transformation sensible du monde en l'inscrivant dans une dynamique beaucoup plus large où s'établissent des passerelles signifiantes entre des réalités éloignées. De là l'élaboration d'une rhétorique qui, à partir d'un état analogue à l'automatisme surréaliste, joue sur la ressemblance sonore des constituants pour unir leurs différences sémantiques dans un plan renouvelé de la représentation : l'alternance entre paronomase et antanaclase relance l'image depuis un réservoir de formes dans une opération de distinction qui dépasse le cadre énonciatif initial.

English

From the obvious to the hollowed. Itinerary of the poetic image in Roger Gilbert-Lecomte's work. The entire theory of Roger Gilbert-Lecomte (1907-1943), a *Grand Jeu* poet, is centred on the feeling of evidence through which what is apprehended by the senses imposes itself on the mind as immediately true, signalling in a hallucinatory and transcendental operation the content of reality. From the negative of signification, the poetic image is capable of representing the world as a higher instance of consciousness. At the level of the poem, the eminent embodiment of the universe is apparent in what Laurent Jenny develops under the notion of the *figural*, which extends the representational field of the word through the semantic hesitation it induces. This renewed approach to poetic material leads us to reconsider the performativity of the poem. By returning to its origins, the poetic word contributes to a sensitive transformation of the world and replaces it within a much wider dynamic in which meaningful bridges are established between distant realities. This leads to the development of a rhetoric that, from a state which is analogous to the surrealist automatism, plays on sound resemblance between the constituents in order to unite their semantic differences in a renewed field of representation. Indeed, the alternation between paronomasia and antanaclasis relaunches the image, originating in a breeding ground for forms, into an operation of distinction that goes beyond the initial enunciative framework.

INDEX

Mots-clés

évidence, figural, négation, extase, origine

Keywords

evidence, figural, negation, ecstasy, origin

AUTEUR

Corentin Bouquet
Doctorant en Littératures française et francophone sous la direction d’Olivier Penot-Lacassagne à l’école doctorale 120 de l’université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Membre du laboratoire THALIM (UMR 7172), son travail de thèse porte sur la figure du poète-voyant dans le groupe de la revue *Le Grand Jeu* (Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal) et le surréalisme des années 1945-1959 (Jean-Pierre Duprey, Stanislas Rodanski). Il est l’auteur d’un article paru dans la revue *ELFe XX-XXI* consacré au romanesque d’espionnage comme mise en intrigue de la réalité dans l’œuvre de Stanislas Rodanski. Il s’intéresse dans ses recherches à la question des avant-gardes poétiques françaises ainsi qu’à l’écriture des marges.