



Jude Stéfán, ou l'érotisme du poème

Jacqueline Michel
Université de Haïfa¹

Jude Stéfán commence à écrire vers 1954, mais il ne publiera qu'à partir de 1965 — dans les années du groupe *Tel Quel* pour la littérature, et celles du groupe *Supports Surfaces* pour les arts plastiques — des expériences qui attirent le poète, bien qu'il n'aime pas la notion « militariste » d'avant-garde, préférant avec Jacques Roubaud celle d'« extrême contemporanéité ». Dans la lignée ouverte par Rimbaud, Jude Stéfán prône l'invention d'une autre langue. S'il se propose, à la suite de Georges Perros et de Denis Roche, de mettre la poésie « au pied du mur de ses coquetteries et mensonges », c'est pour révéler le dedans de l'aventure, pour laisser parler l'énigme du langage. Jude Stéfán est de ces poètes qui osent faire une poésie dans la lignée de Sade, Cioran, Blanchot, Bataille... Il permet au poète de prendre toute liberté avec le JE, si présent et efficace dans son oeuvre — et d'ôter à ce JE le côté banalement biographique.²

Avec Jude Stéfán nous sommes confrontés à une poésie qui cherche à assurer le triomphe de la vie par l'horreur de la mort dite ; et qui, pour ce faire, ne cesse de dire la volupté du corps. Jamais peut-être, remarquent bon

1. Professeur d'Université émérite, Département de Français, Université de Haïfa, Israël.
Courriel : michel@research.haifa.ac.il

2. Notons que Jude Stéfán est un pseudonyme intentionnellement choisi. Jude : Jude l'obscur de Thomas Hardy ; Stéphen le héros de Joyce ; steorfan, terme à propos duquel Jude Stéfán écrit : « en vieil anglais steorfan veut dire mourir/ et si j'en retranche l'or/ reste ma vie terne » (Jude Stéfán, *Cahier 8*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1993, p. 86).

nombre de critiques, l'érotisme de la parole poétique n'avait été si ostensiblement montré. Ce que je voudrais proposer ici, c'est une rencontre avec l'écriture de Jude Stéfán reflétant un rapport très particulier à la poésie : « la poésie n'est pas de la Littérature mais de l'Écriture. C'est là le grand malentendu ».³

Incorporer la mort à la vie, la rendre en quelque manière voluptueuse, telle doit être l'activité de ces constructeurs de miroirs (tous ces artisans de la création esthétique qui ont pour but le plus urgent d'agencer quelques-uns de ces faits qu'on peut croire être les lieux où l'on se sent tangent au monde et à soi-même »

écrit Michel Leiris dans *Miroir de la tauromachie*. Et de poursuivre :

Ils n'ont de chance d'y parvenir qu'en mêlant à l'alliage dont ils composeront le tain de leur miroir (spectacle, mise en scène érotique, poème, oeuvre d'art), un élément susceptible de faire pointer [...] quelque chose d'éperdu, de misérable sans retour et d'irréductiblement vicié ».⁴ Or, précisément, un tel chantier de langage où jouent l'éperdu, le misérable et le vicié, s'accorderait à celui engendrant les textes de Jude Stéfán.

Le lecteur se trouve en effet interpellé par une écriture qui, le plus souvent, se profile comme un chantier de dérives verbales, de tracés où se grave sur un fond de détresse le ricanement; de phrases qui amassent un fascinant bric-à-brac de réminiscences, d'inventions de tous ordres et d'érudition allusive, qui font sombrer toutes choses en tous sens et... en non-sens.

Un lieu de l'écrit s'organise à partir d'un lancer de vers plus ou moins longs, déchirant l'espace blanc de chaque côté d'une verticale centrale. On serait tenté d'y voir le dessin d'un poème savamment dé-lyrant, où les vers se mesurent à la fatalité de la clôture. C'est précisément dans un tel lieu de

3. Jude Stéfán, *Cabier 8*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1993, p. 38.

4. Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Fata Morgana, Montpellier, 1991, p.66.

l'écrit que peuvent, comme l'exprime explicitement un poème de *Prosopopées*⁵ résonner des « cris d'amphithéâtre » :

La mort c'est maintenant
les cris d'amphithéâtre
les gestes porte-drapeaux
les corbeaux dans les chaumes
la foire à tout⁶

Une image descriptive du poème prend forme à partir de la référence aux « cris d'amphithéâtre ». Elle rend sensible le jeu d'une relation fort signifiante entre poème et arène : jeu d'une similitude exploitable dans les deux sens - on remarquera au passage, en misant sur l'homophonie, la valeur suggestive de la rime légèrement faussée entre poème et arène : aime et haine. Dans le sillage de cette similitude, le poème comme arène, ces « cris d'amphithéâtre » liés à « la mort maintenant » seraient identifiables à une orchestration des « ondes s'irradient autour du point de frôlement de l'homme et de la bête, comme des zones de jouissance et de douleur »⁷ :

L'homme, un poète omnidément ; la bête :
La fille qui vous émeut
elle (qui) vous colle au sol Poésie
étrainte enfin les mains jointes (Stéfan, 1997, 18)

Par ces vers où s'entend une érotisation de l'écriture, le poème se trouve désigné en tant que lieu reflétant une joute à laquelle se livre l'artisan des vers, lorsqu'il cherche tout à la fois à se sauver et à se détruire dans l'expérimentation du corps de l'écriture, comme dans la jouissance et la possession d'un corps de femme. « Elle » est comme la Poésie : l'une et l'autre ayant ici en partage l'illusion et l'obsession des sens/du sens face à l'Insupportable qui, inexorablement, est donné à vivre et à mourir. Aussi le

5. « [M]oi poète / inventeur du dé-lyre », Jude Stéfan, *Prosopopées*, Paris, Gallimard, 1995, p. 82.

6. Ibid., p. 63.

7. *Prosopopées*, p. 95.

poème n'a-t-il pas d'autre alternative que « d'arracher à la langue la vérité des corps » (Stéfan, 1992: 248), de refléter un spectacle où le langage s'approche du cri, de la matière brute de l'événement ; où une jouissance érotique de l'écriture va s'employer à harceler, aimer, haïr, exécuter (dans les deux acceptions du terme), en un mot toréer la Poésie, afin de lui faire « crier que nous sommes rivés à la mort » tout en maquillant ce cri en jouissances sensuelles. Ceci invite à s'arrêter sur un des poèmes de *Povrésies* :

Trapue Sauvage Noire
au redoublement de leurs éventails
scandant les véroniques
le cheval aveuglé répand ses entrailles
avant que par cinq fois l'épée n'effondre
la Victime
honteusement traînée sur le sable : ce soir
elles ouvriront leurs cuisses
à la corne effilée
elles crieront imitant l'orchestre
et demain prieront en mantille ou
danseront farouchement le jota
sueur et sang, poils et raucités
sont leur dot (Stéfan, 1992: 36)

Façonné en raccourci d'un spectacle incisif, empreint d'une âpre ironie, ce poème s'organise en tracés qui sont autant d'instantanés, saisissant plusieurs moments forts des jeux de l'arène, où se mêlent dégoût et passion. Le premier tracé entérine la présence de la Bête : « Trapue Sauvage Noire ».

Ces trois adjectifs cautionnent une « barbare beauté »... (Stéfan, 1991: 13) Poésie brute, Poésie noire (titre d'une partie d'*Elégiades*) à séduire, à provoquer dans les retranchements de sa résistance, à épuiser dans une danse avec la mort dont la femme stimule les mouvements : au redoublement de leurs éventails scandant les véroniques (passes principales exécutées par le torero).

Si les éventails rythment les passes, ils les sonorisent également. En effet, les trois phonèmes du vocable éventail se répercutent dans l'espace de la première moitié du poème. Il faut noter que dans l'écrit de Jude Stéfan, on a bien souvent l'impression que les tracés de vers ne tiennent leur existence que de l'intrusion recherchée d'une modulation. Rappelons à cet effet que le poète avoue avoir écouté et goûté un poème de Beckett, uniquement pour le « discret, attristé coup de trompette » (Stéfan, 1996: 230) que des échos so-

noires y répercutaient . Dans l'arène du poème, de ce corps à corps dont la femme est la mus(e)icienne, il ne restera qu'une ligne désécrite, entachée, de « (la Victime) honteusement traînée sur le sable : ».

Par la dynamique des deux points s'annonce un texte à faire sortir du sillage même de cette traînée. Ainsi s'amorce la seconde moitié du poème, comme un prolongement et plus encore comme un complément nécessaire à cette corrida de la Poésie. Une nouvelle musique se fait entendre : aux modulations d'éventails a succédé la répétition du vocable « elle » ; et la répercussion de l'expression « (s') effondre la Victime », qui se répand en échos sonores (i et on) d'un vers à l'autre :

elles ouvriront leurs cuisses
à la corne effilée
elles crieront [...]
prieront en mantille ou
danseront farouchement la jota

Ainsi s'orchestre une sorte de pacte entre la danse avec la mort et la danse avec la vie qu'elle, la femme, exécute avec excès. Dans cette seconde séquence du poème entièrement jouée ou mieux, engendrée par elle, on a le sentiment que le corps à corps avec une « barbare beauté » s'est prolongé en une sorte de démonstration ostentatoire du « vivant » qui ne serait, en fait, qu'une mise en scène travestissant le présage de la tombe.

Et que reste-t-il de cette corrida au sein du poème, où de voluptueux gestes saccageurs d'écriture, ayant quelque chose à voir avec des opérations sacrificielles, auraient voulu réduire la poésie à sa vérité nue en jouant sa mise à mort? Qu'en reste-t-il, sinon quelques mots qui viennent s'inscrire dans la traînée laissée par la victime ; des mots stigmatisant l'identification de elle à la « bête », au « corps brut » d'une poésie?

sueurs et sang, poils et raucité
leur dot (Stéfan, 1997: 23)

Débris de signes, de voix, insolents, ces mots parafent en quelque sorte ce qui a été une course à mort avec une poésie trapue, sauvage, noire. Ils entérinent une poésie qui ne crée qu'en se perdant. Course à mort certes, mais aussi à « contre-mort » (femme, « ton haleine à contre-mort ») (Stéfan, 1997:

47) par la jouissance engendrée. Et ce double mouvement mené par l'écriture se présente porteur non pas d'une contradiction, mais d'une complémentarité jouant entre l'outrance du désir sexuel et l'outrance de la mort. C'est en cela qu'existerait un fait poétique spécifique, dans ce quelque chose de violent et de destructeur dont une écriture se fait complice, lorsqu'elle reflète en expressions de jouissance le « misérable sans retour, l'irréductiblement vicié » ; lorsque, à certains moments, cette écriture laisse soupçonner une attirance vers des limites prêtes à être franchies, qui relèvent d'une insupportable hantise de l'anéantissement avec laquelle on voudrait en finir.

Dans l'arène du poème où prévaut une atmosphère érotique, le travail du poète pourrait être comparé à celui du torero exécutant ses passes. En effet, les vers alignent des images qui peuvent être considérées comme autant de passes de langage tourmentant, assiégeant, blessant amoureusement la poésie. Ce travail d'écriture répondrait, d'une certaine manière, aux figures d'écart et de traquenards composant la danse de séduction à laquelle se livre le torero effectuant ses passes. Vertiges de mots où joue parfois un certain baroquisme, proliférations d'images, enchaînements, entrecroisements de fragments de sens et de voix, évolutions de phrases brisées, reprises, déviées... le tout soigneusement calculé et agencé, les tracés d'écrit du poète sont porteurs de leur propre torture et de leur propre dérision :

tes phrases ont des allures de reine
en os sans chairs
rejetés au reflux
encore, encore
(un coup, un poème)
la plage (la page) un piège à rats sous les étoiles. (Stéfan, 1991: 43)

C'est ainsi que, dans l'arène du poème, règne un gauchissement du pouvoir de signifier, sans cesse relancé par les roueries d'un écrit qui appelle et détourne, attire, désarçonne et blesse les significations qu'il suscite d'une poésie harcelée. Par le réseau serré de ses passes de langage, le poète désoriente et piège la poésie, la conduisant à sa perte. Les artifices de mots sont mis au service d'une corruption ludique et licencieuse du fait poétique.

Le poète « constructeur de miroirs » mêle ainsi à l'alliage dont il compose le tain de son miroir (de son poème), le « venin » distillé par une relation obsessionnelle à la Ruine. Ce « venin » désublime la parole poétique, la transmue en une parole de chair, de désir et de mort. Poète et Poésie « en-

grenés comme un jeu de bielle »⁸, traduisant la danse à mort qu'exécutent les passes dans l'arène, se trouvent inéluctablement entraînés dans une joute « tauromachique ». A la limite, cette danse aurait quelque chose à voir avec le « tombement » dont parle Georges Bataille dans ses écrits poétiques, par lequel êtres et choses accèdent à leur néant, comme le fait remarquer Jean-Luc Steinmetz (1990: 146) dans *La Poésie et ses raisons*.

Avec un poète tel que Jude Stéfan se révèle une manière d'être à la poésie engendrant un écrit qui hante et érotise les marges de l'inadmissibilité de la poésie. Dans ces marges se situera le poème que l'artisan des vers aménage, en quelque sorte, de tracés érotiques, créant ainsi des spectacles de langage qu'on pourrait qualifier, comme nous venons de le voir, de « tauromachiques ». Ils traduisent ce qui est pour le poète « une vérité peu bonne à entendre », à savoir que la poésie (celle érotisée et sacrifiée à l'inconnu du sens) est essentiellement « risque, mort, suffocation » (*Xénies* : 23) – c'est pourquoi, nous dit Jude Stéfan, « Arthur Rimbaud est si gênant »...

Bibliographie:

- Leiris, Michel 1991. *Miroir de la tauromachie*. Montpellier: Fata Morgana.
- Stéfan, Jude 1991. *Stances*. Cognac: Le temps qu'il fait.
- _____ 1992. *Xénies*. Paris: Gallimard.
- _____ 1993a. *Cahier 8*. Cognac: Le temps qu'il fait.
- _____ 1993b. *Elégiades*. Paris: Gallimard.
- _____ 1995. *Prosopopées*. Paris: Gallimard.
- _____ 1996. *Chroniques Catoniques*. Paris: La Table Ronde.
- _____ 1997. *Povrésies*. Paris: Gallimard.
- Steinmetz, Jean-Luc 1990. *La Poésie et ses raisons*. Paris: José Corti, p. 146-147.

8. Pour reprendre l'image de Leiris, *Miroir de la tauromachie*, op. cit. p. 14.

for the temporal feature *Kairos* while the sign *till* unmarked for *Process/Result* is also unmarked for the temporal features *Chronos / Kairos*.

In short, the invariant meanings of these signs are:

- till* (U) = *Process/Result* + *Chronos/Kairos*
- until* (M) = *Result* + *Kairos*.

III. Microlevel Data

The following section presents microlevel data: i.e., sentences in context which will be followed by macrolevel data based on the “from sign to text” approach to discourse analysis (Aphek and Tobin 1988, 1999, Tobin 1988, 1989, 1990, 1993, 1994/1995).

A. Minimal Pairs

Examples (1-10) present sentences where one of the forms appeared. If a minimal pair with the second form is postulated it results in a different message. The difference in message can be directly attributed to the markedness relationship between them. Examples (1-3) appear originally with the marked form *until* (*RESULT/KAIROS*) indicating a significant point in time which may be perceived as a condition or consequence. If the marked form *until* is replaced by the unmarked form *till*, a durational message is obtained:

- (1) Pollard would not be freed *until* a direct request is made by Rabin.
(*Jerusalem Post*, 25.7.93) (*until* = condition/consequence), (*till* = duration)

~~(2) He won't die *until* his heart stops beating.~~

(*until* = condition/consequence) (*till* = duration)

1. Professeur d'Université émérite, Département de Français, Université de Haïfa, Israël.

Courriel : michel@research.haifa.ac.il

(3) « He will not bury her *until* she is officially considered dead.

(*until* = condition) (*till* = duration)

2. Notons que Jude Stéfan est un pseudonyme intentionnellement choisi. Jude : Jude l'obscur

de Thomas Hardy ; Stéphen le héros de Joyce ; steorfan, terme à propos duquel Jude Stéfan

peut être dit « (3) an glaz steorfan vent d'ira meurir/908 si j'en retranche l'ou/ resse ma vie

Examples (4-7) are expressions which appear with the unmarked form

4. *Mit Revue*, p. 105 de la tauromachie, Fata Morgana, Montpellier, 1991, p.66.