

De la vitesse d'exécution en poésie

Improvisation entre Breton et Valéry

Par Jean-François Puff

Au premier abord, il ne semble pas que la pratique de l'improvisation ait une grande importance en ce qui concerne l'art poétique, à la différence d'autres arts, de l'art musical en particulier. On conçoit bien qu'un musicien qui improvise devant nous crée la musique à mesure que nous l'entendons, et que cette pratique confère sa forme spécifique à la musique ; en poésie, où le poème est le plus souvent fixé par l'écriture, où le procès de la composition n'informe pas de manière évidente le résultat final, la notion d'improvisation serait de peu d'intérêt¹.

On pourrait penser qu'il en va différemment de la poésie moderne, dans laquelle le processus même de la création est souvent devenu partie prenante de la forme sensible du poème achevé. Mais il n'est pas sûr que les poèmes dans lesquels le procès de la mise en forme s'avère le plus aisément perceptible relèvent de l'improvisation au sens strict. À y regarder de plus près, il semble même qu'une telle pratique implique un procès nettement différencié des modes de composition qui informent de la manière la plus visible le résultat final. Pour l'établir, j'approcherai la notion d'improvisation en poésie à travers deux pratiques poétiques à première vue diamétralement opposées en ce qui concerne le procès de la création, et notamment la vitesse d'exécution.

Les deux poétiques qui peuvent être le plus aisément opposées en ce qui concerne la question de la vitesse, au XX^e siècle, sont d'une part celle de l'écriture automatique telle qu'André Breton la théorise et en gé-

néralise la pratique dans le groupe surréaliste, d'autre part celle d'un lent travail de mise en forme, qu'exemplifie la poésie de Paul Valéry : on sait que d'un lien initial entre les deux poètes, on aboutira assez vite à une opposition stricte. Dans les deux cas, donc, la notion de vitesse d'exécution s'avère centrale. C'est tout particulièrement évident en ce qui concerne l'écriture automatique : n'était-il pas d'abord prévu que *Les Champs magnétiques* s'intitulent *Les Précipités* ? Le terme, qui désigne une réaction chimique, connote bien évidemment la vitesse, vitesse de l'écriture qui vise à surprendre la pensée véritable courant en deçà du contrôle de la conscience. Et sur l'exemplaire n°1 des *Champs magnétiques* figurent un certain nombre d'annotations de Breton, qui éclairent décisivement le mode de composition du poème : c'est là en effet que sont indiquées les différentes vitesses qui ont été employées au cours de l'écriture du poème, ce que Breton appelle le « tableau des vitesses nécessaires à l'intelligence technique de ce livre »². Ces vitesses sont au nombre de cinq, de la vitesse v' , la plus lente, à la vitesse v'' , la plus rapide, en passant par v , v''' et v'''' (qui représentent en fait une accélération). On détermine ainsi la vitesse d'écriture la plus lente à laquelle on puisse encore donner le nom d'écriture automatique, ainsi que la vitesse « la plus grande possible ». Il est bien évident, comme l'indique André Breton, que ces variations de vitesse dans l'écriture ont pour conséquence première d'influer sur la forme sensible du résultat final :

Il est indéniable que les dispositions prises pour aller très vite ou un peu plus lentement sont de nature à influencer le caractère de ce qui se dit.³

Dans cette perspective, l'idéal de l'écriture automatique, cela qui représente pour Breton une approximation satisfaisante de la « dictée magique », c'est-à-dire de ces phrases qui sont véritablement données, dans le sommeil ou l'approche du sommeil, c'est bien évidemment la vitesse « la plus grande possible », vitesse v'' d'« Éclipses » dans *Les Champs magnétiques*, vitesse, comme il est dit dans « Entrée des médiums », à laquel-

le les phrases s'enchaînent « sans intervalle » : « avec une rapidité telle que *nous dûmes recourir à des abréviations* pour les noter »⁴.

On peut immédiatement exposer le point de vue le plus diamétralement opposé au mouvement ultra rapide de l'écriture automatique, dans la poétique de Valéry telle que l'entreprise des *Cahiers* permet d'y avoir accès, c'est-à-dire à la fois dans la cohérence de son développement et dans ses points de tension. L'écriture automatique posait dans l'absence de tout contrôle de la conscience le point de son exercice idéal ; de la même manière, la poétique de Valéry entretient une chimère, celle du contrôle total :

Mon « rêve » en littérature fut bien souvent de faire œuvre entièrement *réfléchie* – c'est-à-dire déduite de ses conditions prédéterminées et assujettie à des conditions a priori.⁵

Cette volonté de contrôle débouche au premier abord sur un mode de composition du poème caractérisé par l'idée d'une pure fabrication, dont les règles sont d'ordre formel : le vers, la rime - bref cela qui permet de mettre un terme au travail poétique, de borner l'entreprise, qui sinon risquerait d'être infinie, de la composition du poème. C'est ainsi que Valéry expose dans les *Cahiers* des modes de production poétique fort proches de ceux d'un de ses modèles, le Poe de *La genèse d'un poème* ou du *Principe poétique* :

Le poète cherche un mot qui soit :

féminin

de deux syllabes

contenant *p* ou *f*

terminé par une muette

et synonyme de brisure, désagrégation

et pas savant, pas rare -

6 conditions - au moins.

Syntaxe, musique, règle des vers, sens, et *tact* !⁶

De telles conceptions aboutissent nécessairement à une élaboration très lente du poème : évoquant les cinq années que dura la composition des 522 vers de *La Jeune Parque*, Valéry mentionne « les lenteurs, les tâtonnements, les dégoûts, les hasards »⁷ qui accompagnèrent son travail. Non que Valéry prétende être en poésie tout à fait dépourvu d'intuition ; cependant son attitude à cet égard est à l'inverse de celle de la plupart des poètes qui voient dans ce don l'essentiel. C'est ainsi que le fragment suivant semble directement viser les surréalistes, évoquant la vitesse d'une écriture tout entière soumise à l'inspiration, de même que l'absurdité qui en procède :

Quand je suis « inspiré » je m'interromps très vite ; je crains les vitesses de cet état qui jettent dans l'absurde. Je sais qu'il faut cueillir au vol et se dégriser.⁸

On voit pourtant ici que Valéry ne refuse pas absolument les grise-ries de l'intuition pure ; simplement, en « profond sceptique » de la poésie savante⁹, il signale que ces pépites ne sont rien si elles ne sont reprises ensuite et affinées dans un patient travail d'élaboration : dans le « jeu ordonné » de la composition du poème, le « hasard, l'incertitude [...] sont des pièces définies. »¹⁰ C'est aussi tout le thème chez Valéry du « premier vers », donné par les dieux, auquel le poète se doit d'égaliser les vers suivants. En somme, ce que Valéry appelle « pensée » en un sens très proche de celui de Breton, mais plusieurs années avant lui, cela « ne fait pas naturellement des poèmes mais au plus des fragments »¹¹. Le travail du poète consiste dès lors à égaliser les vers trouvés et les vers faits, les émotions réelles et les émotions imaginaires, dans la composition du poème. On comprend pourquoi Valéry peut écrire : « Mon travail est extrêmement lent dans son ensemble, pour être extrêmement vif dans son détail »¹² ; puisqu'il s'agit en fait d'une suite d'intuitions de la pensée, nécessairement aussi rapides que les trouvailles de l'écriture automatique, mais qui sont ensuite évaluées, pesées, composées, enchâssées dans des vers dont d'autres parties sont le résultat d'un travail volontaire et conscient, tout

l'art du poète - et on devine que pour Valéry tel devait être le grand art de poésie, les moments de puissance poétique véritable - consistant à rendre imperceptible à un lecteur la différence dans le résultat final¹³.

On peut considérer dès lors à la fois ce qui différencie absolument les deux pratiques - celle de l'écriture automatique et celle de Valéry - et ce qui partiellement les rapproche en dépit des apparences : à partir d'une même vitesse, la vitesse de ce que ces poètes appellent « pensée », on assiste à une accélération maximale de l'écriture d'un côté, à une décélération maximale de l'autre ; toute confiance serait accordée à l'intuition, volontairement provoquée, d'un côté, il y aurait stricte mise en situation du jeu aléatoire de l'inspiration, de l'autre ; enfin au dégoût du patient travail poétique, répond une valorisation extrême des processus conscients et volontaires de production. En somme, tout pourrait être rassemblé dans les ambivalences du terme de « littérature », dont on sait que Valéry imagina de titrer la revue du groupe surréaliste : on a écrit « lis tes ratures », et c'est là précisément nommer la « maison de correction » abhorrée par Breton. Rien de plus opposé à l'embaumement valérien que le « discours à crête de flamme »¹⁴ du poème surréaliste.

Quant aux ressemblances, elles tiennent pour l'essentiel à l'impossibilité qu'ont les deux pratiques de se réaliser sous leur forme pure : le manuscrit des *Champs magnétiques* révèle des suppressions, des corrections ; d'ailleurs si leurs auteurs n'avaient pas été des poètes ayant l'intention de composer un poème, et s'ils n'avaient pas dans ce projet mis en œuvre une technique adéquate, sans doute le résultat aurait-il été aussi pauvre que les productions dans lesquelles Janet voyait le signe d'une « misère psychologique » ; pour Valéry, il lui faut maintenir le thème de l'inspiration contre les versificateurs, et présenter son lent travail comme « ce qui multiplie les chances »¹⁵. La seule ressemblance qui vaille véritablement tient à ce qui justifie le rapprochement qui est ici opéré : que la forme sensible d'un résultat final dissemblable procède du mode de production du poème, dans lequel la question de la vitesse d'exécution tient une place centrale, et que ce mode de production tend à prendre autant

d'importance que le résultat lui-même. Dans les deux cas, comme l'écrit Valéry, « Faire un poème est un poème »¹⁶.

Il se trouve pourtant que ces poétiques caractérisées par leurs différences se rejoignent par les points les plus extrêmes de leur opposition, qui procèdent les uns des autres : dans les deux poétiques en effet, on aboutit par des voies différentes à une forme d'impersonnalité ; cela explique pour partie que le concept d'événement soit dans les deux cas scindé ; de cette scission, il découle aussi un retrait de la notion d'anticipation. Ces différents points permettent de distinguer des vitesses tendanciellement la plus rapide et la plus lente, ainsi qu'une vitesse intermédiaire – ce qui ne signifie pas une vitesse moyenne – qui serait celle de l'improvisation, en poésie.

Le premier point concerne donc la question de l'impersonnalité. En ce qui concerne l'écriture automatique, une telle impersonnalité semble évidente : il s'agit là de l'instrument adéquat à réaliser le vœu si souvent répété de Ducasse, selon lequel « la poésie doit être faite par tous, non par un ». Dans une compréhension fine de la distinction établie par Breton des passages qui lui reviennent de ceux qui reviennent à Soupault dans *Les Champs magnétiques*, c'est-à-dire de la signature des surréalistes, Blanchot insiste sur le caractère d'expérience « plurielle », « multiple » plus encore que « collective » qui caractérise l'écriture automatique¹⁷ ; de l'impersonnalité dont il s'agit, une pluralité se fait le suppôt d'expérience. Breton réaffirme cet idéal en 1933, dans « Le message automatique », plus de dix ans après les premières expériences de l'automatisme :

Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité morale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques uns.¹⁸

La poésie de Valéry atteint elle aussi à l'impersonnalité, sous la forme de ce que le poète appelle une voix « propre, autonome, intime,

impersonnelle – c'est-à-dire personnelle-universelle »¹⁹ ; par un chemin tout opposé, donc, mais tout aussi sûr : par la lente élaboration d'une voix qui chante le conflit dont elle provient, de la pure intuition sensible ou de la sensation – inhumanité issue de l'intériorité – avec le travail qui tente de les récupérer et de les déporter vers une autre inhumanité, qui idéalement s'approche des « arts purs ». Pour Valéry en effet, ces arts (musique et arts plastiques) en tant que combinaisons pures de couleurs ou de sons, « ne sont pas humains »²⁰ ; la poésie, en revanche, est compromise à l'humanité par le langage. C'est ainsi que le modèle du poème de Valéry est le récitatif lyrique, modèle de cette voix qui n'est ni celle du compositeur, ni celle du chanteur, mais celle d'une *persona*, « M^{lle} Ame », qui dans l'euphonie projette ce qui leur est commun et peut ainsi émouvoir tout auditeur. À la question « qui parle, dans un poème ? », Valéry répond en donnant une définition de son travail poétique qui opère la synthèse de ces conceptions :

Pour moi – ce serait – l'Être vivant et pensant (*contraste, ceci*) – et poussant la conscience de soi à la capture de sa sensibilité – développant les propriétés d'icelle dans leurs implexes – résonances, symétries etc. - sur la *corde* de la *voix*. En somme, le *Langage* issu de la *voix*, plutôt que la *voix* du *langage*.²¹

Deuxième point : dans les deux cas, dès lors, de l'écriture automatique et de la voix personnelle-universelle du poème de Valéry, le concept d'événement se voit scindé, si on appelle « événement » ce qui arrive et à la fois se dégage, se distingue, de l'ensemble de ce qui arrive, pour un sujet ou pour une communauté, sans être purement subjectif. En somme, on pourrait dire que ces deux poétiques visent à faire des productions de la subjectivité elles-mêmes, des événements, dans la composition de poèmes qui ne répondent directement à aucun événement extérieur. La vitesse *v''*, « la plus grande possible », de l'écriture d'« Éclipses » dans *Les Champs magnétiques*, aboutit à l'« Éclipse bien entendu du sujet »²², c'est-à-dire, en l'occurrence, de ce dont parle le poème. Et le poème de Valéry dissout

dans son patient travail ce qui procède de l'« occasion », cela qui est nommé dans le poème de *La Jeune Parque* « l'événement pur », pour en déduire les inflexions d'un long récitatif.

Il en va de même dès lors de la notion d'anticipation, qui constitue le troisième point : il n'existe idéalement rien d'antérieur au jaillissement de la parole, dans la pratique de l'écriture automatique, si ce n'est la technique de soi qui permet de se mettre dans la disposition propre à ce jaillissement. Comme l'écrit magnifiquement Jean Starobinski : « L'endroit où se tient la pensée d'André Breton est le lieu où la Terreur qui abolit et l'Émerveillement qui accueille cessent d'être perçus contradictoirement. »²³ Quant à la pratique poétique de Valéry, elle se situe dans l'après-coup, dans le recel patient des dons de l'intuition et le travail de maîtrise qui en découle ; cela dit ces dons eux-mêmes ne procèdent pas pour l'essentiel d'événements extérieurs : il s'agit davantage d'une écoute, voire d'une auscultation, des sensations de l'« être vivant » par l'« être pensant ».

Il se trouve pourtant, s'il faut accorder quelque importance à la pratique de l'improvisation en poésie, qu'on ne peut se passer ni du concept d'événement, ni de la notion d'anticipation, qui constituent un couple.

La capacité d'anticipation, dans le cadre d'une pratique d'improvisation, suppose à la fois l'acquisition préalable d'une technique, et un certain mode d'application de cette technique. On peut prendre des exemples de cela dans différents arts. Dans la musique baroque, la pratique de l'ornementation implique à la fois la virtuosité instrumentale et une maîtrise très sûre de la grammaire de l'ornement ; mais aussi, et surtout, elle implique la capacité quasi instantanée d'user de cette technique au bon moment dans la partition, les ornements n'étant pas écrits²⁴, de manière à prolonger la résonance des notes les plus importantes de la ligne mélodique. Il en est de même en ce qui concerne la juste interprétation des préludes non mesurés, au clavecin, formes qui ont leur origine dans la pratique de l'improvisation : les durées n'étant pas indiquées, il revient à l'interprète de prendre un certain nombre de décisions ultra rapides, en ce

qui concerne le *tempo* et les rapports de *tempi* dans l'exécution de la pièce (ce qu'on appelle le *rubato*). La seule règle en l'occurrence qui puisse être suivie, c'est un sentiment juste, qui peut être instantané, de l'*affetto* que doit produire la musique²⁵. En ce sens, il ne doit pas exister deux interprétations identiques de la même pièce, fût-ce par le même interprète : ce principe présidera aussi à l'introduction de l'aléatoire dans la musique contemporaine.

Dans les arts plastiques, de nombreux exemples pourraient être donnés ; je me bornerai ici à évoquer un dessin de Picasso : il s'agit de la figure d'un cheval, dessinée d'un seul trait d'encre de Chine, sans jamais relever le pinceau, selon les règles d'un jeu japonais²⁶. Le peintre possède à la fois une technique sans faille, et dans son esprit l'image du cheval. Dans le cours de son tracé virtuose, peut-on dire qu'il a déjà une image mentale du dessin achevé ? Certainement pas, si l'on identifie cette image à celle que nous pouvons voir, nous qui considérons uniquement le résultat ; mais il doit exister une certaine anticipation de l'image dans l'esprit du peintre. Cette image anticipée serait en fait quasiment identifiée au geste qui la trace, ce geste qui, procédant d'une technique totalement intégrée, s'aventurant avec sûreté sur le papier, exprime à chaque instant l'image totale dans la direction donnée au pinceau et la pression plus ou moins forte qui s'y exerce : tout cela qui permet au peintre d'atteindre d'un seul coup à la perfection du tracé.

Si donc il doit exister une pratique quelque peu analogue, en poésie, elle procède d'abord de la tentation du geste, qui certainement manque à cet art ; tentation dont témoigne Claudel à la découverte de l'art poétique chinois et de la calligraphie, d'où procédera le recueil *Cent phrases pour éventail*. Il faudrait citer *in extenso* la préface de ce livre de poèmes : « ...le bâton d'encre de Chine d'abord aussi noire que notre nuit intérieure ; on le frotte, humecté d'un peu d'eau sur une plaque d'ardoise et un godet recueille le jus magique. Il n'y a plus qu'à tremper, peintre de l'idée ! ce pinceau léger et comme aérien qui le long de nos phalanges communique au fond de nous à la déflagration du poème. »²⁷

Que peut-il subsister de cette tentation, en ce qui concerne la forme du poème lui-même ? Il me semble qu'il s'agit d'un certain usage de la technique poétique la plus communément partagée – ou qui du moins l'était – c'est-à-dire des figures de récurrence du vers et de la rime, non pas au sens que leur donne Valéry d'une limite au travail poétique, d'une règle arbitraire qui permet d'ordonner les productions hasardeuses de la pensée, ni d'ailleurs au sens que Breton a beau jeu de leur donner, si l'on songe aux formes épuisées auxquelles il s'affronte, à savoir celui d'un simple « vêtement d'habitude » ; mais au sens où ces éléments visent à traduire dans la langue une certaine organisation du sensible, qui est le rythme. Cela ne signifie certainement pas que le vers et la rime, tels qu'ils sont donnés, font le rythme et qu'il n'y a qu'à les laisser faire ; cela signifie qu'on se saisit de cette grammaire et qu'on en fait un certain usage, proche de celui de la grammaire de l'ornement dans les arts plastiques ou la musique. Cet usage s'identifie immédiatement à une intuition rythmique, intuition sans laquelle il ne peut y avoir création d'un rythme : justesse de la réflexion de Pound, selon qui on reconnaît d'emblée les poètes qui ont de l'oreille et ceux qui en sont dépourvus. On peut dès lors considérer qu'il est possible de posséder, par innutrition, les formes de récurrence sur lesquelles repose la tradition poétique, de façon à en réaliser l'application de manière souple : généralisation et dissémination des récurrences sonores, prolongement, interruption de vers de différentes longueurs, assemblage ou scission de ces différents vers, déplacement des accents linguistiques par rapport à leurs modèles, tels qu'ils sont déposés dans la mémoire de tout lecteur de poésie... mais aussi leur envers, si c'est nécessaire, à savoir les contours nets, le tranché de la prose. Ce ne serait plus, dès lors, les phrases – poétiques en raison de leur densité en images – de l'écriture automatique, s'enchaînant continûment et à toute vitesse, ni la lente reconstitution des inflexions d'une voix lyrique, mais une forme infiniment plastique, apte à épouser au plus près ce qui affecte un sujet, à savoir ce qu'il éprouve comme étant un événement. C'est la venue de l'événement qui peut provoquer chez un sujet la mise en branle de ces schèmes rythmiques, une configuration en mouvement dans la langue qu'on appellera : poème.

On peut même ajouter que le poème constitue l'événement, ajoutant des phases parfois distinctes de l'expérience du sujet, qui d'un seul coup se trouvent liées – liées en lui et nulle part ailleurs. Enfin l'on retrouve ce que Valéry refusait, à savoir la voix « personnelle-accidentelle » et ses inflexions, ce qu'il y a de musical dans la langue telle qu'un sujet l'émeut de son désir :

Dans le langage des mots, il y a un fort élément musical (un soupir, l'intonation d'une question, celle de l'annonce, celle des élans du cœur, tous les innombrables *gestes* de l'intonation).²⁸

Si donc il y a dans cette pratique une part d'improvisation, celle-ci se situe dans l'intervalle idéalement le plus réduit possible qui sépare la mise en forme d'une configuration rythmique de l'événement qui la produit : c'est dans cet intervalle que s'exerce la technique intimement maîtrisée permettant l'anticipation du poème qui se fait. En ce sens, le poète se sert de sa technique d'une manière toute particulière, proche de celle que les Grecs nommaient *chrêsis*, terme que Michel Foucault commente dans *L'herméneutique du sujet*. L'âme conçue comme « sujet de l'action » se sert des objets qu'elle a à sa disposition, non pas au sens où elle les utilise dans le cadre d'une relation purement instrumentale, mais où elle en use dans un certain type de relation, qui manifeste qu'on s'est approprié les règles d'un art :

Dans l'expression *hippô chrêstai* (se servir d'un cheval), ça ne veut pas dire qu'on a pris un cheval pour faire ce qu'on voulait avec. Ça veut dire qu'on l'a manié comme il faut, et que l'on s'en est servi selon les règles de l'art impliquées par l'attelage ou la cavalerie etc.²⁹

Quant à la nécessité d'une technique : il ne s'agit pas essentiellement d'éviter un lâché de la forme, soit le mauvais informe de l'absence d'art, du n'importe quoi, qui plutôt qu'un mauvais informe sera une forme nulle, mais à la fois d'accueillir la puissance de l'événement et d'induire à

une maîtrise relative des affects qu'il produit. Cela peut avoir lieu de deux manières, l'une à l'autre liées : d'abord parce que la mise en œuvre d'une technique introduit une certaine durée dans la composition du poème, qui de ce fait n'est ni celle du pur jaillissement automatique ni celle de la reconstitution d'une voix ; ensuite parce que les éléments de cette technique constituent l'essentiel de ce que les troubadours, les premiers, appellent la *mezura*, concept qui s'avèrera d'une importance cruciale dans la tradition poétique. Il faut sur ce point renvoyer à la réflexion opérée par Jacques Roubaud de la poétique du *trobar* : on y voit que la *mezura*, terme qu'on peut imparfaitement traduire par « mesure », est un concept simultanément éthique et esthétique, en cela que les éléments de la technique poétique permettent de maintenir dans des limites la puissance d'une passion de l'âme, qui est l'amour. Le sujet, au cours de l'exercice que représente pour lui la composition de la *canço* – la chanson –, évite de basculer dans la démesure et la laideur de la folie d'amour, en même temps qu'il atteint dans le poème à la plus haute tension de la force et de la forme³⁰.

La finalité qui caractérise cet aspect de la création poétique est donc d'ordre éthique : il s'agit d'opérer un bon gouvernement de soi, au cœur même du mouvement des passions et dans le hasard de ce qui arrive. Et je voudrais conclure en évoquant la figure de l'athlète, dont Michel Foucault - toujours dans ses cours consacrés à *L'herméneutique du sujet* - commente l'usage chez les philosophes de « l'âge d'or du souci de soi », à savoir, la période hellénistique : le sage, comme l'athlète qui apprend certains gestes qu'il appréhende d'abord comme artificiels, doit se munir d'un certain nombre de *logoi*, préceptes qui condensent une vérité par ailleurs développée sous une forme systématique. Il doit aussi se livrer à un certain nombre d'exercices concrets qui lui permettront de se préparer, en renforçant la maîtrise qu'il a de lui-même. Face à ce qui arrive, donc, l'athlète comme le sage pourront improviser au mieux, c'est-à-dire mettre en œuvre de manière immédiate le bon geste, pour l'un, la vérité qu'il s'est incorporée, pour l'autre. Nourri de tout son art, prenant à chaque instant le risque d'en être désarmé, le poète ne fait pas autrement : tant il est vrai que, si l'on peut improviser un poème, on ne s'improvise pas poète.

¹ J'écarte de mon propos la pratique très spécifique qu'est le *slam*.

² André Breton, *Œuvres complètes*, I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988. Les annotations de Breton sont reproduites dans la notice de Marguerite Bonnet, dans la section intitulée « La pratique de l'écriture automatique », pages 1127 à 1130. La citation figure p. 1129.

³ *Idem*.

⁴ André Breton, « Entrée des médiums », in *Les pas perdus*, op. cit., p. 274.

⁵ Paul Valéry, *Cahiers*, I, « Ego scriptor », Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973, p. 262.

⁶ Paul Valéry, *Cahiers*, II, « Poésie », p. 1068.

⁷ Paul Valéry, *Cahiers*, I, p. 252. La ponctuation (deux points au lieu de trois) est celle de Valéry, sur le modèle de Mallarmé.

⁸ *Ibid*, p. 268.

⁹ Paul Valéry, « Au sujet d'Adonis », in *Variétés, Œuvres complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1957, p.482 : « C'est un art de profond sceptique que la poésie savante ».

¹⁰ Paul Valéry, *Cahiers*, II, p. 253.

¹¹ Paul Valéry, *Cahiers*, I, p. 1061.

¹² Paul Valéry, *Cahiers*, II, p. 245.

¹³ On sait quels vers de son poème «Fragments du Narcisse » Valéry considère comme étant exactement *cela* qu'il a voulu faire : « O douceur de survivre à la force du jour... ». Son erreur n'a-t-elle pas été de croire que l'euphonie, la densité d'un vers en assonances et allitérations fluides, constituaient la règle de fabrication d'un « beau vers » ? Sa critique du vers de Mallarmé « Une nudité de héros tendre diffame », considéré comme « difficile à dire » semble l'indiquer : Valéry n'avait pas l'intuition du jeu des mots « peignés » et « hirsutes », par plus que celle du *sprung rhythm* à la Hopkins.

¹⁴ L'expression est de Philippe Jaccottet.

¹⁵ Paul Valéry, *Cahiers*, II, p. 243.

¹⁶ *Ibid.*, p. 253.

¹⁷ Maurice Blanchot, « Le demain joueur », in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

- ¹⁸ André Breton, « Le message automatique », *Œuvres complètes*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1992, p. 387.
- ¹⁹ Paul Valéry, *Cahiers*, I, p. 1090.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 1125.
- ²¹ Paul Valéry, *Cahiers*, II, p. 293.
- ²² André Breton, *Œuvres complètes*, I, p. 1129.
- ²³ Jean Starobinski, « L'autorité suprême », *La nouvelle Revue Française*, 1 avril 1967, 15^{ème} année n° 172.
- ²⁴ Ce fut surtout le cas dans la première période du baroque, dans la musique italienne et la musique française. Les français développèrent ensuite une notation sténographique et des « tables d'agrèments » ; dans la musique allemande, on tendait à écrire les ornements.
- ²⁵ Avant les préludes non mesurés caractéristiques de l'école française, une telle pratique du *rubato* caractérisait l'esthétique du madrigal, en Italie. Girolanimo Frescobaldi, qui « livre au clavier de son clavecin ou de son orgue les *passagi* et les *affetti* caractéristiques du madrigal », précise dans la préface de son premier livre pour clavier que « la perfection du jeu dépend 'du bon goût et (de) la finesse du jugement de l'exécutant.' » Adelaïde de Place, *Girolanimo Frescobaldi*, Fayard/Mirare, 2003.
- ²⁶ Ce dessin, qui daterait de 1924, se trouve au Musée des Beaux-Arts Pouchkine de Moscou.
- ²⁷ Paul Claudel, *Cent phrases pour éventail*, préface, *Œuvre poétique*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1967, p. 699.
- ²⁸ Ce n'est pas Paul Valéry, mais Ludwig Wittgenstein qui écrit cela, dans *Fiches*, Bibliothèque des idées, Gallimard, 1970. Tels sont les gestes que le poème traduit en son énonciation, son rythme, et ses figures ; tels les « élans » qu'on peut rencontrer dans la poésie de Breton.
- ²⁹ Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet, cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Seuil, 2001, p. 56.
- ³⁰ Jacques Roubaud, *La Fleur inverse, essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.