

Frank Smith
Guérillas poétiques

GPS n° 12

sous la direction de **Jean-Philippe CAZIER**

éditions Plaine page



SOMMAIRE

Abécédaire (<i>sort of</i>) Jean-Philippe CAZIER	10
Point d'interrogation Barbara POLLA	16
Échos de Guantánamo Blandine SORBE	20
Introduction à l'édition américaine de <i>Guantanamo</i> Mark SANDERS	24
Troisième et dernier article sur la paix perpétuelle Édition <i>Guantanamo</i> Vanessa PLACE	30
<i>Gaza, d'ici-là</i> : « No man's langue » Sagia BASSAID	44
Poétique de la circulation Jean-Philippe CAZIER	60
Questions de questions (<i>ad lib.</i>) Catherine SOULIER	66
Je, Vous, Elles, Ils, Nous, On est des autres Yann PERREAU	74
Machine de guerre et désœuvrement Véronique BERGEN	82
La méthode (contre) forensique À propos d'investigations poétiques Colette TRON	86
Le poème derviche de la pensée Frédérique COSNIER	94

Vite, fixer l'image d'un monde chaotique avant qu'elle ne fuie <i>Sur Les Films du monde – 68 cinétracts</i> Paul ARDENNE	106
Paysages blessés Rodolphe OLCÈSE	110
Du livre au film Passer à l'acte Éric BLANCO	116
Exposition <i>La Pièce manquante</i> Paul ARDENNE	124
La poésie n'est pas une solution ? Entretien avec Amaury DA CUNHA	130
Bio/bibliographies des auteurs	141
Frank Smith : bibliographie et filmographie	146
Crédits photographiques	148

Les œuvres les plus fréquemment citées de Frank Smith le sont sous les abréviations suivantes :

PP : *Pour parler* (avec Julien Serve), Créaphis, 2019

CP : *Chœurs politiques*, L'Attente, 2017

LFDV : *Le Film des visages*, Plaine page, 2016

KAT : *Katrina. Isle de Jean Charles, Louisiane*, L'Attente, 2015

FB : *Fonctions Bartleby. Bref traité d'investigations poétiques*, Le Feu sacré, 2015

LFDQ : *Le Film des questions*, Plaine page, 2014

GDIL : *Gaza, d'ici-là*, Al Dante, 2013

GTO : *Guantanamo*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2010



ABÉCÉDAIRE (SORT OF)

JEAN-PHILIPPE CAZIER

Autre

Ne pas parler à la place de, laisser la parole à d'autres paroles, d'autres signes, d'autres significations, d'autres mondes. Une littérature faite de cette place laissée à l'autre, qui renvoie à la pluralité qui la constitue, à tout le dehors qui la traverse, au monde qui s'y engouffre. C'est une communauté étrange, une communauté de langues hétérogènes, plurielle, sans unité, sans norme excluante, sans sujet-leader, l'écrivain étant moins un « guide » qu'un processus d'agencement. Une communauté politique qui serait celle du On le plus vivant, indissociable d'une éthique nouvelle, éthique d'une écriture sans volonté de pouvoir – le mode de vie de l'écrivain anonyme, pour de nouveaux rapports à la langue, à soi, au monde, aux autres, mode de vie à partir de, avec la pluralité de la langue, de soi, du monde.

Chœur

Affirmer que la poésie se fait « chœur » implique moins qu'elle soit dite par plusieurs que le fait qu'elle est une pluralité de voix, le discours pluriel d'une foule de voix : un poème de voix, un flux impersonnel, l'irruption incessante de voix plurielles et discordantes qui scandent le texte autant qu'elles y introduisent toute la discontinuité, l'errance, le hasard qui lui sont nécessaires.

Cinétracts

Les images prélevées dans le flux des images, coupées de ce flux, insérées dans le cadre nouveau de sons, de textes écrits ou énoncés en voix off, acquièrent une nouvelle temporalité, une esthétique qui appellent la contemplation et affectent la pensée. Il ne s'agit plus de voir défiler ces images pour les remplacer immédiatement par d'autres, il ne s'agit pas de reconnaître immédiatement ce qu'elles montrent, d'énoncer le récit convenu et pauvre qu'elles véhiculent habituellement, mais de devenir sensibles à ce qu'elles sont en tant qu'images, de devenir ouverts aux questions qu'elles impliquent, d'inventer un langage pour non pas les commenter, les expliquer, mais les ouvrir à une parole avec le monde, s'ouvrir avec elles à une parole avec le monde.

Décrire

Décrire, c'est se tenir au plus près de la chose, du rapport à la chose, et constater où et en quoi la chose échappe à la langue, à la pensée, en quoi il n'y a pas d'accord spontané, préétabli, entre ce qui dit et ce qui est dit, en quoi la langue échappe à la chose autant que celle-ci échappe à la langue. La description est l'occasion d'une disjonction, d'une anti-synthèse, elle aboutit à l'évidence que la langue fuit la chose et fait fuir – comme un tuyau percé – ce que nous pensions être la chose, comme elle est l'occasion de l'évidence que la langue ne peut coller à la chose, que ce rapport « objectif » au monde fait fuir la langue et la pensée. Se lève un monde fait de disjonctions, de recouvrements partiels et fuyants de la langue et du monde, de constructions langagières précaires, d'états obscurs et nuageux, d'identités en lambeaux, de mouvements vagues : pas d'harmonie mais une suspension de ce qui en produit l'illusion, de ce qui la permet en occultant le chaos.

Écrire

L'écrivain trouve constitué un langage qu'il ne reproduit pas mais à l'intérieur duquel il prélève, agence, déplace, fait varier – un flux de langage, un code langagier transféré à l'intérieur de cadres nouveaux, auquel il s'agit d'imposer des coupures inédites, qu'il s'agit d'immerger dans d'autres temporalités, d'autres rythmes, d'autres conditions d'apparition et d'existence. Cette opération, pour ne pas produire un langage fermé, un système de pouvoir, ne peut que persister dans l'ouverture qu'elle implique : un langage qui se suspend lui-même, qui se ralentit ou s'accélère selon d'autres nécessités, qui invente de nouvelles connexions, une autre grammaire pour un autre monde, d'autres visibilités du monde et d'autres paroles du monde.

Filmer

Comment faire un film de ce qui a eu lieu si ce qui a eu lieu ne peut être réduit à ce qui en est dit ? Comment faire des images cinématographiques qui ne soient pas la représentation d'un discours ? Comment créer des images qui filment le monde et non les mots ? Comment, par l'image, maintenir le monde à l'état de question et non le filmer tel qu'il peut être présent à l'intérieur d'états de choses, de faits qui en sont une simplification figée occultant le monde en tant que pluralité de possibles ?

Image

Produire des images qui ne soient pas une représentation du monde selon l'ordre du langage mais des images véritables, des images qui se rapportent au monde non tel qu'il est dit – ce qui revient à ne pas le voir – mais tel que, à la limite du visible, par-delà les modes de l'être, il devient. Ce qui veut dire : produire du visible qui ne se réduise pas à du dicible, du récitable, produire des images par lesquelles le visible implique sa propre limite, l'invisible par lequel le monde pourra être vu d'une manière paradoxale, son apparition à la surface de telles images ne pouvant que s'accompagner de sa propre destruction, sa propre absence. Le film existe alors effectivement mais selon le mode d'une virtualité composée des possibles du film qui sont des possibles du monde.

Image (bis)

Le langage ne dit ni l'image ni le monde, il s'agence à l'image et au monde pour ouvrir, dans l'image et le monde, les possibilités d'un langage de l'image et du monde, avec l'image et le monde, langage qui ne dit rien, ne reconnaît rien mais déplie et multiplie des possibles de l'image et du monde, se maintient dans l'ouverture de ces possibles.

Indiens

Que les populations indiennes soient victimes d'une histoire et d'une politique est évident, les réduire à cette dimension est politiquement suspect, cela revenant à reproduire le point de vue du pouvoir pour lequel les Indiens sont au mieux des victimes, au pire nuisibles, mais ne sont jamais une puissance de vie, une vie possible, une autre vie possible qui résiste au pouvoir. *Katrina. Isle de Jean Charles, Louisiane* est un livre politique qui dépasse la victimisation pour explorer cette vie qui est là, vie indienne, vie mortelle et errante de cette zone de la Louisiane, avec laquelle le livre cherche et crée un agencement vivant, vital.

Interrogatoire

La parole-interrogatoire implique le rapport à l'autre, une étrange communauté qui, d'être liée au langage, se voit contestée par lui. À un certain niveau, l'interrogatoire est la forme même de la parole et du rapport langagier à l'autre : interrogation insistante et répétée des signes, du sens, du référent, interrogation qui ne s'arrête pas car les significations et le monde se dissipent dans l'air.

Langage

Le langage produit le monde et le produit comme points de vue, flux de possibles. Au lieu de parler du monde, laisser le monde parler, inscrire le langage du monde, que le monde parle, que la multiplicité qu'il est s'inscrive sur la page, disant ses voix multiples, la communauté paradoxale de ces voix.

Langue

Langue de l'autre par laquelle le système de la langue fuit, se défait, recommence autrement, ailleurs, selon une autre histoire, d'autres subjectivités.

Monde

Aucun point de vue ne suffit pour énoncer le monde. Est court-circuitée la tendance des discours à l'hégémonie, celle du langage d'un pouvoir qui, excluant d'autres possibles, prétendrait définir l'état du monde. Le traitement du langage, la perspective qui par l'écriture s'y introduit, tendent à faire du langage le lieu de possibles exclusivement. Pas de version totalisante, pas de point de vue unique : des perspectives plurielles, des énoncés possibles qui dessinent les cadres d'une réalité inachevée, ouverte.

Monde (bis)

Le monde est un monde d'eau, sans frontières, sans limites fixes, déterminées. Monde de forces, de mouvements et de nouveautés incessants, de différences et d'événements, un monde-nuit, un monde-océan où tout est brassé, mobile, changeant – monde que l'on ne domine pas mais avec lequel on produit des relations, des agencements éphémères, fragiles. Ce monde est expérimenté par celui qui circule sur les routes, *On the road* comme l'écrivait Jack Kerouac, là où le monde ne cesse de se modifier, de changer, d'offrir au regard et à l'expérience son étrangeté irréductible, la répétition de sa différence, monde d'événements par lesquels sans cesse il recommence.

Poésie

La finalité de la poésie serait, par le langage, de faire émerger moins la totalité des perspectives sur le monde, du monde, que leur relativité, leur coexistence, d'exprimer le flux chaotique qui, de manière immanente, les maintient dans une communauté inachevée, mobile, hétérogène. C'est ce monde que la poésie introduit dans le monde, poésie dont le sens est politique : miner le privilège de tel ou tel point de vue hégémonique, la fixation de telle image actuelle du monde qui ne peut être que l'image d'un pouvoir, d'une volonté de recouvrir l'infini des images par une seule, régénérante et excluante, mortelle.

Pouvoir

Le pouvoir combat la précarité de son propre langage, répétant ses signifiants, ses référents. Si le fait que l'autre parle est une contestation du discours du pouvoir, celui-ci doit tuer l'autre en tant qu'être parlant, le meurtre de l'autre étant impliqué par ce pouvoir. *Gantanamo* montre l'exercice d'un pouvoir dont la cible est la parole et le rapport à l'autre impliqués par le fait que l'autre parle. Même s'il le questionne, l'interrogateur ne veut pas que l'interrogé parle, il veut qu'il se taise, c'est-à-dire répète le même discours que lui rapporté à un seul et même monde.

Question

L'état habituel du langage est suspendu au profit d'un questionnement. Par ce suspens, le monde est mis en question. La poésie fait du langage un questionnement – non parce que le poète poserait des questions, mais parce que le questionnement est la définition du langage poétique, qu'il devient l'être du langage par lequel le monde devient une question.

Question (bis)

La question n'est pas seulement une façon d'interroger en l'attente de réponses, elle est un mode du langage par lequel celui-ci, par-delà le fait, par-delà ce qui est supposé être, permet l'avènement des possibles qui, pour que le fait existe, pour que l'être soit, doivent être occultés. Blanchot soulignait que poser la question de la couleur du ciel ouvrait une série de possibles quant à cette couleur, quant à la réalité factuelle du ciel et à l'être du ciel. Demander si le ciel est bleu laisse ouvertes les possibilités que le ciel soit bleu mais aussi qu'il ne le soit pas, qu'il soit autre chose que le ciel habituellement bleu et que le bleu du ciel soit lui-même autre chose que celui par lequel il est vu et reconnu (possibilité qu'il soit noir ou gris). Autre chose aussi que ce que nous avons l'habitude de désigner et signifier par « le ciel ». Questionner, c'est ouvrir dans le monde l'espace où les possibles existent et coexistent avant d'être fixés dans un état de choses, avant d'être soumis à un cadre sélectif nécessaire à la production du fait, c'est-à-dire de l'être, qui n'est plus que l'effet d'un cadrage figé du monde. La question rend le monde absent, mais par cette absence le monde ne disparaît pas : il advient en tant que pluralité virtuelle de possibles.

Question (ter)

Lorsque le langage devient questionnement, lorsque son être est un questionner, le langage entre dans un processus de répétition et prolifération sortant des cadres fixes et stabilisants du langage habituel. Les questions s'émancipent de toute réponse. Les propositions différentes ne peuvent que se répéter selon une logique de la variation qui permet d'intégrer à chaque répétition les possibles que les autres excluaient. Les mots, déchargés de leur lourdeur, de leur ancrage dans ce que leur usage commun fait percevoir comme la réalité, deviennent flottants, indécis, ambigus, répétés d'une proposition à l'autre pour en troubler le sens mais aussi pour entrer dans des variations par lesquelles ils deviennent indécidables, énigmatiques.

Représenter (ne pas)

Ouvrir un espace où la re-présentation, c'est-à-dire la présence sous une autre forme, n'est plus possible puisque toute référence s'y efface, toute présence s'y annule – un espace pour une image cinématographique qui ne représente plus, qui ne présente pas, un espace pour un langage sans référent ni signification, où le langage et l'image existent en étant absorbés dans leur disparition et où, par cette disparition, ils deviennent une vie plus grande qu'eux.

Résister

Résister, c'est parler en n'étant pas à la place de l'interrogé, s'affirmer comme parole distincte des cadres qui définissent le pouvoir pour y faire circuler d'autres signes, d'autres signifiants, d'autres référents. C'est s'efforcer de maintenir les mots de sa propre histoire, ceux d'un autre monde, d'une autre vie qui continue d'insister. C'est faire insister ses propres mots, continuer à dire sa singularité sans rapport avec le récit totalisant et homogénéisant que nous subissons. Parler est résister, faire exister ce qui diverge malgré et contre la réduction au même, l'effacement des vies autres. Parler est produire les décadres qui mettent en crise la volonté d'imposer une totalité identique à soi du monde.

Sujet

Inadéquation du langage et du monde. Ambiguïté et obscurité du monde, ambiguïté et obscurité du langage. Errance du Sujet aboli, fragmenté par les lignes embrouillées et discontinues du langage, du sens, du rapport au monde et à soi qui le traversent, le constituent autant qu'elles le défont. Écrire ou filmer sur le seuil, avant que le monde ne s'ordonne, avant que la langue ne prenne, avant que la signification ne se fige, ne s'impose, avant que le Sujet ne soit constitué en excluant les mille possibilités qu'il pourrait être.

Variation

Variation du discours, et donc de l'Être.



POINT D'INTERROGATION

BARBARA POLLA

Le langage en questions

En 2014-2015, je me vois confier par la Haute école d'art et de design de Genève – la HEAD – un séminaire d'écriture critique et créative. Mes étudiants, avec lesquels nous formons le projet de réaliser un « Journal critique de mode », choisissent le thème des liens entre mode et guerre. Quelle mode en temps de conflits ? Qu'est-ce que la mode a à dire des conflits et de la guerre ? Ils intitulent leur journal *HEAD SHOT*.

Je leur montre des images, des films, de l'art. Parmi toutes les œuvres que nous aurons étudiées ensemble, cette année-là, eux et moi, il en est une qui les aura marqués et qui va profondément influencer leur travail voire leur existence, c'est *Le Film des questions* de Frank Smith. Mes étudiants ont voulu revoir, ils ont vu et revu, écouté, réécouté *LFDQ*, ils ont reçu le livre, ils l'ont appris par cœur, intégré, adopté, transformé, et les questions ne les ont plus quittés.

PASSER D'UNE PHRASE À UNE AUTRE PHRASE, C'EST TOUJOURS ARRIVER AU LANGAGE,
NON ?

Frank Smith, en artisan du langage qu'il est, a inventé une langue, un langage : le *smithien*, immédiatement reconnaissable. On l'entend, le *smithien*, n'est-ce pas ? Nous l'avons entendu. Dans *HEAD SHOT*, Maximilien Borner écrit :

Nous sommes en quelque sorte tous des artisans du langage et c'est à nous qu'il incombe de travailler son état pour que cette vieille chute devienne une pièce haute couture. J'ai l'impression de n'être fait que de ça. Ces mots, je les sens pousser dans tout mon corps et finalement éclore entre mes lèvres.

Pour que la langue-prison devienne langue-liberté, pour ouvrir une fenêtre dans le réel, s'en échapper et s'y ancrer à la fois, il faut « arriver au langage » – il faut le recréer. C'est ce que fait Frank Smith avec chaque nouvelle parcelle de son œuvre : réinventer le langage. Commencer par remplacer « je », « nous », « ils », par « on ». Remplacer tous les points par des interrogations – ou par des « points de vue ». Donner à entendre la musique de la voix. Ouvrir de nouvelles fenêtres et traverser les montagnes, les surmonter, plutôt tenter de les déplacer.

UNE QUESTION COMME UNE MONTAGNE À SURMONTER : QUOI ENCORE, QUOI ICI
ENCORE, QUOI MAINTENANT ICI ENCORE ?

Pour les étudiants de la HEAD qui ont suivi mon séminaire, il y a eu un avant et un après Frank Smith. Après, toutes nos interactions se sont déroulées selon des fils de questions. Quoi maintenant ici encore ? L'éditorial de *HEAD SHOT* est ainsi constitué de plus de cent questions qu'ils ont posées :

L'Homme est-il un être de conflit ? Comment vivre le conflit ? Avons-nous conscience de la présence de la guerre dans nos vestiaires ? Comment peut-on traiter le conflit à travers les images ? Pouvons-nous espérer ?

Des questions sans réponses. Salman Rushdie parlait pour eux :

Je ne me soumetts pas. Je n'accepte pas. La question doit être posée. La remise en question est en elle-même la réponse.¹

¹ Salman Rushdie, *Langages de vérité : Essais 2003-2020*, trad. de l'anglais par Gérard Meudal, Actes Sud, 2022.

En postface à *HEAD SHOT*, Frank Smith demande, se demande, leur demande, nous demande :

Qu'est-ce qu'une question ?
Qu'est-ce qu'une affirmation ?
La négation contient-elle l'affirmation qu'elle refuse ?
Quelle composition dans la question ?
Une question peut-elle exister en dehors de l'acte qu'elle interroge ? Une question n'est-elle pas inséparable de l'acte d'écrire ?
Comment dire l'espace et le temps pour qu'ils deviennent des mots-sensations ?
Le commencement du monde, c'est quoi ?
Comment germiner, sortir du chaos ?
Comment écrire ce qui n'a jamais été dit ? Filmer ce qui n'a jamais été vu ?
Qu'est-ce qui sort du chaos, qui emporte les armatures du monde ? Comment ne pas faire grisaille ?
Comment sortir du gris noir-blanc, quitter le point fatidique entre ce qui vit et ce qui meurt ?
Comment sortir des clichés ?
Comment arriver à une logique aérienne ?
Comment atteindre les assises géologiques du monde ?
Comment s'en sortir sans sortir du monde, l'universel brasier ?
Comment pour s'en sortir établir un point dans le chaos, le reconnaître nécessairement non-gris, lui conférer le caractère d'un centre original d'où l'or de l'univers va jaillir ?
Comment faire palpiter le ciel, faire gondoler la terre ?
Entraîner un arbre, comment faire ? Entraîner une herbe, une poussée d'herbes, une meute d'herbes, comment faire ?
Comment dire le fait d'une pomme ? Le caractère pommesque de la pomme, comment ?
Comment dire ?
Comment détecter les puissances de l'avenir qui déjà frappent à la porte ?
Par tous les écrasements et la torture du monde et les horreurs du monde ?
Et comment se saisir de la question...

La question des images

La question est la forme la plus fondamentale de la philosophie, et c'est la forme primordiale de la pensée de Frank Smith. Pas seulement dans ses textes : aussi dans ses images. La question – l'une des questions essentielles – qui habite Frank Smith est de savoir comment témoigner. Frank Smith est un témoin. Le témoin regarde. Le témoin voit. La question est donc celle de l'image. Les images posent des questions, n'est-ce pas ? Mais comment faire advenir le point d'interrogation après l'image ? Entre texte et image ? Là où, même à l'image, la parole de Frank Smith devient texte ? C'est là, entre texte et image, qu'entre en scène Pasolini, le poète devenu réalisateur, « parce que le cinéma est une philosophie » n'est-ce pas ? Pasolini qui habite depuis toujours le travail de Frank Smith quand ce dernier cherche à faire voir ce qui n'est pas dit et dire ce qui ne peut être vu – et à instiller, partout, toujours, la poésie. À fabriquer donc, après Pasolini, un « cinéma de poésie », des témoignages poétiques, de cette poésie smithienne qui réussit à nous rendre le pire – mais vraiment le pire, le pire de tout, quand il s'agit des prisons syriennes et des tortures – lisible, audible, visible. Mais qu'est-ce qu'un réalisateur ? Quelqu'un qui fait des films ? Fait-on des films avec des mots ou avec des images ? Si c'est avec des textes, alors, qu'est-ce qu'un écrivain ? Quelqu'un qui écrit ? Est-ce suffisant, écrire, et on devient écrivain ? Faire bouger des images, est-ce suffisant pour être un réalisateur ? Qu'est-ce qu'un créateur de mode ou de bijoux, ont questionné les étudiants.

La littérature, le texte, utilise un langage préexistant, auquel elle donne dans les meilleurs des cas de nouvelles valeurs de par ses nouvelles formes. Le cinéma, lui, comme le rêve, ne se fonde sur aucun système, aucune langue préexistants : il n'y a pas de grammaire d'images et il s'agit à chaque fois de tirer du chaos de la réalité visuelle les images désirées puis de les agencer. Frank Smith, comme Pasolini, de plus en plus assemble et crée des images, tout en continuant de dire – comme lui encore. Il utilise alternativement des prises de vue du réel, qu'il aménage ensuite, en collaboration avec Arnold Pasquier, comme dans *Un Film à jamais* (2019) ou dans *Le Film du 38° parallèle* (2023), qui se concentre sur la zone démilitarisée, discontinuée et morcelée, qui sépare les deux Corées, ou des images préexistantes, y compris des images mouvantes, comme dans *Les Films du monde – 68 cinétracts* (2015, 2018 & 2022). En artisan de l'image comme il est artisan du langage, il se sert d'images trouvées, images créées, images assemblées. Et lui aussi, questionne encore et toujours :

ET QUE VOIT-ON EN REGARDANT AINSI À TRAVERS CE LANGAGE ? QUE VOIT-ON AINSI EN PÉNÉTRANT DANS L'ÉPAISSEUR DU MONDE ?

C'EST COMME SI LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE COURAIENT L'UN DERRIÈRE L'AUTRE, ALORS ?

Un Film à jamais s'ouvre sur des images de fin du monde, dans une lumière éblouissante, une fournaise étouffante, le chant affolé des oiseaux et autres fauteurs de sons : allons-nous survivre dans cette épaisseur physique ? La lumière monte, ouvre, montre l'espace qui grandit et nous croyons discerner peu à peu, indiscernable d'abord, une maison peut-être, inhabitée sans doute – qui pourrait habiter là ? – réelle ou imaginaire ? Il faudra revoir le film pour croire savoir... Nous sommes dans une sculpture de lumière, où étouffer en beauté. On regarde longtemps la lumière.

ICI C'EST UNE CATASTROPHE ENVIRONNEMENTALE

Mais pas seulement. Car comme l'explique l'artiste :

Un Film à jamais développe l'idée ou plutôt la révélation que quelque chose vient trop tard, et qu'il faut en sortir, non pas vers un extérieur qui attendrait que tout s'y résolve, mais vers un dehors, imprévisible, irrésolu, lunaire.

Une autre manière, *smithienne* encore, de parler de la catastrophe. Les images témoignent. Les objets, aussi. Et comme l'écrivent Sara, Chahnez, Julien et les autres :

Comme des funambules de l'esthétique, certains créateurs flirtent avec ironie autour de la dureté d'un discours engagé, d'autres misent sur le détournement d'objets – issus du milieu de la guerre. Leurs objets détournés sont autant de manifestes : des poésies visuelles. L'artiste engagé tend à fendre le silence du déni.

Témoigner ne sert peut-être à rien. Mais c'est indispensable. Alors Frank Smith témoigne. Avec, en miroir, la possibilité, pleine d'émancipation et de joie, de montrer qu'un autre cinéma est possible, une autre façon de faire du cinéma. « Dans les années 1960, écrit encore Salman Rushdie ², il était possible par nos propres actes immédiats et individuels de plier l'univers à notre volonté de refaire la société, de l'améliorer, de lui offrir une musique meilleure, des idéaux plus élevés et la liberté. [...] Ali (Mohamed Ali) a joué un très grand rôle dans tout cela. » Frank Smith – dans un autre style de boxe – joue lui aussi un grand rôle dans tout cela, depuis le début des années 2000. Il danse d'ailleurs, comme Mohamed Ali. Animé par une même force de désir.

CE N'EST PAS LA POÉSIE QUI FAIT LA POÉSIE. LA FORCE DU DÉSIR, OUI. POUR POUVOIR RECOMMENCER, QU'IL RENAISSÉ DE LUI, L'HUMAIN, SI VOUS VOULEZ.

Si vous voulez bien entrer en guérilla. En guérilla poétique. La guérilla poétique, contre la violence d'État. Absurde ? Non. Perdu d'avance ? Et quand bien même. La « languimage » de Frank Smith, nous disent ses étudiants – car mes étudiants sont devenus les étudiants de Frank Smith, n'est-ce pas ? –, on peut l'apprendre, la comprendre, la reprendre. *Un Film à jamais* le dit aussi :

IL FAUT REPREDRE, IL FAUT RECOMMENCER.

Il faut fonder tout ce qui n'existe pas encore.
La « languimage », parfois, permet cela.



² *Ibid.*

ÉCHOS DE GUANTÁNAMO ¹

BLANDINE SORBE

La classification du livre de Frank Smith, dès le premier abord, pose problème. En utilisant comme matériau des interrogatoires de prisonniers du camp de Guantánamo, il offre au lecteur tout autant un objet littéraire qu'un documentaire, suscitant des réflexions sur le droit, la langue et la responsabilité.

De fait, le texte n'est qu'en partie fictionnel : il est le fruit d'un travail de réécriture qui s'appuie sur les comptes-rendus d'audiences dans le camp, accessibles depuis 2006. À la suite d'une bataille juridique qui a opposé pendant plus d'un an et demi l'agence de presse américaine *Associated Press* au Pentagone, ce dernier s'est vu contraint de publier sur son site Web plusieurs milliers de pages de rapport, matériau brut désormais disponible pour le grand public, les professionnels du droit, les journalistes, les détracteurs de l'Administration Bush ou encore... les écrivains.

Nous allons vous poser quelques questions
afin de mieux comprendre votre histoire. ²

Le texte qui émerge de cette recomposition est à la fois très riche et très troublant. Fait de bribes, d'instantanés, de recoupements d'histoires, de collages sous différentes formes, il dérange autant par ce qu'il suggère que par ce qu'il tait. La reconstitution d'interrogatoires, toujours fragmentaires, appelle au fil de la lecture de nombreuses interrogations sur le contexte de leur énonciation. Mais ces questions restent largement sans réponse, et cette absence d'arrière-plan laisse chacun libre de choisir, selon sa sensibilité, entre l'empathie et la distance vis-à-vis de détenus qui ne cessent d'affirmer leur innocence.

L'utilisation de termes très impersonnels (« on », « l'homme », « le détenu ») confère, outre une froide coloration administrative, une dimension universelle aux parcelles d'histoires captées au hasard des questions. Ces hommes, qui souvent n'étaient plus en possession de leur passeport quand ils ont été arrêtés, incarnent ainsi une humanité sans nom ni nationalité, réduite à sa plus simple nature, solitaire, renvoyée à la présomption de culpabilité qui semble peser sur elle. Le manque de points de repère accentue encore l'impression de non-droit qui caractérise ce lieu de détention sans ancrage, situé sur une base extra-territoriale hors de tout cadre juridique, en violation des Conventions de Genève ainsi que l'a souligné la Cour suprême américaine dans sa décision du 29 juin 2006.

Les dialogues reflètent la confrontation latente de cultures, de conceptions de la religion profondément différentes. Les détenus comparent sans cesse leur insignifiance à une nation américaine vue comme toute-puissante ; l'un conteste ainsi la fiabilité des preuves apportées contre lui en rappelant :

Que vous, vous avez de puissants services secrets, que ces choses-là, vous les connaissez, que vous êtes mieux placés pour les découvrir que nous. ³

¹ Article paru sur le site Web nonfiction.fr en 2010 et reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

² *GTO*, 9.

³ *GTO*, 100.

Un dialogue mis à nu : exercice littéraire et retour aux sources du droit

Les interrogations s'enchaînent avec le systématisme d'une machine, rarement personnifiée, sauf incidemment quand on apprend que le président du tribunal, au moins dans un cas, est une femme. La litanie des questions-réponses se déploie même jusqu'au vertige :

L'interrogateur répond à la question posée par l'interrogé pour permettre à l'interrogé de répondre à la question précédente posée par lui, l'interrogateur. ⁴

L'ensemble s'apparente à un exercice de style, les chapitres prenant tantôt la forme de dialogues, tantôt de récits à la troisième personne, tantôt d'un flux poétique désincarné et inquiétant. C'est bien le langage qui est finalement au centre, dans tout ce qu'il peut avoir d'évanescent, de mensonger ou d'allusif. La parole est constamment mise en doute, médiante (« On dit qu'on aurait déclaré avoir pris part aux opérations militaires menées contre la coalition. »), l'environnement n'est que suggéré, les conditions de l'arrestation et de l'emprisonnement ne font l'objet que d'allusions ponctuelles, sans rencontrer d'écho :

Les Américains m'ont battu si violemment
que j'ai peur de ne plus fonctionner sexuellement.
Au point que je ne sais pas
si je serai encore capable de faire l'amour à ma femme. ⁵

L'absence de contextualisation accentue la neutralité du ton, mais n'évacue pas le pathos des histoires individuelles racontées, répétées dans une logique qui paraît tourner à vide, enfermer autant physiquement que par le langage. L'étrangeté de la langue est d'ailleurs rappelée de temps à autre, le traducteur intervenant comme un tiers soudain visible dans le dialogue qui se joue, implacable, entre interrogateur et interrogé.

L'esthétisation qui découle de ce parti-pris littéraire jette un éclairage nouveau, quoique perturbant, sur ce qui n'était que parole dans l'ombre. Dans la lignée de la citation du poète William Carlos Williams placée en exergue ⁶, le livre encourage à saisir le monde tel qu'il est, à travers la langue dans son expression la plus concrète. Il en résulte un objet littéraire difficilement identifiable, à mi-chemin entre prose poétique et enquête documentaire.

À l'heure où l'Administration Obama, confrontée à des obstacles de tous ordres, peine à rendre effective la fermeture du camp, le texte de Frank Smith, épuré et tranchant, nous rappelle ainsi à des données essentielles : le rôle du langage dans le jugement, mais aussi, au-delà, dans l'affirmation d'une irréductible dignité humaine.

⁴ *GTO*, 35.

⁵ *GTO*, 60.

⁶ « Pas d'idées sinon dans les choses. »

Detainee: I would like to go to the United States.
To go to the United States,
this is what I wish for most in the world.
And if the United States doesn't accept me,
then I would like to go home,
to Uzbekistan.

INTRODUCTION À L'ÉDITION AMÉRICAINE DE *GUANTANAMO* ¹

MARK SANDERS

On nous demande constamment de coopérer, de dire ce que nous savons, et c'est cela qui nous retient ici, en prison.

En violation flagrante, dirait un juriste, du principe d'*habeas corpus*, qui exclut la détention indéfinie sans inculpation ². Mais il y a aussi une absurdité. La raison pour laquelle on est gardé en prison, indéfiniment, c'est pour parler. *GTO* est la synecdoque de cette absurdité ; comme l'écrit Frank Smith dans sa note d'auteur de la publication originale française :

Les membres des tribunaux et les détenus parlent – voilà le point de départ. ³

Les tribunaux en question sont des sessions des *CSRT* (*Combatant Status Review Tribunals* ⁴), institués en 2004 après que la Cour suprême des États-Unis a décidé que les prisonniers détenus à Guantánamo Bay devaient être « autorisés à bénéficier d'une certaine forme de tribunal ⁵ ». En 2006, certaines transcriptions de ces audiences ont été communiquées à l'*Associated Press* sur l'ordre d'un juge.

Smith s'approprie ces transcriptions – bien que, si l'on compare son texte avec celles-ci, on remarque d'importantes adaptations. ⁶ C'est comme s'il expérimentait pour trouver la forme appropriée. Nous avons, par exemple, une série de vingt-neuf sections dans le livre au cours de laquelle « L'homme » est le protagoniste d'une histoire dans laquelle, sous prétexte qu'il voyage de l'Ouzbékistan vers son pays natal, le Tadjikistan, il est emmené en Afghanistan, où il est remis aux forces américaines. La tromperie est l'une des caractéristiques de ce récit, car l'aide professée se transforme en trahison. Les livres écrits par d'anciens détenus de Guantánamo contiennent des récits similaires. ⁷ D'autres détails de ce qui semble être la même histoire apparaissent dans les sections où l'interrogateur et le prisonnier échangent des mots. Le désir d'un récit exempt de la coercition de l'interrogatoire, ou du moins dépourvu des signes extérieurs de l'interrogatoire, est ainsi reconnu. L'une des épigraphes de Smith, tirée de l'interrogatoire de la Section II, suggère que ce désir pourrait entraîner une élision discutable :

Nous allons vous poser quelques questions afin de mieux comprendre votre histoire. ⁸

Mais la première épigraphe de Smith est « *No ideas but in things* » ⁹, de William Carlos Williams, ce qui peut être considéré comme le signe que le livre que nous avons entre les mains s'aligne sur la poésie objectiviste – par laquelle l'expressivité subjective qui caractérise la poésie est

¹ In *Guantanamo*, Translation by Vanessa Place, Los Angeles, Les Figues Press, 2014. Article reproduit avec l'autorisation de l'auteur, dans une traduction de l'anglais (États-Unis) par Frank Smith.

² Pour une déclaration éloquent de cette position, voir Clive Stafford Smith, *Eight O'Clock Ferry to the Windward Side: Seeking Justice in Guantánamo Bay*, New York, Nation Books, 2007.

³ *GTO*, 125.

⁴ « Tribunaux d'examen du statut de combattant », NdT.

⁵ Clive Stafford Smith, *op. cit.*, p. 152.

⁶ Les transcriptions, connues collectivement sous le nom de *Reprocessed Combatant Status Review Tribunals* et *Administrative Review Board Documents*, sont accessibles au public en ligne sur le site Web du département américain de la Défense : http://www.dod.mil/pubs/foi/operation_and_plans/Detainee/csrt_arb/

⁷ Voir, par exemple, Moazzam Begg, avec Victoria Brittain, *Enemy Combatant: My Imprisonment at Guantánamo, Bagram, and Kandahar*, New York, New Press, 2006, et Murat Kurnaz, *Dans l'enfer de Guantanamo*, trad. de l'allemand par Brigitte Déchin, Fayard, 2007.

⁸ *GTO*, 9.

⁹ « *Pas d'idées sinon dans les choses* ».

évitée au moyen de techniques incluant l'appropriation. En effet, lorsque nous constatons cet alignement, nous commençons à nous rendre compte que les signes de l'interrogation, dont certaines sections de *GTO* sont effectivement dépouillées, constituent un concept directeur, voire régissant, pour le livre. Kenneth Goldsmith nous dit que dans l'œuvre conceptuelle, lire n'est pas tant lire que « saisir le concept ¹⁰ ». Et, pour une grande partie de *GTO*, le concept saisi est précisément que, dans un interrogatoire, en particulier un interrogatoire du *CSRT*, il ne s'agit jamais d'une question de narration pure et simple – comme si cela pouvait jamais être le cas – mais d'un ensemble d'éléments narratifs nécessaires pour établir le « statut de combattant ».

Nous pourrions utilement comparer le livre de Smith à un autre ouvrage de sa traductrice – *Statement of Facts* ¹¹ de Vanessa Place – qui, à partir des récits dévastateurs de crimes sexuels, oriente également le lecteur vers la programmation de chaque moment, ou presque, de ces récits, par l'exigence du tribunal de preuves établissant les éléments du crime : *mens rea* et *actus reus*. En d'autres termes, le droit – ou, plus précisément, l'écriture juridique, puisque Place s'approprie ses propres mémoires d'appel – évolue selon son propre concept, ce que double *Statement of Facts*. De même, la présentation de Smith révèle cette exigence à l'œuvre : accusation et réfutation prolifèrent, conduisant à l'occasion à une *reductio ad absurdum* :

On dit qu'au moment de sa capture l'interrogé avait en sa possession une montre Casio, modèle F-91W, utilisée par Al-Qaïda pour fabriquer des explosifs. L'interrogé dit que cet élément de preuve le surprend. Que des millions de gens dans le monde portent ce type de montres Casio. Que si c'est un crime que d'en posséder une, pourquoi ne pas condamner alors les magasins qui les vendent et les gens qui les achètent ? Qu'une montre, ce n'est pas une pièce à conviction logique ou vraisemblable. ¹²

Il souligne également la demande en incluant une chose apparemment non pertinente (d'un point de vue médico-légal), qui, en termes de chaîne de raisonnement interrogatoire, apparaît comme un *non sequitur* :

Réponse : Monsieur, je vous l'ai dit, la terre en Afghanistan est vraiment très mauvaise, rien n'y pousse vraiment. Les légumes n'y poussent pas vraiment. ¹³

L'adaptation la plus décisive du matériel approprié par Smith est peut-être son utilisation, dans plusieurs sections, du pronom français *on* – qui, selon le contexte, peut être traduit – et cette liste est loin d'être exhaustive – par *they*, *we*, ou, de manière impersonnelle, par *one*. La décision fonctionne comme ce que les artistes et écrivains conceptuels appellent une contrainte – une règle d'exclusion et/ou d'inclusion délibérément choisie pour régir la production d'une œuvre d'art. Le film de Lars von Trier *Five Obstructions* (2003) est une dramatisation divertissante de ce qui se passe lorsqu'un artiste accepte les contraintes introduites par un autre. La contrainte peut ne rien produire de particulièrement intéressant – il n'y a pas de concept stimulant à saisir – mais, si les choses se passent favorablement, elle produit un *problème* imprévu pour la réflexion, une incitation au questionnement. À première vue – ou en premier lieu – on pense que, peut-être, le *on* de *GTO* est là pour désigner le oui-dire – une preuve qui, parce qu'aucune des parties de l'interrogatoire ne l'atteste, ne peut pas être admissible. Il déstabiliserait ou devrait déstabiliser, comme l'a fait en réalité l'utilisation de preuves secrètes par le *CSRT*, les conditions de possibilité d'une détermination correcte du statut de « combattant » de celui qui est interrogé.

Ce qui devrait être tout de suite évident, mais qui ne l'est peut-être pas, c'est que la traduction joue un rôle fondamental. Puis il y a le fait que les interrogatoires eux-mêmes ont été médiatisés par des interprètes. La traduction des documents « originaux » par Smith, en raison des adaptations qu'il en fait, remet en question l'idée même d'un original. De plus, les interrogatoires eux-mêmes sont médiatisés par des interprètes :

¹⁰ Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 100. Version française : *L'Écriture sans écriture, Du langage à l'ère numérique*, trad. de l'anglais (États-Unis) par François Bon, Jean Boîte, 2018.

¹¹ Vanessa Place, *Statement of Facts*, Los Angeles, Blanc Press, 2010. Version française : *Exposé des faits*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Nathalie Peronny, è*e, 2010.

¹² *GTO*, 31.

¹³ *GTO*, 24.

Le traducteur : Excusez-moi, est-ce que je pourrais clarifier ce propos ? Parce qu'hier quelqu'un, en disant « militaire », voulait dire « policier »... [Le traducteur détermine qu'il ne s'agit pas d'un entraînement militaire mais policier.]¹⁴

Mais là où le lecteur est le plus frappé par l'acte/le fait de traduction, c'est avec la restitution de GTO en anglais par Vanessa Place. Pas d'« original », donc pas de restauration d'un texte source (ni même d'obligation de le consulter), le défi devient donc : comment traduire les sections dans lesquelles *on* génère un maximum d'instabilité et d'ambiguïté ? Place ne tente pas de stabiliser ou de désambiguïser. Au lieu de cela, elle introduit une série de contraintes conceptuelles pour régir son rendu du *on*. Dans les premières sections, les verbes sans sujet ont un effet frappant :

*States [On dit] has 'kin' who is a member of a terrorist group responsible for attacks in Uzbekistan. Answers [On répond] no one in the family has any connection with any terrorist group in Uzbekistan to speak of. States [On dit] lived in housing provided by the Taliban and worked as a cook in one of their camps.*¹⁵

On ne peut savoir qui déclare et qui répond, sauf si l'on part du principe qu'un changement de verbe introducteur indique également un changement de locuteur.

Les chances de désambiguïser l'identité du locuteur s'amenuisent dans les sections ultérieures du livre, dans lesquelles *on* est traduit par *we* et *they*, d'une manière qui commence à mettre à mal l'attribution du locuteur que le lecteur a faite sur la base d'une alternance de verbes. Section XII :

*We state that they reportedly said [On dit qu'on aurait déclaré] that we served as governor of the Narang district while the Taliban was in power. They respond [On répond qu'on] that they did not work for the Taliban government, but for the Karzai government [...].*¹⁶

*They state that we reportedly said that [On dit qu'on aurait déclaré que], during a raid on May 2, 2003, we [on] were apprehended in possession of Taliban property [...].*¹⁷

Bien que les principaux locuteurs puissent encore être distingués par les verbes, et maintenant aussi par l'alternance de *we* et *they*, la source de la preuve à laquelle le prisonnier est confrontée, est rendue ambiguë puisque le sujet de « *reportedly said* » est traduit par *they*, puis par *we*. Une déstabilisation plus poussée se produit dans la Section XV :

*They ask [On demande] if we [on] were born in Afghanistan. They answer [On répond] yes. They ask [On demande] if we [on] have lived in Afghanistan our entire life. They answer [On répond] we [on] have lived in Afghanistan our entire life.*¹⁸

Le sujet de l'alternance des verbes introducteurs est maintenant désigné par le même pronom, éliminant l'effet du *shifter we*, qui orientait le *they*, et le lecteur commence à se demander si les verbes seuls peuvent encore servir à distinguer les locuteurs, et donc les sources de l'énoncé/question et de la réponse.

¹⁴ GTO, 38.

¹⁵ « On dit qu'on a pour "parent" le membre d'un groupe terroriste responsable d'attaques en Ouzbékistan. / On répond que dans la famille personne n'a aucun lien avec quelque groupe terroriste que ce soit en Ouzbékistan. / On dit qu'on a vécu dans un logement fourni par les Talibans et travaillé comme cuisinier dans un de leurs camps. »

¹⁶ « On dit qu'on aurait déclaré avoir officié comme gouverneur du district de Narang alors que les Talibans étaient au pouvoir. / On répond qu'on n'a pas travaillé pour le gouvernement taliban, mais pour le gouvernement Karzaï [...]. »

¹⁷ « On dit qu'on aurait déclaré que, lors d'un raid mené le 2 mai 2003, on a été appréhendé en possession de biens talibans [...]. »

¹⁸ « On demande si on est né en Afghanistan. / On répond que oui. / On demande si on a vécu en Afghanistan toute la vie. / On répond qu'on a vécu en Afghanistan toute la vie. »

Il s'agit là d'observations préliminaires sur la manière dont les contraintes adoptées par Frank Smith – et par Vanessa Place dans sa traduction – génèrent des « concepts » imprévus. Les lecteurs auront plaisir à les détailler. J'offre ma propre élaboration en introduisant, localement, une variation sur une contrainte, de sorte que le passage que j'ai cité au début se lit désormais comme suit :

On nous demande constamment de coopérer, de dire ce que l'on sait, et c'est cela qui nous retient ici, en prison.



**Once again we interrogate the interrogated,
once again we answer the interrogator.**



TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE SUR LA PAIX PERPÉTUELLE ÉDITION GUANTANAMO ¹

VANESSA PLACE

Les droits des hommes, en tant que citoyens du monde, doivent se borner aux conditions d'une hospitalité universelle.

Détenu : Je suis une personne insignifiante.

Nous parlons ici, comme dans les articles précédents, non de philanthropie, mais de droit. Dans ce domaine, hospitalité signifie le droit qu'a chaque étranger, dans le territoire où il arrive, de ne pas être traité par son propriétaire avec hostilité. Celui-ci peut refuser de le recevoir, si le refus ne met pas l'autre en danger de mort. Mais, tant qu'il se conduit pacifiquement, l'étranger ne doit pas être traité en ennemi.

Les légumes, c'est tout ce que je connais.
Des poivrons verts, des tomates, des haricots verts et des patates.

Je n'ai pas choisi d'aller en Afghanistan, je ne suis pas responsable,
Je savais que c'était horrible, l'Afghanistan.

Le sol en Afghanistan n'est pas très bon à cultiver,
les légumes y poussent mal là-bas.

Tout le temps que j'ai passé là-bas, j'ai acheté et vendu des moutons
et des poulets pour nourrir ma famille. Je ne suis pas coupable
d'être allé en Afghanistan.

Il est surpris et choqué.
C'est vraiment un homme simple et pauvre.
Il n'a aucune idée de ce qui s'est passé,
Il n'a aucune connaissance de toutes ces choses
dont on l'accuse.

Lui et son frère ont perdu leur bétail
et leurs chameaux dans le désert.

Il a perdu cinq chèvres et moutons.
Son frère les cherchait
avec une paire de jumelles.
Il le cherchait
– lorsque des soldats l'ont capturé.

Quand il s'est approché
il a été capturé lui aussi.
Un homme de Tur Kman
est venu leur conseiller
de s'éloigner de la frontière
pour regagner les villes.

Mais au lieu de les emmener en Ouzbékistan,
ils les ont emmenés en Afghanistan, ils les ont trompés.

Le gouvernement ouzbek nous a menti.
C'est lui qu'il faut blâmer,
pour nous avoir chassés d'Ouzbékistan
et nous avoir envoyés en Afghanistan.

Leur voyage était organisé par le gouvernement tadjik.
Il y avait un bus et on leur a demandé de monter à l'intérieur.
On leur a fait confiance, on ne savait pas que l'on allait être envoyés là-bas.

Je ne sais toujours pas pourquoi on nous a fait ça,
et je ne sais toujours pas pourquoi on nous a dit
qu'on allait pouvoir rentrer chez nous.
Au lieu de cela, on a été envoyés en Afghanistan.
Cela me préoccupe aussi beaucoup.

Où vous ont-ils abandonné en Afghanistan ?
Dans le désert, de l'autre côté de la frontière.

Certaines familles ont tenté de s'opposer
parce qu'elles ne voulaient pas être abandonnées là,
mais elles ont été menacés de mort
si elles n'arrêtaient pas de se plaindre.

Les Américains. Je pense que c'est eux.
On m'a accusé, on m'a volé de l'argent,
c'est pour ça qu'ils ont fait ça et qu'ils me pourrissent la vie.

Ce ne sont pas eux qui nous ont battus, ils nous ont jetés en prison ;
au bout de dix ou onze jours, ils nous ont dit qu'une délégation
du ministère de la Défense était venue à Kaboul.
Ils nous ont emmenés là-bas, dans une prison souterraine.

¹ Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Philippe Cazier et Frank Smith.

Ces hommes nous ont d'abord livrés aux Pakistanais,
puis aux Américains.

L'homme est ensuite monté dans une voiture militaire,
mais au lieu de prendre la route de Mazar-e-Sharif,
la voiture s'est dirigée vers la base aérienne de Bagram.
Là, des soldats américains ont encerclé la voiture.
L'homme a été interrogé,
puis emprisonné.

C'est là qu'ils nous ont interrogés et battus,
et c'est aussi là qu'ils ont mis les blessés.

L'homme n'a pas été libéré depuis.

Ce qui ressort de tout ce qui s'est passé jusqu'à présent,
c'est que je ne suis pas un ennemi des États-Unis
ni de personne d'autre.

*Il n'est pas question ici du droit d'être reçu et admis dans la maison familiale, auquel l'étranger
pourrait prétendre – un pacte amical spécial en son nom serait alors nécessaire pour qu'il
devienne, durant un temps donné, un vrai résident.
Mais, en revanche, il dispose pleinement du droit de séjourner.*

Je n'ai pas quitté l'Ouzbékistan. Je suis allé avec mon frère au Tadjikistan
et comme j'ai perdu mon passeport, je n'ai pas pu rentrer chez moi.

Je n'ai pas pu aller à l'ambassade pour remplacer mon passeport.
J'ai passé près de quatre mois au Tadjikistan,
à l'hôpital des Nations Unies.
Sans passeport, et à l'hôpital,
on ne peut pas voyager, même au Tadjikistan.
Je voulais retourner en Ouzbékistan,
mais je ne le pouvais pas, pas sans passeport.

À Sheberghan, j'ai demandé aux Afghans ouzbeks
s'il y avait un moyen pour moi de revenir.
On m'a dit que le seul moyen était de passer par le Turkménistan,
mais que j'aurais besoin d'un passeport pour passer la frontière.

Je n'en avais pas, et comme je suis ouzbek,
Je ne pouvais pas obtenir de passeport afghan.
Il m'était également impossible d'obtenir un passeport turkmène.
Je suis donc resté là-bas.

Eh bien, en fait, là où nous étions, il n'y avait pas d'ambassade.

J'ai demandé mon passeport parce que j'étais venu pour enseigner, pas pour tuer.
J'ai demandé mon passeport à plusieurs reprises.
Je l'ai demandé à Jalalabad, je l'ai demandé à Kandahar,
et à Tora Bora je l'ai demandé aussi.

Certains ont fui leur pays pour immigrer au Pakistan, en Afghanistan.
Ces gens n'ont rien à voir avec les Talibans ou Al-Qaïda.
Il y a ceux qui font de l'humanitaire, des médecins, des journalistes, des enseignants,
ils sont tous là. C'est ce qu'ils ont appris en Afghanistan,
on nous a dit qu'untel est médecin, et ainsi de suite,
à Jalalabad, ils savent qui est où.

– Je n'y habitais pas ; j'ai été envoyé là-bas par le gouvernement.

C'est ce que font les musulmans partout dans le monde.
Même en Arabie saoudite, ils confisquent votre passeport lorsque vous faites des affaires.
Ils le gardent. Vous pourriez avoir un désaccord, certaines personnes ne sont pas honnêtes,
ils volent, quittent le pays avant d'avoir accompli leur mission. C'est pour cette raison
qu'ils confisquent les passeports.

Je ne voulais plus enseigner, je ne voulais plus rien faire.
On m'a promis beaucoup de choses, mais rien n'a jamais été remboursé.

J'ai accepté d'y aller car ils avaient saisi mon passeport et mes billets d'avion.
Je n'ai jamais cessé d'essayer de récupérer mon passeport et mes billets d'avion.

Oui, parce que je ne pouvais pas partir, parce que je n'avais ni passeport ni billets d'avion.

Si vous consultez mon dossier, vous verrez que je l'ai déjà mentionné à plusieurs reprises.
Je n'ai jamais cessé de réclamer mon passeport, mes billets d'avion et mon argent.

On m'a dit qu'on nous enverrait nos passeports
et qu'on nous les rendrait,
mais on ne l'a jamais fait, et je n'ai donc jamais pu partir :

Je ne connaissais personne en Afghanistan.

Je ne connaissais que des Arabes, alors j'allais là où ils allaient.
Eux seuls pouvaient m'aider à récupérer mon passeport
et à m'enfuir au Pakistan.

Qu'en pensez-vous ? Aurais-je dû rester ou essayer de m'échapper ?
On m'aurait tué si j'étais resté, comme n'importe quel autre Arabe.
J'ai donc décidé de fuir. Je ne savais pas où aller.

Beaucoup de gens n'ont rien à voir avec Al-Qaïda ou les Talibans.
Ce qu'on a appris en Afghanistan, c'est que rien n'y est sûr.

Ce droit de demander aux étrangers d'entrer en société avec eux appartient à tous les hommes en vertu du droit commun, fondé sur la possession commune de la surface de la terre, dont la forme sphérique oblige les hommes, parce qu'ils ne sauraient s'y disperser à l'infini, à supporter de vivre les uns à côté des autres, et qu'originellement aucun individu n'a plus le droit qu'un autre de vivre dans tel endroit particulier.

Nous n'avons pas de maison, nous n'avons jamais eu de maison.
Nous vivons dans une tente. Nous sommes kuchis.
Cela signifie une semaine ici, une semaine là.
Qu'on paye pour rester ici ou là.
Qu'on n'a pas d'appartement.

Après deux jours de marche,
l'homme, sa femme, sa mère
ainsi que les deux cents familles
sont arrivés à Tur Kman,
le village le plus proche.

Ma vie, ça a toujours été de m'occuper du bétail,
errant d'une terre à une autre,
et de cette autre terre à une troisième encore,
dit l'homme, enfin.

En Afghanistan, le gouvernement ne contrôle pas les frontières.
Il n'y a personne là-bas, c'est le désert.
Il n'y a pas d'arbres, pas d'âmes qui vivent, pas de maisons.
Il n'y a pas un seul oiseau, rien.

J'ai été amené ici, à Cuba, même si
j'ai juré que je n'avais rien à voir avec tout ça.
Vous me faites de la peine,
rien n'est plus important pour moi
que de m'occuper du bétail.

On a vécu toute notre vie en Afghanistan.
Quand les Russes sont arrivés, on est parfois allé vivre
au camp de réfugiés à Baichina.

On demande si on a beaucoup voyagé.
On répond que non, qu'on a passé toute sa vie au Yémen.
Qu'on est allé en Arabie Saoudite il y a plus de trente ans.
Qu'on y est resté un an et huit mois,
puis qu'on est rentré chez soi.

On est resté au Yémen jusqu'à notre départ pour l'Afghanistan,
on n'a pas bougé.

Par les montagnes de Tora Bora ?
En fait, j'ai appris des interrogateurs précédents
qu'on les appelait les montagnes de Tora Bora.
Mais il s'agissait peut-être d'autres montagnes,
je ne sais pas. J'étais guidé par les Pakistanais.

Comme beaucoup, il a émigré pour des raisons humanitaires,
pour la charité. Arrivé en Afghanistan, il a changé d'avis
et voulu retourner en Arabie saoudite.
Il n'était pas venu pour combattre ou tuer. Il était venu pour la charité,
il a quitté l'Arabie saoudite avant même les problèmes avec l'Amérique.

L'homme, sa femme et sa mère croyaient toujours
qu'ils étaient emmenés en Ouzbékistan
mais lorsqu'ils ont atteint l'autre côté de la rivière, un homme tadjik les a informés
qu'ils se trouvaient en fait en Afghanistan
et qu'ils allaient devoir se débrouiller tout seuls,
que le Tadjikistan avait effectivement décidé
de se débarrasser de ses immigrés ouzbeks.

On dit, oui, notre frère et nous. On a perdu notre troupeau de chèvres,
on utilisait une paire de jumelles, notre frère a été capturé
et quand on s'est approchés de l'endroit où il était censé être,
on a été capturés à notre tour.

On était censé avoir été arrêté à cinq cents mètres
d'une attaque à l'engin explosif improvisé (EEI) contre une patrouille.
On n'a rien entendu, rien vu, rien fait.

On est allé du Kazakhstan à Karachi, au Pakistan, en avion.
De là, on a pris un bus pour Kaboul.

On est censés être des militants anti-coalition notoires.
On a peut-être pris des photos de soldats
des forces armées afghanes et du personnel américain
qui ont ensuite été livrées à une branche d'Al-Qaïda à Wana, au Pakistan.

On dit qu'on n'est pas contre l'Amérique.

Ce droit obligeant à l'hospitalité, c'est-à-dire le privilège des étrangers qui arrivent en terre étrangère, ne va pas au-delà des conditions par lesquelles on peut essayer d'entretenir des relations avec les habitants d'un pays.

Pouvez-vous nous dire pourquoi vous avez quitté, vous et votre famille, le Kazakhstan pour l'Afghanistan ?

Il n'y a pas de travail au Kazakhstan. Gagner sa vie y est difficile.

Vous êtes allés en Afghanistan avec toute votre famille pour y chercher du travail ?

On avait entendu dire qu'en Afghanistan les immigrants y étaient nourris.

Est-ce vrai ? Vous a-t-on nourris et logés, quand vous êtes arrivés en Afghanistan ?

Oui.

À vrai dire, le gouvernement tadjik était heureux de se débarrasser d'eux, des réfugiés affamés. Ils essayaient de nettoyer leur pays.

Certains officiers de police étaient heureux de les voir partir.

Ils étaient tellement heureux que nous allions en Afghanistan,

qu'ils ont été très gentils avec nous, et qu'ils nous ont nourris.

Les talibans vous ont-ils demandé de les assister ?

Non.

Les talibans ont-ils sollicité l'assistance de votre famille ?

Non. Ma famille, c'est surtout une femme et des enfants...

Il semble assez extraordinaire qu'un État se montre aussi généreux envers vous et votre famille sans rien exiger en échange.

Pourriez-vous nous expliquer cela ?

On ne répond pas à la question.

On demande comment ces trois personnes gagnaient leur vie.

On répond qu'ils se contentaient de manger ce que Dieu leur donnait.

On demande si ces trois personnes vivaient aussi des bonnes grâces du gouvernement taliban.

On ne répond pas à la question.

On répond qu'on ne sait pas.

Qu'on est parti par hasard.

Qu'on ne savait pas dans quelle direction on allait car on ne connaissait pas la région.

On jure qu'on ne connaît pas l'Afghanistan.

Si on nous laissait quelque part, on ne saurait pas où se diriger.

On a commencé à marcher au hasard et on a croisé trois hommes.

L'un d'eux était armé et les deux autres ne l'étaient pas.

On les a interpellés en arabe, on leur a dit

qu'il y avait des morts et des blessés, mais ils n'ont pas compris.

On a trouvé quelqu'un qui parlait un peu l'arabe et on lui a tout raconté, et ils ont dit qu'ils allaient nous aider.

Ils nous ont dit qu'ils trouveraient des mules pour nous aider, qu'ils nous emmèneraient au Pakistan.

Le djihad, pour vous, ce n'est pas la guerre ?

Je ne suis pas de ceux qui se battent. Comme je l'ai déjà dit, l'appel de Dieu, ce n'est pas seulement le djihad, ce n'est pas la guerre.

Mon devoir, pour moi, c'est d'enseigner la religion.

Dieu n'exige pas ce que nous ne savons pas faire.

Mon seul devoir était d'enseigner le Coran, le Livre de Dieu.

On n'avait rien à payer.

La nourriture et tout le reste étaient fournis.

Quelqu'un vous a-t-il demandé de faire quoi que ce soit en échange ?

Non.

L'État afghan ne vous a jamais demandé de faire quoi que ce soit en échange ?

Non.

Monsieur, je vous l'ai déjà dit,

la terre d'Afghanistan est vraiment très mauvaise,

rien n'y pousse vraiment.

De cette manière, des régions même très éloignées les unes des autres peuvent contracter des relations amicales. Ces relations, plus tard, peuvent être placées sous le contrôle de la loi, et le genre humain peut ainsi se rapprocher indéfiniment d'une constitution cosmopolitique.

S'il vous plaît, laissez-moi rentrer chez moi,

Je n'ai jamais été un ennemi de l'Amérique

et ne le serai jamais.

Partout dans le monde, il y a des musulmans.

Ceux dont je vous ai parlé au début,

certaines disent qu'ils s'appellent le Jamaat al Dawa.

Nous nous sommes installés en Afghanistan parce que nous sommes tous musulmans.

On nous a nourris et logés parce que c'est ce que préconise la religion musulmane.

Puis des Ouzbeks afghans les ont emmenés en voiture à Kunduz,

où ils ont profité de leur hospitalité.

L'homme, sa femme et sa mère se sont ensuite dirigés vers Mazar-e-Sharif.

Mais sa femme, enceinte de sept mois, n'a pas pu terminer le voyage,

Ces personnes quittent leur femme, leurs enfants et leur travail.

Certains pour quelques mois, d'autres pour plusieurs années.

Vous faites la même chose, vous aussi,

lorsque vous diffusez la religion chrétienne par le biais de missionnaires.

J'ai rencontré un homme à la mosquée. Il avait une femme au Yémen.
Quelqu'un lui a dit que je n'avais pas de travail régulier au Yémen.
Il m'a dit qu'il m'aiderait à trouver un emploi convenable en Afghanistan.
Il m'a demandé si cela me plairait et m'a dit que je pourrais lui être utile.
J'ai accepté son offre.

On ne fait aucune distinction entre Talibans et non-Talibans.
On va enseigner à tous les musulmans, qu'ils soient affiliés aux Talibans ou non.

En Inde, au Pakistan, partout...
les musulmans suivent la même pratique,
ils aident les pauvres, musulmans et non-croyants,
partout dans le monde.

S'il vous plaît, aidez-moi à rentrer chez moi,
mon frère, lui, a été libéré.
Moi, j'ai été emmené jusqu'ici,
et je n'ai rien à y faire,
toutes les allégations proférées contre moi
sont fausses.

Et cela a été instruit par des nations qui font de grands prêches au sujet de leur piété et qui, tout en étant prêtes à commettre des injustices, voudraient être considérées, dans leur orthodoxie, pour des nations élues.

Ils m'ont détenu pendant un mois avant de me remettre aux Américains.
Ils m'ont battu pendant les interrogatoires pour que j'admette que j'étais un combattant.
Depuis deux ans, je répète que je ne suis pas un ennemi des États-Unis, ni de personne d'autre,
et que je ne suis pas un terroriste comme on le prétend.

On dit que depuis qu'on est arrivé
à Cuba
on souffle terriblement.
Que l'autre jour, des soldats nous ont confisqué
notre stylo.
Qu'on avait pourtant la permission d'avoir
ce stylo
dans la chambre.

Tous les terroristes ou extrémistes se font connaître dans leur pays.
C'est principalement de cette manière que les terroristes causent des problèmes,
soit ils critiquent le gouvernement, soit ils commettent des actes terroristes,
dans leur pays ou ailleurs.

Ils m'ont séquestré pendant deux jours
et violemment battu.
Depuis, je suis malade,
dit l'homme.
Les Américains m'ont battu si violemment
que j'ai peur de ne plus fonctionner sexuellement.

Ils répondent que lorsque les Américains sont arrivés, ils étaient tous très heureux,
parce que les Américains allaient les aider à vivre en paix et en sécurité.
Ils disent encore qu'ils travaillaient pour le gouvernement Karzai,
et qu'ils ont beaucoup de respect pour l'Amérique.

Ils répondent qu'ils pensaient que les Américains n'ont écouté personne,
à l'époque. Que les Américains ne s'en tenaient qu'aux rapports officiels.

J'espère que vous réalisez qu'il est extrêmement surprenant d'entendre
que vous étiez membre du gouvernement Karzai
et que des Américains sont venus chez vous pour vous battre,
alors que vous étiez prétendument du côté des États-Unis.

Honnêtement, ce n'est pas la faute des Américains.
Les Américains, ils ne me connaissent pas.

Mais moi, je n'ai jamais mis les pieds dans un commissariat de police,
je n'ai jamais exprimé d'animosité envers qui que ce soit
quelle que soit sa religion.

Vous êtes de braves gens, vous respectez les droits de l'homme.
Celui qui m'a dénoncé, a aussi volé de l'argent
aux Américains,
celui qui m'a dénoncé, je crois, est un ami
des Talibans.
Quand les Américains sont venus chez moi,
ils m'ont exigé que je m'allonge par terre,
et j'ai obtempéré.

Les relations, plus ou moins étroites, partout en augmentation, entre les nations de la terre, se sont développées d'une façon si importante qu'une violation du droit commise dans une partie du monde est ressentie à travers toute la planète. L'idée d'un droit cosmopolitique ne peut plus passer pour une exagération fantaisiste du droit ; elle apparaît comme un complément nécessaire de ce code non encore écrit, qui, embrassant le droit civil et le droit international, doit s'élever jusqu'au droit public de l'humanité en général, et par là-même jusqu'à la réalisation d'une paix perpétuelle.

Vous,
vous faites comme chez vous,
vous avez le droit de savoir
qui je suis, où je vis,
ce que je fais, ce que je dois faire.

Vous,
vous avez le droit de tout savoir.
Je n'ai jamais travaillé pour le moindre gouvernement,
je n'ai jamais travaillé pour personne.

Il s'est passé beaucoup de choses, c'est vrai,
on vous en a peut-être beaucoup dit sur moi,
mais tout est faux.
S'il vous plaît, je demande à être libéré,
Je ne suis pas fâché.
Je n'ai aucune colère contre vous.

Si on vous libérait de Guantanamo,
où aimeriez-vous aller ?
À la Mecque, c'est un lieu musulman.
Je sais que c'est une ville sainte.

Je n'ai pas d'ennemis, ni ici ni chez moi,
et je suis très pauvre.

On demande pourquoi on n'a pas été aidés lors de notre arrestation.
On répond qu'on ne le sait pas.
Que Dieu viendra à notre secours.

A-t-on une idée de l'endroit où se trouve le reste de votre famille ?
Dieu seul le sait.

On dit qu'on n'a rien à ajouter ou demander,
que Dieu soit bon, qu'Il vienne à notre secours.

Je ne connais pas les mois en anglais...
D'accord.
Si vous me disiez les mois en arabe,
je pourrais vous répondre...
Mais nous ne connaissons pas les mois en arabe,
cela n'a pas d'importance.

*Ce n'est qu'en s'efforçant de remplir les conditions fixées par cette loi cosmopolitique que l'on
pourra prétendre se rapprocher sans cesse de l'idéal d'une paix perpétuelle.*

Détenu : Où allez-vous m'envoyer, exactement ?

Président du Tribunal : L'Ouzbékistan, c'est bien votre pays ?

Détenu : Mais ma mère, ma femme et mes deux enfants ne sont pas en Ouzbékistan. Ils sont ail-
leurs.

Président du Tribunal : Où ça ?

Détenu : En Arabie Saoudite.

Président du Tribunal : Très bien, nous allons le noter. Ce n'est pas nous qui décidons où il va falloir
que vous alliez, mais nous allons le noter. Si nous vous comprenons bien, vous demandez à être
envoyé en Arabie Saoudite ?

Détenu : Non, je ne veux pas aller en Arabie Saoudite.

Président du Tribunal : Où voulez-vous aller ?

Détenu : Je voudrais aller aux États-Unis. Me rendre aux États-Unis, c'est ce que je souhaiterais le
plus au monde.



MAIS APRÈS LA MORT DU SOLEIL
IL N'Y AURA PLUS DE PENSÉE

GAZA, D'ICI-LÀ : « NO MAN'S LANGUAGE »

SAGIA BASSAID

*We are all waiting for the language to come, that language in which we'd shaped our present and look out on the future, now that our language had become incapable of the task.*¹

Après la « révolution » égyptienne et les « Printemps Arabes », c'est ainsi que Haytham El-Wardany, écrivain et traducteur égyptien, introduit son texte dans le recueil *Final Vocabulary : On searching for new languages*. Dans cette brève introduction, Haytham El-Wardany confronte le présent et le passé ; une langue mortifère devenue incapable de traduire le présent et une langue à venir ou en devenir qui anticiperait un potentiel futur. Dans cette phrase introductive, la notion du « collectif » exprimée par la première personne du pluriel semble indispensable. D'ailleurs, quelques lignes plus loin, l'auteur revient sur l'importance du « collectif » ou même de la collectivité dans son acception sociale :

*Language is collective because the experiences and histories it contains outstrip those of separate individuals, who have no other choice but to participate in it and be marked by it.*²

En effet, bien que la langue soit une production individuelle dans son émission, elle constitue avant tout un « lieu-commun » pour reprendre la terminologie de la relation d'Édouard Glissant. En d'autres termes, elle est à la fois intime et profondément publique dans la mesure où elle est partagée. Néanmoins, selon Haytham El-Wardany, le caractère « collectif » de la langue, ou du langage dans un sens plus élargi, provient de faits : « *experiences* », « *histories* ». Et c'est cela qui crée l'espace commun auquel aucun ne peut échapper. Ainsi, les faits, l'histoire plus largement, fondent les expériences communes qui seront les forgerons de ce langage auquel se réfère l'auteur. Il serait bon de considérer l'emploi du verbe « *shape* » qui renvoie à l'idée de « façonner », de « former ». Pour cela Serge Pey emploie le terme « inventer » dans la citation suivante qui se rapproche de celle de Haytham El-Wardany : « Inventez une autre langue »³. Dans l'énoncé de Serge Pey, il semble y avoir la même intention que chez Haytham El-Wardany en ce sens où les deux auteurs font référence à une collectivité : « *we are all waiting* », première personne du pluriel ; « inventez », deuxième personne du pluriel. Aussi, dans les deux cas, la référence à la « langue » n'est pas personnalisée, ni aliénée à une quelconque référentialité : Haytham El-Wardany emploie le déterminant défini « *the language* » et Serge Pey, l'indéfini « une autre langue ». Les deux auteurs rejoignent ici l'idée du poème de Paul Celan repris et analysé par Jean-Christophe Bailly dans son texte *L'action solitaire du poème* :

De lui-même à lui-même, c'est-à-dire solitairement. « *Das Gedicht ist einsam* », cette affirmation de Paul Celan ne contient aucun pathos, elle est d'abord technique, et ce qu'elle décrit c'est justement cette situation dont je dis qu'il faut la considérer sous son jour le plus nu : ce qui se présente, ce n'est plus la mise en scène d'un sujet mais la condition de possibilité d'une phrase à venir, qui pourra être tenue comme cet à venir.⁴

Le poème n'est pas seul mais solitaire, selon Jean-Christophe Bailly et Paul Celan. Cela constitue la condition de son « à venir ». En effet, dans les citations suscitées, la langue, et de manière plus précise la poésie, est placée dans un mouvement mais aussi à distance. Elle est solitaire et indépendante de toute appartenance, de toute appropriation. Dans tous les cas, c'est ce qui apparaît dans les citations des trois auteurs que nous avons abordés. Or, cette condition repose

1 « Nous attendons tous la langue à venir, cette langue dans laquelle nous façonnerions notre présent et regarderions l'avenir, maintenant que notre propre langue est devenue incapable de le faire. » Haytham El-Wardany, in *A Breathe (comes) from Afar*, in *Final Vocabulary : On searching for new languages*, London, Sternberg Press, 2015, p. 21.

2 « La langue est collective parce que les expériences et les histoires qu'elle contient dépassent celles des individus isolés, qui n'ont d'autre choix que d'y participer et d'être marqués par elle. » *Ibid.*

3 Serge Pey, *Poésie-Action, Manifeste provisoire pour un temps intranquille*, Le Castor Astral, 2018, p. 36.

4 « L'action solitaire du poème », in Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, Jacques-Henri Michot, Yves Pages, Véronique Pittolo, Nathalie Quintane : *Toi aussi, tu as des armes, Poésie & politique*, La Fabrique, 2011, pp. 17-18.

sur un paradoxe : si la langue est désaliénée et indépendante de toute force d'occupation, c'est avant tout parce qu'elle est partagée. Ainsi, la désaliénation ne saurait être sans cette idée de partage que Haytham El-Wardany d'ailleurs nomme dans son introduction « *Shared language* »⁵. Néanmoins, la notion de « distance » semble être la condition de cette langue ou de cette potentialité partagée : Jean-Christophe Bailly évoque l'idée de distance dans « cet à venir », comme Haytham El-Wardany dans « *a language to come* », en effet, l'infinifatif n'est-il pas ce mode de l'échappée ?

Gaza, d'ici-là : cet à venir

La notion de distance est au cœur du titre et de l'œuvre de Frank Smith. Le titre bref, composé d'un lieu, *Gaza*, et d'un modalisateur de temps/lieu, *d'ici-là*, est un cadre, mais surtout un cadre spatio-temporel dépouillé. D'emblée, la distance est annoncée en même temps qu'elle s'instaure. Et pourtant, Gaza ? Gaza est un lieu familier ou qui nous semble familier, si familier que l'on se sent proche à tel point que toute distance a été anéantie. Car Gaza est un nom, un lieu chargé politiquement, historiquement et médiatiquement. Ainsi, en instaurant cette idée de distance dès le titre, Frank Smith réévalue les distances pour permettre la « possibilité d'une phrase à venir ». C'est d'ailleurs cette distance qui est fondement du poème « à venir », comme il le dit dans *Le Monde des Livres* :

En me concentrant sur la grammaire et les effets de rythme, j'ai essayé d'atteindre ce que je percevais comme étant le juste écart. C'est cette distance à calculer qui m'importe. « Il faut réinventer la distance », disait Serge Daney. Ce serait la prise de position par excellence que d'aiguiser son regard. Et les positions ne se prennent qu'à composer un rythme. La forme du texte est ce qui permet justement de toucher le réel au plus près. Et le réel, la honte d'être un homme, ils excèdent, ici et là, à Gaza.⁶

Distance, rythme, forme : ces éléments composent l'architecture du poème ainsi que sa chorégraphie. En effet, dans cette citation, Frank Smith s'attache à ces éléments qui relèvent du mouvement, d'un perpétuel mouvement, et c'est dans ce mouvement qu'il est possible de « toucher au réel ».

Si le « *space-junk* » sont les débris humains qui encombrant l'univers, le *junk-space* est le résidu que l'humanité laisse sur une planète.⁷

Dans son essai, *Junkspace*, Rem Koolhaas explique que le « *Junkspace* est ce qui reste une fois que la modernisation a accompli son œuvre (...) ». Le « *Junkspace* » est la préfiguration de la zone franche, et en ce sens il serait proche de la « no man's language », concept apparu au terme d'une recherche sur la poésie concrète comme poétique de la mondialisation. La « no man's language » serait le poème qui défierait toute appropriation, toute aliénation. Il serait alors le poème constamment en fuite ou du moins en mouvement. Le terme est proposé en référence au terme « *no man's land* », qui selon le petit Larousse fait référence à un « espace inoccupé compris entre les deux premières lignes de deux belligérants ; un terrain neutre, une zone dévastée, vidée de ses habitants ». En d'autres termes, le *no man's land* est un « espace, terrain, une zone », un lieu de non-droit, en ce sens où il n'est sous la gouvernance de personne. Il s'agit d'une zone franche mais frontalière, située dans le fossé d'une tension qui fait d'elle une tension continue. La « no man's language » ne saurait être autrement. Elle est tension, zone franche continuellement sous tension par rapport à sa position et à elle-même. Elle est solitaire, comme le suggèrent Paul Celan et Jean-Christophe Bailly, mais elle est aussi au cœur de la Relation, comme le suggère Édouard Glissant à propos de la littérature, sans pour autant s'aliéner.

La poésie ne se produit pas dans une suspension, ce n'est pas une suspension en l'air. Elle provient d'un lieu, il y a un lieu incontournable de l'émission de l'œuvre littéraire, mais aujourd'hui l'œuvre littéraire convient d'autant mieux au lieu, qu'elle établit une relation entre ce lieu et la totalité-monde.⁸

5 Haytham El-Wardany, *op. cit.*, p. 23.

6 Amaury da Cunha, « Frank Smith : objectif Gaza », in *Le Monde des Livres*, 13 juillet 2013.

7 Rem Koolhaas, *Junkspace, Repenser radicalement l'espace urbain*, trad. de l'anglais par Daniel Agacinski, préface de Gabriele Mastrigli, Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 2011, p. 81.

8 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996, p. 34.

Gaza ? Guantanamo ? Des états ? Des faits ? Des états de faits ? Des lieux ? Des titres ? Des grands titres ? Des espaces ? Connus... inconnus ? Pénétrés ? Impénétrés ? Des frontières ? Une bande ? Fermée ? Et pourtant couverte de mots ? Une bande ? Comme un film ? Non, ainsi que Frank Smith l'écrit : « Le réel, la honte d'être un homme, ils excèdent, ici et là, à Gaza. »

Tout en s'appropriant une narration officielle et institutionnelle, Frank Smith prend le risque de mener une réflexion poétique sur les « opérations militaires à Gaza » dans son œuvre poétique *GDIL*, publiée chez Al Dante en 2013. Après *GTO* et *États de faits*, le poète tisse peu à peu une constellation poétique qui ne prétend pas donner une représentation du monde ni même une réponse littéraire aux conflits internationaux, mais qui interroge : « Le poète serait celui qui par sa pratique maintiendrait en œuvre la question ouverte, la respiration. » Faire poésie, écrire de la poésie à partir de faits réels très sensibles et dans un sens si vertigineux qu'ils défient toute poésie. Comment faire de la poésie sur Gaza aujourd'hui, notamment lorsque l'on n'est pas Gazaoui ? Interroger serait redonner du souffle à ce qui est à bout de souffle.

Gaza, contre-lieu

Esthétique de la lutte

Frank Smith, Contre-lecture, le 14 janvier à 21 heures au Point Éphémère, Paris.⁹

Chaque contre-lieu est différent car il procède de spatialités adaptées au milieu qu'il constitue ; seule leur multiplication permettrait de contrebalancer l'indifférenciation du monde.¹⁰

Ces deux citations se correspondent bien qu'elles ne soient nullement liées. Néanmoins, la première illustre la seconde dans la mesure où la lecture de *GDIL*, qui initialement n'était pas une « contre-lecture » l'est devenue, et ainsi est devenue un contre-lieu à son insu. En ceci, elle participe alors à cette « multiplication » des contre-lieux qui renverserait « l'indifférenciation du monde ». Le contre-lieu est le lieu de la contestation, ou pour reprendre les termes de Michel Lussault, « l'espace du refus ». Après avoir été convié par Jérôme Game à une lecture pour une soirée de performances littéraires et artistiques *Telling Stories*¹¹ à la fondation Cartier à Paris en janvier 2013, Frank Smith se voit exclu du programme par la direction artistique de la fondation pour des raisons politiques. En effet, la fondation ne souhaitait pas qu'une lecture sur le conflit israélo-palestinien soit effectuée chez eux. Le refus entraîne le refus, l'exclusion crée les espaces de contestation. Cherchant d'abord à maintenir la soirée tout en voulant « faire entendre à l'intérieur même de l'institution l'absence de la pièce rejetée, et faire ainsi saisir par le vide et les mots l'émoi qu'elle avait su créer¹² », Jérôme Game finit par y renoncer. Il voulait retourner la contestation contre elle-même, retourner le lieu contre lui-même en le transformant en contre-lieu au moyen de la poésie ou plutôt de la non-poésie. Il y renonce et Frank Smith décide d'organiser une contre-lecture au Point Éphémère de sorte que la poésie n'est plus le moyen de transformation du lieu en contre-lieu comme elle l'aurait été à la fondation Cartier, mais elle devient elle-même contre-lieu. Ainsi, il serait bon de considérer que si Jérôme Game avait maintenu la lecture à la fondation, son acte au lieu d'être contestataire n'aurait en effet que nourri ce que Michel Lussault nomme « l'indifférenciation du monde » et l'indifférence du monde. Car, pour la fondation Cartier, l'essentiel demeure que Frank Smith soit déprogrammé ; de ce fait, que son absence soit remarquée ou non leur importe peu. En revanche, faire en sorte que la poésie, le texte propre soit le lieu de la contestation permet d'opérer une conversion du regard dans la mesure où il est perçu autrement, il crie seul et sans aucune forme d'aliénation. Il est présent au Point Éphémère tandis qu'il aurait été absent, qu'il aurait laissé un vide à la fondation Cartier. Or « le vide est toujours insatisfait des quatre lettres qui l'écrivent¹³ ».

⁹ Jean-Marc Adolphe, Pascaline Vallée, « Censure à la fondation Cartier, Lecture de Frank Smith », in *Mouvement*.

¹⁰ Michel Lussault, *Hyper-lieux, Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Seuil, 2017, p. 230.

¹¹ Jérôme Game, Tribune « Ici et là-bas », in *Libération*, 11 janvier 2013.

¹² *Ibid.*

¹³ Serge Pey, *op. cit.*, p. 71.

Ce livre se concentre sur les événements qui ont eu lieu lors des interventions militaires menées à Gaza, entre le 27 décembre 2008 et le 18 janvier 2009, sous le nom « Opération Plomb durci ». Il est fondé sur une publication de l'ONU, *Rapport de la Mission d'établissement des faits de l'Organisation des Nations Unies sur le conflit de Gaza*.¹⁴

Frank Smith a titré son livre *GDIL*, sous-titré du nom donné à la mission « Opération Plomb durci », et l'exergue se trouvant en quatrième de couverture que nous avons reprise ci-dessus peut également être considérée comme un sous-titre. Cet exergue, qui n'a qu'une fonction informative en principe, dévoile justement à travers son statut la dimension conflictuelle et transforme d'emblée l'objet littéraire en contre-lieu. En outre, elle détruit le minimalisme et le faux lyrisme du titre dans un effet hyperbolique. Car le titre ne contient que trois mots alors que l'exergue deux longues phrases. Par ailleurs, non seulement l'exergue dénote le contre-lieu, mais aussi le parallélisme entre titre et exergue est déséquilibré. Ce déséquilibre incarne ce contre-lieu en même temps qu'il représente une des esthétiques de la « no man's langue » : la lutte. En effet, la « no man's langue » en tant que poétique de la désaliénation participe d'une esthétique de la lutte. Or, cette lutte est silencieuse, subreptice et presque imperceptible. Et cette imperceptibilité passe par des syntagmes euphémiques : « événements qui ont eu lieu lors des interventions militaires ».

Espaces po(é)litiques

La « no man's langue » a été façonnée dans l'espace et par l'espace politique et économique de la mondialisation, des colonisations et décolonisations, de sorte qu'elle titube entre poésie et politique dans un déséquilibre incessant, d'où la remarque de Jean-Christophe Bailly dans l'ouvrage collectif publié aux Éd. de la Fabrique *Toi aussi, tu as des armes* :

Parfois c'est vertigineux, et « poésie et politique » ne se pose et ne prend consistance que dans ce vertige, une situation faite au poème (et au peuple ?) qu'illustrent les tirages des livres de poésie.¹⁵

En effet, le vertige auquel se réfère Jean-Christophe Bailly est contenu dans ce déséquilibre dont il était question précédemment concernant les titre et exergue de l'œuvre de Frank Smith qui instaurent l'espace poétique dans l'espace politique. En d'autres termes, à travers ce procédé, l'auteur installe le poétique au cœur du politique dans une sorte d'intrusion visuelle, notamment en reprenant sans aucun ajout les publications de l'ONU.

Néanmoins, Frank Smith, ainsi que Vanessa Place qui procède de la même manière poétique, ne revendique pas l'intrusion poétique dans le politique bien que l'inverse transparait dans la poétique de chacun. Ou alors, la revendication s'effectue autrement. Ils pratiquent tous deux l'extraction poétique à partir de documents rendus publics par les institutions. Dans le cas de *GDIL*, il s'agit d'un rapport de l'ONU sur les interventions militaires appelées « Opération Plomb durci ».

L'objectivisme sur lequel se fonde les poésies de Vanessa Place et Frank Smith renforce le statut de ces publications qui sont en réalité des « zones franches » puisqu'elles ne sont plus vraiment la propriété d'une institution publique. Ce sont des espaces clos et pourtant ouverts, d'autant plus que, dans les deux cas, les œuvres sont écrites et orales. En effet, Frank Smith a fait de nombreuses lectures/performances de *GDIL*.

L'intrusion poétique-politique se fait par la publication du document « public » au public. Ainsi, c'est en passant par l'aspect « public », qui est comme nous l'avons précisé également « zone franche », que le poète met en équilibre poésie et politique, dans un duel dont l'objectif demeure la mise en tension du langage, ou plutôt des langages, de même qu'il les interroge. Il serait bon d'ajouter à cela que, malgré tout, l'engagement politique, l'interrogation, la remise en question politique ressortent de ces œuvres, qui font écho aux propos de Bernard Heidsieck que cite Christina De Simone dans *Proférations !* :

¹⁴ *GDIL*, 4^e de couverture.

¹⁵ Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 24.

Heidsieck entend rendre indissociable le désir de faire de la poésie une action et celui d'entrer « à bras le corps » dans la « Cité ». Le poème doit devenir pour Heidsieck public, dans le double sens de se présenter devant un public et, par « l'engagement physique » qu'il donne à voir, à entendre, à ressentir, d'appartenir au bien public.¹⁶

Néanmoins, Frank Smith introduit le politique dans le poétique ou plutôt questionne le politique par une poétique plus insidieuse. Insidieuse car elle ne se présente pas d'emblée. Frank Smith compose *GDIL* sous la forme d'un livre classique divisé en deux parties, « Ici » et « Là » ; chacune d'elle divisée en chapitres, vingt-cinq pour la première partie et sept pour la seconde. Il serait bon de remarquer que la méthodologie traditionnelle que choisit le poète met en scène de manière manifeste le déséquilibre à l'origine d'une tension poétique et politique. Cette tension est exacerbée non seulement dans le déploiement lexical d'une violence inouïe, mais aussi à travers la structure basée sur des chapitres de phrases déclaratives, suivis de chapitres composés uniquement de formes interronégatives. Ce balancement incessant pousse à s'immiscer dans la problématique politique et géopolitique qu'est Gaza, qui est un lieu tiraillé, en prise avec plusieurs tentatives d'appropriation, non pas seulement avec Israël et la Palestine mais aussi avec le monde entier. C'est en cela qu'il devient de non-lieu, contre-lieu. « Il n'y a pas, du reste, de géographie objective. il n'y a que de la géographie politique.¹⁷ » En effet, il y a non seulement « géographie politique » mais aussi, pour reprendre les termes de Kenneth Goldsmith, il y a « psychogéographie »¹⁸.

Sentir, respirer, animer émergent en filigrane dans la marée chaotique de l'injustice comme un corps poétique qui sort du corps politique. Il reste que les deux sont liés dans un chiasme infernal qu'illustrent bien les propos de Jacques-Henri Michot dans son texte, « Toi aussi, tu as (encore) des armes ? » :

Comme si faire de la politique, c'était autre chose qu'écrire des poèmes et comme si écrire des poèmes, ce n'était pas une autre manière de faire de la politique.¹⁹

Guérilla poétique : « De la violence »²⁰

La poésie, c'est-à-dire la guerre.²¹

Les événements qui ont eu lieu lors des interventions militaires menées à Gaza

« Opération Plomb durci »

Le conflit de Gaza

La déclaration d'Ossip Mandelstam et les termes que reprend Frank Smith dans l'exergue de *GDIL* semblent s'opposer dans leurs procédés rhétoriques : l'énoncé de Mandelstam clair et direct se déploie dans un parallélisme syntagmatique tandis que les termes de présentation du rapport de l'ONU reposent sur des euphémismes et une métonymie. Cette juxtaposition permet de relever la virulence du camouflage rhétorique qui est opéré dans la présentation de l'ONU ; un camouflage qui contraste totalement avec le contenu de ces rapports. En revanche, les propos d'Ossip Mandelstam rejoignent dans leur minimalisme et leur lucidité ceux de Frantz Fanon, d'où la reprise du titre d'un chapitre des *Damnés de la terre* : « De la violence ». En effet, comme le soutient Frantz Fanon à propos des colonisés : « L'homme colonisé se libère dans et par la violence.²² » En d'autres termes, le recours à la violence est inévitable notamment dans

16 Christina De Simone, *Proférations ! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Les presses du réel, 2018, p. 480.

17 Edward Saïd, *Dans l'ombre de l'Occident suivi de Les Arabes peuvent-ils parler ?* de Seloua Luste Boulbina, trad. de l'anglais (États-Unis) par Léa Gauthier, Payot, 2014, p. 95.

18 Kenneth Goldsmith, *L'écriture sans écriture, Du langage à l'âge numérique*, trad. de l'anglais (États-Unis) par François Bon, Jean Boîte, 2018.

19 Jacques-Henri Michot, « Toi aussi, tu as (encore) des armes ? », in *Toi aussi, tu as des armes*, op. cit., p. 111.

20 Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, La Découverte, coll. « Poche Essais », 2004.

21 Serge Pey, op. cit., p. 71.

22 Frantz Fanon, op. cit., p. 83.

des faits d'extrême-violence politique, économique, historique ou intime. Comment décrire Gaza sans violence poétique ? Comment parler de la mondialisation, du corps, des langues et de leurs déséquilibres sans puiser sa poétique dans la violence ?

Heidsieck prône alors une poésie qui se doit d'aller sur le terrain. Le rôle de la poésie, comme il le souligne, « n'est pas d'apporter une solution miracle » mais de fournir de « l'oxygène » pour aider à vivre l'instant, ou du « vitriol » pour sortir de l'emprise. Cependant, la modestie de Heidsieck n'est que la face visible, affichée, d'une ambition à une forme de « poésie-guérilla » agissant contre les automatismes et les emprises du quotidien [...].²³

Heidsieck comme Serge Pey voient dans la performance, qu'elle soit orale, sonore, physique, écrite, un défi poétique. La performance dénote le risque tout en prenant le risque. Serge Pey prône même davantage : « La performance, c'est-à-dire la guerre à outrance, en tordant une formule d'Ossip Mandelstam. »²⁴ Il ne reprend pas Mandelstam, il poursuit la réflexion de Mandelstam en s'inscrivant dans sa filiation et nous indique qu'il ne suffit pas de faire la guerre en poésie mais il faut la faire « à outrance ». Cela est inhérent à la poétique de la désaliénation et indispensable pour défier une figuration fautive et faussée, pour éviter la représentation réductrice et ainsi « atteindre le degré zéro de la représentation, lui retirer son vernis esthétique²⁵ », comme le souligne Frank Smith.

En reprenant la publication de l'ONU, Frank Smith mène ce que Heidsieck nomme une « poésie-guérilla » qui interroge un réel, une routine, des automatismes institutionnels ainsi que médiatiques, qui contribuent davantage à déposséder l'humain de la pensée et ainsi à l'aliéner comme l'indique le poète :

Mon intention était de renverser, avec mes propres outils, les expériences de « perte en monde » que l'on vit aujourd'hui, ces moments où s'impose l'idée que penser n'est plus possible, que le réel ne répond plus à aucune de nos attentes, comme des effets de dépossession où l'homme semble séparé de ce qu'il peut.²⁶

Cette guérilla qui est menée, permet de défier ce que nous avons évoqué précédemment : « l'indifférenciation du monde », mais aussi comme l'explique Christina De Simone, défier les « automatismes », la routine, les déjà-vus ou déjà-entendus. En outre, cette guérilla, qui signifie par ailleurs « petite guerre », utilise comme toute guérilla des moyens directs et rudimentaires mais efficaces : celle qu'entreprend Frank Smith est prosodique ; en effet, dès le premier chapitre, le rythme est instauré à travers la mise en anaphore du temps :

Quand les hostilités ont éclaté, le 27 décembre 2008,

[...]

Le neuvième jour des opérations, après une journée de bombardements d'artillerie,

les forces terrestres ont envahi la partie nord-ouest du secteur

où se trouvait la maison de l'homme.

Le dixième jour des opérations, vers minuit,

les forces armées ont pénétré chez lui.²⁷

Les nombreux modalisateurs de temps rythment le texte et entraînent un mouvement qui sera mouvement de cette guérilla prosodique. La violence se fonde alors sur la répétition, l'anaphore et toutes les figures d'insistance. Aussi l'anaphore, stratégie rhétorique centrale, est le levier offensif de cette poétique : l'anaphore insiste, assène, harcèle, oppresse, de sorte qu'elle devient si ce n'est obsédante, du moins obsession ; obsession de la dépossession. Ainsi, agencement, dépouillement, scansion, enjambement, ponctuation²⁸ (comme le précise Frank Smith dans *Le Monde des Livres*) donnent le rythme et font sortir le corps poétique du corps politique pour

23 Christina De Simone, op. cit., p. 469.

24 Serge Pey, op. cit., p. 20.

25 *Le Monde des Livres*, op. cit.

26 *Ibid.*

27 *GDIL*, 9.

28 *Le Monde des Livres*, op. cit.

interroger notamment ce que la guerre entraîne : dépossession de soi, dépossession de la pensée, dépossession de la parole.

L'épique est en chacun de nous. Ce n'est plus le moment extrême, où le poing s'abat et scelle un destin. L'épique sourd de nous, pour ceci que nous sommes, chacun à part, ce tout menacé. [...] L'épique naît de nous, par ce qu'il nous faudra de partout dépasser.²⁹

Glissant insiste sur l'idée qu'épique et tragique sont liés et que, bien au-delà de cette relation, l'épique n'est plus le lieu de la bravoure et de la victoire mais le lieu de la menace, du vertige, qu'il s'agit de surmonter. *GDIL* est de bout en bout une longue description de faits indescriptibles. Les descriptions peuvent apparaître comme appartenant à une esthétique de l'épique mais un épique en constante défaite. En réalité, *GDIL* est d'une telle violence, qu'il constitue en lui-même une contre-lecture. L'épique de *GDIL* est un épique à rebours.

Les hommes ont été avertis qu'ils seraient abattus
s'ils tentaient d'ôter leurs menottes.³⁰

Cet extrait illustre le registre sur lequel s'écrit *GDIL* dans la mesure où il s'agit d'un décompte constant de la menace et de la question de l'affronter et de la dépasser. Frank Smith tisse son livre à partir de matériaux officiels existants, et il s'avère que ce matériau devient l'ingrédient de ce qui est dénoncé, si bien que *GDIL* constitue une réelle performance poétique à l'instar de *Last Words*³¹ de Vanessa Place. La lecture des déclarations des condamnés façonne cette esthétique de l'épique qui comme chez Frank Smith est, à vrai dire, une esthétique d'un nouvel épique. Les déclarations deviennent une litanie d'où émerge « *Yes sir* » répété par tous les détenus de sorte que « *Yes sir* » devient non pas un énoncé rédempteur mais un énoncé violent et assassin. N'en est-il pas de même pour les structures impersonnelles dans *GDIL* : « On dit que... / On dit que... ; on apprend... / On apprend... ; Des roquettes... / Les roquettes³² » ; ou encore les interrogatives négatives au chapitre VII (Ici) : « Cet hôpital n'est-il pas situé... / Cet hôpital ne peut-il pas accueillir...³³ » Il serait bon de noter l'analyse que propose Kenneth Goldsmith à propos de la poétique de Vanessa Place mais qui s'appliquerait tout autant à *GDIL* :

Sur scène, Vanessa Place propose le même dispositif que celui qui la fait paraître devant un juge, et lit d'une voix basse et monotone, qui étouffe la sauvagerie brûlante de la matière qu'elle traite dans un traitement froid et mécanique. Quand vous entendez ces textes, la première réaction est celle du choc, de l'horreur. Comment des gens peuvent-ils accomplir quelque chose d'aussi horrible ? Mais vous continuez d'écouter. Il est difficile d'arrêter. La narration vous aspire, et vous vous découvrez en train d'attendre l'accumulation des détails [...].³⁴

Esthétique du chaos

Le Chaos n'a pas de langage, il en suscite par myriades quantifiables. Nous déchiffrons le cycle de leurs confluences, la mesure de leurs vitesses, les similitudes de leur diversions.³⁵

La lutte qui est à l'œuvre dans *GDIL* est une lutte par la langue et pour la langue. Il serait bon d'entendre langue dans le sens d'expression, de langage, bien que cela puisse paraître utopique. Il s'agit pour le poète de se débarrasser de toute occupation ou forme de domination ou hiérarchisation. Cela n'est possible qu'à partir de l'instant où la langue elle-même est désaliénée.

²⁹ Édouard Glissant, *L'Intention poétique, Poétique II*, Gallimard, 1997.

³⁰ *GDIL*, 48.

³¹ Vanessa Place, *Last Words*, Dis Voir, 2015.

³² *GDIL*, chapitre II (Là) ; chapitre III (Là) ; chapitre IV (Là).

³³ *GDIL*, chapitre VII (Ici).

³⁴ Kenneth Goldsmith, *op. cit.*, p. 108.

³⁵ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation, Poétique III*, Gallimard, 1990, p. 139.

La volonté d'institutionnaliser, de normaliser l'injustice, de délimiter, d'identifier, de nationaliser ne produit en aucune façon l'expression d'une quelconque liberté, mais de l'aliénation et surtout un système clos sur lui-même. Il s'agit de combattre ce système de frontières pour pouvoir laisser la « parole ouverte », pour reprendre les termes d'Édouard Glissant³⁶, et non pas cette parole normée.

La normalité

Quand Pier Paolo Pasolini entreprend l'écriture documentaire et poétique de *La Rabbia* (« La Rage »), il entend mener une lutte non seulement contre ce qui apparaît comme normal, à force de silence ou de dénégations, mais aussi contre le tout-révolutionnaire. Selon Pasolini, tout changer dans un système, c'est peut-être recréer un nouvel espace d'oppression. Le « tout-neuf » s'avère ainsi être périlleux. De ce fait, Pasolini rejoint Audre Lorde ou l'inverse quand elle dit : « On ne démolira jamais la maison du maître avec les outils du maître.³⁷ » Elle affirme aussi concernant les femmes que « la poésie n'est pas un luxe. C'est une nécessité vitale.³⁸ » C'est dans ce paysage de réflexion que s'inscrit la « no man's langue » car elle n'est ni luxe, ni caprice, mais une langue qui tente de refonder l'espace poétique sans renier pour autant les « sédiments » qui la constituent, comme le suggère Édouard Glissant.

L'homme tend à s'assoupir dans sa propre normalité, il oublie de réfléchir sur soi, perd l'habitude de se juger, ne sait plus se demander qui il est.
C'est alors qu'il faut créer, artificiellement, l'état d'urgence : ce sont les poètes qui s'en chargent. Les poètes, ces éternels indignés, ces champions de la rage intellectuelle, de la furie philosophique.³⁹

Comme le propose Georges Didi-Huberman, ce que Pier Paolo Pasolini nomme « état d'urgence » correspond à un « état d'émergence », une émergence poétique. En effet, la poésie se charge, d'une certaine manière, d'apprivoiser la langue en la diversifiant, en la plastifiant et en la manipulant. Par conséquent, l'émergence poétique ne saurait être possible sans cette prétention à la malléabilité :

[...] le côté opposé du langage numérique c'est cette malléabilité, le langage comme pâte à modeler, le langage à malaxer avec les mains, caresser, moudre, étrangler.⁴⁰

Frank Smith extrait sa matière poétique de documents existants comme le fait d'ailleurs Pasolini avec *La Rabbia*. En effet, il travaille une matière en cours d'archivage, une matière endeillée. C'est à cet « en cours de » que Frank Smith s'attaque dans *GDIL*, comme dans *GTO*. Cet éphémère conçu par les médias est arraché par la poésie et conceptualisé. Car c'est dans cette pratique de l'instantané, de l'éphémère que réside le danger de la normalité. Il s'agit alors pour les poètes de greffer de la durée dans l'éphémère ou alors de transmuter l'éphémère en durée. Les condamnés à mort que présente Vanessa Place dans *Last Words* sont semblables aux familles déplacées, torturées, menacées dans *GDIL*. Il suffit de naviguer sur Internet pour constater le poids de cette « normalité ».

L'art est une conscience et non une célébration animale des instincts.⁴¹

En interrogeant la forme et en l'inquiétant, comme le suggère Daniel Payot, « Le respect de l'altérité irréductible, bien que non absolue, de l'autre passe peut-être aussi par la probité de ces propositions qui inquiètent la forme dans la forme. »⁴²

³⁶ *Ibid.*, p. 89.

³⁷ *Ibid.*, p. 119.

³⁸ *Ibid.* p. 36.

³⁹ Pier Paolo Pasolini, *La Rage*, trad. de l'italien par Patricia Atzei et Benoît Casas, Nous, 2014, p. 17.

⁴⁰ Kenneth Goldsmith, *op. cit.*, p. 34.

⁴¹ Serge Pey, *op. cit.*, p. 20.

⁴² Daniel Payot, *Effigies, La notion d'art et les fins de la ressemblance*, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1997, p. 123.

Le poète nous conduit à poser un autre regard sur le sujet à travers la plasticité d'autant plus que cela contribue à illustrer la menace. En s'attaquant à la forme, Frank Smith déplace l'attention, il la renouvelle pour tenter de contourner cette « normalité ». En effet, c'est l'outil « Rapport de la Mission d'établissement des faits » qui est touché, et en s'attaquant à la forme Frank Smith laisse la parole se défaire de tout contexte bien qu'il soit essentiel, et de tout pathos bien qu'il soit question de vie et de mort. Et il procède à une opération d'isolement de la parole tout en la confondant aux voix dans leur procession. C'est de cet isolement confus qu'émane la « no man's langue ». Dans *GDIL*, où le texte est isolé par l'acte poétique duquel il est difficile de ressortir sans rage au sens propre aussi bien qu'au sens où l'entend Pasolini, la « normalité » apparaît notamment dans le glissement de focalisation ; de « l'homme dit ; la femme dit » à « on dit que » ; subrepticement, le rapport, dont l'objectif est uniquement de rapporter, relater et de relayer des faits, finit par nous inclure non plus comme spectateur mais comme acteur. Ce procédé, pour le moins cathartique, se rapproche de la définition de la Relation d'Édouard Glissant selon laquelle la Relation s'appuie sur trois vecteurs : « le relaté, le relayé, le relatif ».

Nous avons dit que la Relation n'instruit pas seulement le relayé mais aussi le relatif et encore le relaté. Sa vérité toujours approchée se donne dans un récit. Car si le monde n'est pas un livre, il n'en est pas moins vrai que le silence du monde nous mènerait à notre tour à la surdité. La Relation, qui démène les humanités, a besoin de la parole pour s'éditer, se continuer. Mais, son relaté ne procédant pas en réalité d'un absolu, elle se révèle comme la totalité des relatifs mis en rapports et dits.⁴³

De cette manière, le passage suivant illustre cette définition selon laquelle la Relation s'établit dans cette équation du relatif/relayé/relaté.

On dit que,
pour certains enfants,
cette situation est devenue comme une seconde nature,
qu'ils battent des mains pour inciter les autres à les suivre
et courir vers l'abri.⁴⁴

La normalité s'imisce dans le « relaté » comme une « seconde peau », ce qui précipite le danger auquel la langue est exposée. Cependant, Frank Smith en fait un leitmotiv qui est manifestement renforcé par l'accumulation des interrogatives négatives et des pronoms personnels indéfinis.

On s'y fait plus ou moins.
Cependant, cette menace change votre vision du monde extérieur, la manière dont il fonctionne – pour toujours.
On n'a plus la même conception de la normalité – pour toujours.
On n'est plus sûr de rien – pour toujours.
Pour les enfants,
les figures traditionnelles de l'autorité – la mère, le père – ne comptent plus – pour toujours.
On a l'impression
que plus rien ne vous protège,
que rien ne vous protégera plus vraiment.
Pour toujours.⁴⁵

Le tragique de ce passage tient dans la répétition de l'inéluctable : la négation « ne... plus » ainsi que le syntagme « pour toujours ». L'emphase sur le pronom indéfini « on » nous cerne de fatalité. En effet, dans ce passage comme dans tout le livre, le leitmotiv de la normalité transparaît dans l'expression de l'irréversible et de la fatalité, dans l'impression d'une impuissance généralisée et mondialisée. Or, de nouveau, Frank Smith nous renvoie à son insu à la définition qu'Édouard Glissant donne de l'épique. Autant précédemment nous avons vu dans quelle mesure l'épique était en constante défaite dans l'expression de la violence, autant l'épique est le motif salvateur dans

43 Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 40.

44 *GDIL*, 171.

45 *GDIL*, 166.

GDIL. En effet, dans la poétique de la désaliénation, « la notion de fatalité cède à l'historicité⁴⁶ ». Il serait bon d'insister en disant qu'elle doit céder. Car la fatalité déresponsabilise, indiffère et fait perdurer la « normalité ». C'est en mettant l'emphase sur la plasticité, la répétition qui est répétition visuelle, que Frank Smith tente de remettre en question la notion de « normalité » où la langue est une industrie, une denrée, comme le souligne Kenneth Goldsmith :

Une industrialisation du langage : on le consomme à une telle dose que les mots sont produits aussi fanatiquement et qu'on les stocke ou accumule avec une même ferveur. Les mots ne dorment jamais ; les torrents et la toile les aspirent jour et nuit, toute l'année.⁴⁷

Les mots ne « dorment jamais », mais leurs fulgurances les vident de leur substance, de sorte qu'il faut sans cesse passer du sens à la forme et inversement. C'est dans ce passage que se trouve la « no man's langue ».

Oui, comme les données, la langue travaille sur plusieurs niveaux, les basculant sans fin entre signification et matérialité : à nous de choisir entre la peser et la lire.⁴⁸

Gaza, lieu-commun
La frontière

On tire systématiquement
sur quiconque franchit une telle ligne.
On tire
dans l'intention de tuer.⁴⁹

On les aurait enjoint de franchir la frontière
sans se retourner.

Bien sûr, dit la femme, il en va de même pour les enfants
qui vivent dans la bande de Gaza.
Les enfants,
qu'ils soient natifs d'un bord ou d'un autre de la frontière,
n'ont aucune chance jamais
de pouvoir mener une vie normale,
di-elle enfin.⁵⁰

Elle est où ta frontière ?⁵¹

Mettre en dialogue la voix de Pierre Guéry, obsédée, obsédante, mondialisant, localisant, questionnant la terre intérieure qui est une tectonique incessante et la prosodie menacée, menaçante comme possédée de Frank Smith, ce serait proposer une chorégraphie prosodique sur le fil, sur le bord, à la lisière, toujours, de sa propre chute. D'ici-là. N'est-ce pas Gaza ? Où situer la frontière ? Où se situer ? Pierre Guéry interroge avec virulence et fermeté comme Frank Smith dans les chapitres constitués uniquement de questions. Et plus les questions s'accumulent, plus les frontières se multiplient, et pourtant c'est à leur seuil que se forme le contre-lieu et qu'elles deviennent contre-lieux.

Quant aux raisons pour lesquelles cet hôpital a fait l'objet de telles attaques
des médecins ne pensent-ils pas que celles-ci se justifient peut-être du fait de sa proximité
avec la frontière ?⁵²

46 Édouard Glissant, *L'intention poétique*, op. cit., p. 197.

47 Kenneth Goldsmith, op. cit., p. 132.

48 *Ibid.*, p. 43.

49 *GDIL*, 76.

50 *GDIL*, 174.

51 Pierre Guéry, *Alien-Nation, Mécanique de parole pour la scène*, Maelström Revolution, coll. « Bookleg », 2006. (Texte de la performance donnée le 9 juin 2010 au poesiefestival Berlin.)

52 *GDIL*, 39.

Cet hôpital n'est-il pas situé dans le secteur est du quartier d'al-Shujaeyah,
à l'est de la ville de Gaza,
à très faible distance de la frontière
entre Israël et Gaza –
la ligne verte ?⁵³

La ligne verte est la ligne rouge de *GDIL*. Car elle devient au fil de la lecture l'espace de tension, l'espace du tremblement, de l'inexorable. Tout tourne autour de cette problématique. Il serait bon de rapprocher ces passages ci-dessus de la réflexion de Caroline Bergvall qui problématise dans *Meddle English* la question de la frontière :

Les frontières sont aussi longues que le voyage, profondément graves. Les mots font défaut aux abords des frontières. Sueurs froides au passage de la frontière. Frontières nationales, régionales, urbaines, rues, espaces, endroits, corps, noms, visages inconnus. Passer quelque part et en quelqu'un. La ligne frontalière dévore le trop-plein, fait une longue ligne de cadavres. « Le dialogue c'est le conflit », dit le dramaturge Heiner Müller. L'apprentissage du dialogue comme frontière suppose nécessairement qu'on emmêle les frontières, qu'on renforce les points de résistance interne, ou les désaccords idéologiques.⁵⁴

Dans ce long passage, Caroline Bergvall commente sans le savoir Gaza, un territoire devenu frontière tout comme le poème et la langue maltaise d'Antoine Cassard, « *bejn* ». Écouter du maltais et écouter un poème d'Antoine Cassar, c'est écouter une langue baroque, pour reprendre les termes d'Édouard Glissant et de Haroldo de Campos, une langue dont on ne voit ni l'origine ni le bout. La préposition « *bejn* », qui signifie « entre » correspond à l'arabe « *bayn* », est le titre d'un poème qui se termine sur une question « *the why of where* » :

l-ġħalfejn
tal-fejn

Avant d'y arriver, à bout de souffle, le poème reste prostré dans l'espace « *bejn* » :

minn fruntiera ġħal fruntiera,
minn meridjan ġħal meridjan
tad-dinja priġuniera,
bejn imnejn u lejn,
bejn lejn u safejn,
fiċ-ċentru ta' kollox
u ma' xifer ix-xejn

de frontière en frontière,
de méridien en méridien
du monde prisonnier,
entre de et vers,
entre vers et vers,
*au centre de tout et au bord de rien*⁵⁵

Ce sentiment de « *bejn* », ce balancement d'un point à un autre s'apparente au « *ici-là* » de *GDIL*, espace prisonnier, espace tremblant, titubant tel un funambule.

Édouard Glissant refuse le terme de territoire et lui préfère celui d'*aire*. Car le territoire est politisé, clos et suppose des frontières :

Le lieu d'où on émet la parole, d'où on émet le texte, d'où on émet la voix, d'où on émet le cri, ce lieu-là est immense. Mais ce lieu, on peut le fermer, et on peut s'enfermer dedans. L'*aire*

⁵³ *GDIL*, 36.

⁵⁴ Caroline Bergvall, *Meddle English*, Brooklyn, Nightboat Books, 2010, p. 26.

⁵⁵ Antoine Cassar, *op. cit.*

d'où l'on émet le cri, on peut la constituer en territoire, c'est-à-dire la fermer par des murs, des murailles spirituelles, idéologiques, etc. Elle cesse d'être « *aire* ». L'important aujourd'hui est précisément de savoir discuter d'une poétique de la Relation telle qu'on puisse, sans défaire le lieu, sans diluer le lieu, l'ouvrir.⁵⁶

Ainsi, comme le dit Jérôme Game dans sa tribune en faveur de la lecture de *GDIL* :

La littérature est un trou au milieu. Pas une institution. Il faut la faire entendre ici. Et là. Et là. Et ici. Et encore là. Et là-bas. Dans le plus d'endroits possibles (ce qui ne veut pas dire partout). Et singulièrement dans les institutions. Autant qu'on le peut. Autant qu'on le désire.⁵⁷

Ainsi, le surgissement se fait à partir du milieu, dans une zone où la langue est affranchie de bout en bout, de sorte qu'aucune autre ne peut la revendiquer ou se l'approprier. Ce milieu renvoie à cette esthétique du chaos, car le chaos est non la désorganisation mais la refonte de la poésie. Le poème est funambule dans la « *no man's langue* » car il chute, se défait au milieu de l'exercice et reprend, non pas par un retour en arrière, mais là où la chute a eu lieu.

Par conséquent, la « *no man's langue* » est cette aire fondée sur une esthétique de lutte, elle est violence car habitée de violence, elle est arrachement parce qu'arrachée, elle est aussi épique pour combattre la « normalité » et ne pas se laisser assiéger. Comme le dit Seloua Luste Boulbina, « tout est politique », « la politique creuse jusqu'à l'os ». Alors si « tout est politique », si la politique « creuse jusqu'à l'os », la « *no man's langue* » est elle-même politique. Et Seloua Luste Boulbina d'ajouter :

Mais au lieu de voir dans la politique un monde plein, on peut le considérer comme un univers troué. C'est pourquoi les entre-mondes ne sont pas des territoires mais des milieux ; ils ne sont pas des espaces mais des lieux. Ils n'accueillent pas le repos mais le mouvement.⁵⁸

Esthétique de l'à-présent

Au projet totalisateur de l'avant-garde, que seule l'utopie rédemptrice peut soutenir, succède la pluralisation des poétiques possibles. Au « principe espérance », tourné vers l'avenir, succède le principe-réalité, profondément ancré dans le présent. [...] Je suis de l'avis d'Octavio Paz, lorsqu'il expose dans les pages finales de Point de convergences, que la poésie d'aujourd'hui est une poésie du « maintenant » (*Jetztzeit* – terme cher à Walter Benjamin), une poésie d'un « autre présent » et de « l'histoire plurielle », qui implique une « critique du futur » et de ses paradis systématiques. [...] Cette poésie de l'à-présent ne doit pas favoriser une poétique de l'abdication, de l'éclectisme ou de la facilité. Le fait d'admettre « une histoire plurielle », tout au contraire, nous incite à l'appropriation critique d'une « pluralité de passés » sans une détermination exclusive préalable du futur.⁵⁹

Comme la durée, la « poésie de l'à-présent » que décrit Haroldo de Campos est de même nature que la notion de durée, un éphémère résistant, une poésie en oxymore. Le néologisme composé « à-présent » dénote à la fois l'imminent, l'immédiat mais aussi le réel. Kenneth Goldsmith qualifie « l'écriture sans écriture » que pratiquent Vanessa Place et Frank Smith comme des écritures « hyperréalistes », si bien qu'il y voit se dessiner une nouvelle poétique. En effet, bien que le texte reste inchangé, il y a processus de traduction car il y a reconversion du texte et ainsi conversion du regard :

Ainsi pourrait-on parler d'une poétique du réalisme : qui serait si réelle qu'elle en serait impossible à supporter.⁶⁰

⁵⁶ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996, pp. 50-51.

⁵⁷ Jérôme Game, *op. cit.*

⁵⁸ Edward Saïd, Seloua Luste Boulbina, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁹ Haroldo de Campos, *op. cit.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 110.

Ces poètes par leur hyperréalisme nous mettent en responsabilité de lecture : le lecteur est concerné, il est actif et il participe. Paradoxalement, *GDIL*, *Last Words* et *GTO* se retrouvent dans la « dépersonnification » du sujet. Dans *GDIL*, les personnes ne sont identifiées que par leur genre (« l'homme », la « femme »), leur lien de parenté (« le mari », « la fille »), ou leur fonction (« les soldats, le médecin, les secouristes »). Étrangement dans le syntagme « l'homme », un raisonnement inductif s'opère. En effet, il ne s'agit pas « d'UN homme » ou « d'UNE femme » mais de « l'homme », « la femme », « l'enfant ». L'article défini agit comme le pronom indéfini : « on » ; il nous inclut bon gré mal gré et notamment après son incessante répétition. Il y a un mouvement qui se déclenche entre le texte et le lecteur comme si le texte l'aspirait dans sa spirale poétique. C'est de là que vient l'insupportable qu'évoque Kenneth Goldsmith.

La « no man's langue » se fonde sur des mythologies linguistiques et langagières et s'apparente ainsi au mythe dans la mesure où étant poésie de l'affranchissement, elle appartient ou elle donne l'illusion d'appartenir à tout le monde en même temps qu'elle n'appartient à personne, tout comme le mythe et tout comme « l'écriture sans écriture » de *GDIL*, *GTO* ou encore de *Last Words* où l'écriture mythographique est annoncée dans le titre même. En effet, *GDIL* : la virgule après Gaza ainsi que le modalisateur mis en relation par le trait d'union présagent la mythologie à venir et les écritures mythographiques en devenir de la même manière que *Last Words* car les mots sont un flux toujours renouvelé, ils ne sont jamais les derniers malgré tout.

Le langage produit le monde et le produit comme points de vue, flux de possibles.⁶¹

Du lieu commun au lieu-commun⁶²

GDIL : le titre que choisit Frank Smith est intéressant à plus d'un titre. Il dénote le caractère mythographique en devenir d'une part. D'autre part, il renvoie à la transformation qu'opère Édouard Glissant dans la *Poétique de la Relation* en interposant un tiret entre lieu et commun pour établir la notion de relation. Néanmoins, il serait bon de s'interroger sur les deux adverbes qui par leur association dénotent une expression orale temporelle « d'ici là » (de maintenant au moment venu). Ainsi dans « d'ici-là », l'expression latine *hic et nunc* est contenue (le temps et le lieu). Mais aussi, Gaza semble être le tiret entre ici et là. En effet, que dénote « ici » ? Comment se nomme l'« ici » si ce n'est Gaza ? Que dénote le « là » ? Qu'est le « là » si ce n'est encore Gaza ? Serait-ce alors l'idée d'un Gaza à venir mais qui demeure encore en apesanteur sur le trait d'union entre ici et là. Gaza est un *no man's land*, tantôt palestinien, tantôt israélien, toujours mondialisé puisqu'il est au cœur de l'information. Cependant, dans le titre du livre de Frank Smith, la pertinence tient au passage du lieu, du *no man's land* au signifiant, le nom Gaza qui est une « no man's langue », pillée linguistiquement par tout le monde mais profondément seul. Comme le dit Paul Celan : « *Das Gedicht ist einsam*⁶³ ». Ainsi, *GDIL* est le lieu commun dans la mesure où, comme Beyrouth, son nom est chargé d'une multitude de croyances, de représentations mais c'est aussi le lieu-commun au sens de relation. Le lieu-commun est la mise en relation, le lieu où les voix, les corps confluent. Dans le lieu-commun, Glissant y voit notamment l'expression de la totalité, l'expression d'une totalité qui se forment non dans l'arrachement ou l'occupation mais dans la constitution d'échos-monde.

Dans chaque individu et chaque communauté se forment les échos-monde qu'ils ont imaginés, de puissance ou de jactance, de souffrance ou d'impatience, pour vivre ou exprimer les confluences. Chaque individu est fait de cette musique, et chaque communauté aussi.⁶⁴

⁶¹ Jean-Philippe Cazier, « Frank Smith, la poésie comme question », Mediapart.fr, 24 mai 2013.

⁶² *Ibid.*

⁶³ « Le poème est solitaire. »

⁶⁴ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 108.

Usurpation d'identité

Lecture de *GDIL* par Frank Smith : le ton et le rythme sont réguliers, voire monotones, et se rapprochent de la lecture des *Last Words* de Vanessa Place. Le journaliste parle de « l'effacement de l'auteur », de « mise à distance de l'affect », « d'effet stylistique mineure », Frank Smith répond :

C'est un travail de paupérisation, de réduction, d'amoindrissement de la langue. Je me sens anéanti par la surexpression sur tous les sujets environnants du monde. Aujourd'hui, tout le monde a une opinion sur tout.⁶⁵

Ce que Frank Smith nomme « surexpression » serait, en d'autres termes, de l'appropriation. En effet, Caroline Bergvall le dit très justement, il y a plus d'occupations que de « réelles préoccupations ». Gaza est littéralement usurpée car elle possède une identité désormais usurpée par la mondialisation ainsi que par le monde en réseaux car comme le dit Rem Koolhaas :

L'identité est la nouvelle *junkfood* des expropriés, le fourrage que la mondialisation offre aux citoyens déclassés...⁶⁶

Frank Smith de même que Vanessa Place usurpent des documents devenus des non-lieux pour en manipuler l'identité, pour pratiquer l'usurpation d'identité si bien qu'ils finissent par l'opacifier malgré la clarté, la régularité de leurs voix dans leurs lectures car Gaza est le lieu par excellence de l'obsession identitaire.

Dans *La Rage*, Pasolini, qui travaille sur un matériau médiatique et documentaire, distingue trois voix : la voix de prose, la voix du poète et la voix officielle. Il les met sans cesse en tension dans une perspective émancipatrice. La voix de prose attaque systématiquement la voix officielle à qui elle reproche cette usurpation identitaire. Ce jeu de tension vocalique a pour but d'émanciper d'une part mais aussi de trouver la voi(e)x poétique qui est funambule, prise dans l'étau entre voix officielle et voix de prose.

Ah, voix sans aucun espoir, voix du monde puissant, voix de l'hypocrisie qui n'a même pas la pudeur de cacher son indifférence impitoyable.⁶⁷

GDIL ; entre lieu commun et lieu-commun, entre espace et temps, *bayn* éphémère et durée, *bejn* échos et chaos ; *GDIL* est ce qui hante et « ce qui hante est l'inaccessible dont on ne peut se défaire, ce qu'on ne trouve pas et qui, à cause de cela, ne se laisse pas éviter⁶⁸ ». La poésie peut créer cet « état d'urgence » dans la mesure où elle échappe continuellement à toute appropriation. Enfin, la poésie est une manière d'interrompre la langue pour

entrouvrir l'immanence, laisse(r) advenir ; et l'« adhésion » qui s'ensuit, sorte d'acquiescement au jaillissement, à l'advenue, pourrait très bien garder « un sens net de la distance, ou si vous préférez de l'incommensurabilité » : pas de fusion, mais l'expérience de se tenir, là où nous sommes, au plus près de la brèche, sans perdre de vue la percée.⁶⁹

L'expérience de se tenir là et ici et là d'ici-là.

⁶⁵ « Gaza, d'ici-là, entre le plomb et la langue », interview et lecture de Frank Smith, réalisation : Emmanuel Moreira et Amandine André, *La vie manifeste*, 2013.

⁶⁶ Rem Koolhaas, op. cit., p. 81.

⁶⁷ Pier Paolo Pasolini, op. cit., p. 40.

⁶⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, « Les deux versions de l'imaginaire », Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, p. 348.

⁶⁹ Daniel Payot, op. cit., p. 165.



POÉTIQUE DE LA CIRCULATION ¹

JEAN-PHILIPPE CAZIER

KAT, de Frank Smith, est un livre nomade, où le nomadisme est central. Un livre des circulations – entre l'enquête, la poésie, le récit. Le livre bouge et se déplace d'un genre à l'autre, sans se conformer à aucun, produisant des trajets éphémères entre ces genres, des formes hybrides, mobiles :

Entre deux points, la phrase des eaux, lancinante. Elle circulera, et toi avec. ²

Ce qui importe est le déplacement, la mobilité, selon une logique de la transversalité, de l'agencement. Les langages se juxtaposent, se mélangent, sans hiérarchie : langage objectif d'une description encyclopédique ou d'un dictionnaire, langage subjectif des impressions et états internes ; langage littéraire, langage parlé ; langue anglaise, langue française ; etc. Les Indiens d'Isle de Jean Charles, en Louisiane, qui sont donc des citoyens américains, ont également des ancêtres français – circulant entre plusieurs identités, plusieurs histoires, plusieurs langues. Comme l'eau, qui circule partout, omniprésente. Comme circule celui qui, dans le livre, ne cesse de se déplacer pour rencontrer les habitants du bayou, recueillir – accueillir – leurs paroles, traverser les paysages au volant d'une voiture de location... Parcourir les routes, rouler à travers la géographie marine du bayou, exprime ce qu'est le livre – et inversement, exprime l'écriture qui est circulation, rencontre, traversée d'un langage changeant, indéfiniment recommencé, différent/différent :

[...] un propos qui ne se termine pas, une phrase sans point, maintenue en suspens [...]. Des bribes de quelque chose de consistant, de pas immuable à se dire, se donner. On ne va pas au bout mais peu importe. ³

Le titre du livre fait bien sûr référence à l'ouragan « Katrina », qui en 2005 a semé la désolation en Louisiane. Cependant, l'auteur s'intéresse moins à l'ouragan en lui-même qu'à la zone d'Isle de Jean Charles, exposée sans défense à la mer qui l'inonde, aux cyclones tropicaux, aux catastrophes naturelles qui détruisent sans cesse, se reproduisent et ruinent ce qui avait été reconstruit. Peuplée d'Indiens pauvres, de descendants de colons français qui ne s'identifient pas au modèle majoritaire américain, Isle de Jean Charles est l'inverse de l'*American Dream* et de l'*American Way of Life*, l'inverse de l'Amérique blanche et conquérante de *Wall Street*, des banlieues riches de Los Angeles – son négatif ou son envers oublié, refoulé. C'est à cette part niée de l'Amérique que Frank Smith choisit de donner la parole, c'est ce territoire que, dans ce livre, il choisit d'arpenter, c'est la population indienne qu'il rencontre, non pas en touriste européen blanc compatissant mais pour écouter sa parole, trouver avec elle et le pays d'eau où elle vit le moyen d'un agencement. *KAT* est donc un livre politique.

On pourrait lire dans le livre une dénonciation, un témoignage au sujet d'une population abandonnée, condamnée à disparaître – et en un sens il s'agit de cela. Face aux difficultés de la vie et de la survie dans une telle zone, comment ne pas avoir le sentiment que l'existence ne peut continuer, que sa fin a déjà commencé, et qu'il faut partir ? Comment ne pas se résigner ? La communauté d'Isle de Jean Charles ne paraît pas avoir d'autre avenir que celui de sa dispersion, de son exil, de sa fin. D'autant que la protection de cette population et de cette zone n'est pas du tout une préoccupation pour les institutions du pays ou les industries pétrolières qui exploitent la zone sans s'intéresser au sort de la vie qui s'y trouve. Le destin de cette vie serait mourir ou partir, partir signifiant aussi mourir. Sauf que les Indiens ne partent pas et refusent de partir, reconstruisant au contraire ce qui a été détruit, tentant de préserver ce qui disparaît – la mémoire, les lieux –, recommençant à chaque fois les conditions de la vie, jusqu'à la prochaine catastrophe. Réduire *KAT* à une dénonciation, à un point de vue compatissant, transforme les Indiens en simples victimes et manque leur « puissance

¹ Article paru dans *Mediapart* le 25 juin 2015, reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

² *KAT*, 14.

³ *KAT*, 38.

de vie ». Que les populations indiennes soient ici victimes d'une histoire et d'une politique est évident – les réduire à cette dimension est politiquement suspect car cela revient à reproduire à leur sujet le point de vue du pouvoir pour lequel les Indiens sont au mieux des victimes, au pire nuisibles, mais ne sont jamais une « puissance de vie », une vie possible, une autre vie possible qui par là résiste au pouvoir. Si *KAT* est un livre politique, c'est surtout dans la mesure où il dépasse la victimisation pour explorer cette vie qui est là, vie indienne, vie mortelle et errante de cette zone de la Louisiane, avec laquelle le livre de Frank Smith cherche et crée un agencement vivant, vital :

Tu passes par tous les mélanges, toutes les combinaisons, les arrangements, les alliages, toutes les configurations possibles d'avec tes Indiens. ⁴

Dans *KAT*, il s'agit de vivre avec, d'être avec les Indiens, d'écouter ce qu'ils disent d'eux-mêmes et des autres : leur vie, leur désir, leur jugement. Il s'agit d'être avec des individus, des singularités qui disent leur singularité : leur vie, leur mémoire, leur histoire, leur lieu. Qui disent leurs paysages, leur politique – la mer, l'Amérique, les industries pétrolières, le futur. Qui chantent les comptines de leur enfance. Dans *KAT* il s'agit de voir, de regarder, de parcourir l'étendue inconnue du bayou, celle d'un autre monde, d'un monde autre ou d'un autre du monde. Être avec, écouter, contempler présupposent l'ignorance, de ne pas aborder ce que l'on rencontre ou regarde avec un savoir constitué, un point de vue qui réduit l'autre à des catégories existentielles, subjectives, historiques, politiques, déjà fixées. Être sans repères. C'est cette absence de repères qui est recherchée par la rencontre – qui rend possible la rencontre –, ou par la circulation, le parcours des routes et des paysages produisant un monde à chaque fois nouveau, inconnu (« Tu circules en voiture, c'est l'ignorance »). Dans *KAT*, ce parcours de l'inconnu, cette existence avec l'inconnu, cette absence de savoir et l'accueil de cette absence, sont une politique : ne pas savoir, ne pas imposer un langage, laisser parler l'autre, contempler et s'enfoncer dans ce que l'on ne sait pas pour en extraire une « puissance de vie », d'autres modes du rapport aux autres, à soi, au monde.

Le livre de Frank Smith est fait de ces parcours, de ces rencontres, des paroles dites par les habitants d'Isle de Jean Charles : Lily, Marie-Lynn, Wenceslas, Denecia, Albert, Ron, Gary, Mr. John... Il est fait de leurs vies marginales par rapport à la pensée et au mode de vie majoritaires aux USA (et de plus en plus à travers le monde) – vies qui se caractérisent surtout par le rapport qu'elles ont nécessairement à la mer, à l'océan, aux cyclones, aux catastrophes recommencées, aux exigences de la vie sans cesse recommencées, c'est-à-dire à l'inconnu qui définit et conditionne leurs existences. Ne pas savoir, inventer des agencements avec un monde que l'on ne maîtrise pas, que l'on ne peut connaître a priori, est le propre de ces populations qui vivent avec cette « plasticité de l'île », « opaque et hostile », qui vivent de cette « vie d'eau », et dont la seule certitude est l'incertitude, la nécessité du recommencement, « l'aventure réitérée du mouvement quotidien ». Isle de Jean Charles n'est pas une communauté de victimes mais de philosophes spinozistes (« *We never know* ce qui peut arriver ! »). Et la destruction, la mort qui vit avec eux est aussi une puissance de vie – « *To a life of moving water*, vers une vie d'eau » – qui détruit autant qu'elle est à vivre puisqu'elle est la vie même : « Jamais on ne sait s'il faut fuir quelque chose, ou si au contraire on doit essayer d'atteindre cette chose... ».

À l'inverse de ce rapport à la vie, existe l'Amérique blanche, l'Amérique de la terre ferme – rendue ferme et fixe, connaissable et prévisible, maîtrisable par le savoir et la technique –, pour laquelle le monde est d'abord exploitable : exploitation des populations sans doute, exploitation des ressources, comme le font, dans le livre, les compagnies pétrolières. Celles-ci ne rencontrent rien ni personne, ne contemplant évidemment rien, n'ont aucun rapport à la mer, aux éléments, et voient dans les cataclysmes uniquement un obstacle à leur pouvoir, un phénomène contre lequel se protéger, à dominer. L'Amérique blanche est celle d'une volonté de pouvoir, qui est un pouvoir de mort, soucieux de la vie qu'il peut exploiter mais indifférent à la vie que, par cette exploitation, il rate et détruit. L'exploitation, la maîtrise du monde ont pour conséquence la disparition de ce monde, son effacement au profit de ce qui dans le monde peut être utilisé en vue d'un mode de vie mortifère. Et ce rapport au monde est aussi bien celui qui s'applique aux populations, l'histoire des Indiens montrant comment ceux-ci ont pu être massacrés puis niés, oubliés, car non exploitables. La puissance de vie des Indiens d'Isle de Jean Charles est précisément l'inverse du pouvoir de l'Amérique qui, comme tout pouvoir, est un pouvoir de mort...

⁴ *KAT*, 48.

En faisant résonner la parole de cette communauté d'Indiens, le livre de Frank Smith accomplit un geste politique par lequel ce qui est nié s'affirme, par lequel une population décimée existe encore, par lequel le règne de l'Amérique blanche est contesté moins par des revendications que par l'affirmation d'un autre mode de vie, de pensée, d'un autre rapport à la vie et au monde :

En marge du système-monde, l'insularité.⁵

Il s'agit d'une politique de résistance puisque résister est moins nier qu'affirmer – et donc créer, moins juger que troubler et faire fuir – l'existence de la parole des Indiens d'Isle de Jean Charles étant en elle-même un acte de résistance au pouvoir blanc sédentaire, destructeur, négateur de la vie.

C'est cet autre rapport à la vie, aux événements du monde, aux phénomènes de la nature qui est rencontré à travers le livre. La Louisiane de *KAT* n'est pas seulement un lieu géographique, encore moins touristique, ni réduit à des événements médiatiques et catastrophiques. La région d'Isle de Jean Charles devient un lieu mental, subjectif, autant que métaphysique, expression de ce qu'est le monde dans son envers qui est pourtant sa réalité vivante, la vie du monde. Le monde est un monde d'eau, sans frontières, sans limites fixes, déterminées – monde de forces, de mouvements et de nouveautés incessants, donc de différences et d'événements, un monde-nuit, un monde-océan où tout est brassé, mobile, changeant. C'est ce monde que montrent les paysages du bayou parcourus dans le livre, monde que l'on ne domine pas mais avec lequel on produit des relations, des agencements éphémères et fragiles, comme avec une « nuit impraticable ». Ce monde est expérimenté par celui qui circule sur les routes, *On the road* comme l'écrivait Jack Kerouac, là où le monde ne cesse de se modifier, de changer, d'offrir au regard et à l'expérience son étrangeté irréductible, la répétition de sa différence, monde d'événements par lesquels sans cesse il recommence.

En ce sens, dans *KAT*, il n'est pas seulement question de rendre compte des conditions matérielles et géographiques difficiles auxquelles les habitants de l'Isle sont en butte. Est surtout exprimée, là encore, la « puissance de vie » du territoire, celle de la mer, de ce pays noyé, y compris lorsque cette puissance est celle des cyclones et des catastrophes. C'est ce que fait de manière très belle le livre de Frank Smith : chercher la vie même dans la mer qui engloutit tout, dans les forces de la mer, des marais, dans l'érosion marine d'un pays qui disparaît, dans ce cosmos indien de la Louisiane que Frank Smith appelle la « Louisiane originelle ». Et c'est de même ce que font les individus du livre, tant leur existence ne se distingue pas d'un agencement qui les dépasse avec le monde et la vie dans toutes leurs dimensions plurielles et parfois violentes, mortelles – ce qui n'a rien à voir avec une sagesse de pacotille, pas plus qu'avec une triste résignation, encore moins avec le *fighting spirit*, mais a tout à voir avec les philosophies violentes de la vie, de l'immanence de la vie, celles par exemple de Spinoza ou de Nietzsche...

À chaque fois, à chaque catastrophe, chaque jour, il faut recommencer, chaque jour nouveau étant un recommencement :

Une eau courante, qui cimente tout entre eux, *finally*. On reconstruit, à chaque fois. On ne sait pas faire de maisons trop solides, on ne sait pas tracer de piste définitive non plus. Suivre un canal une fois pour toute. C'est Chris qui colmate à longueur de journée sa cabane à outils, qui procède par poussée et craquement [...]. On recommence après chaque ouragan. On reprend ce qui avait été fait jusque-là et puis on continue. On regarde, cela fuit de partout.⁶

Mais ce n'est pas seulement l'ouragan régulier qui oblige à recommencer, c'est chaque jour qui est un recommencement et contraint à recommencer – à répéter un commencement qui par définition n'a jamais lieu :

Ils attendent le coucher du soleil à longueur de journée, pour recommencer le lendemain.⁷

⁵ *KAT*, 64.

⁶ *KAT*, 109.

⁷ *KAT*, 43.

Il n'y a pas de commencement, il y a toujours un recommencement, une répétition de l'événement, de la différence :

On refait tout encore comme si rien n'avait été – ever !⁸

C'est-à-dire aussi un temps qui n'est pas linéaire, historique, mais qui est répétition, retour de la répétition et de la différence, par lequel le monde ne commence jamais mais recommence sans cesse, se maintient dans son commencement, ses bifurcations. Nous sommes loin de la terre ferme américaine, nous sommes là où la terre ferme américaine est envahie par les eaux, les lacs, où elle est quotidiennement détruite, où elle « fuit de partout ». À Isle de Jean Charles, même les maisons sont flottantes...

Pour l'écrivain Frank Smith, Isle de Jean Charles est aussi une expérience du langage, de la langue, l'expérience d'une écriture qui déborde de ses cadres habituels, supposément fixes, envahie elle aussi par les eaux. Cette expérience concerne d'abord le singulier bilinguisme des habitants du lieu dont la langue est une articulation particulière du français et de l'anglais : ceux-ci ne parlent pas seulement français et anglais, mais le bilinguisme de leur langue – dans leur langue – est un mélange de français et d'anglais, un effacement des frontières entre les deux langues pour la création d'une troisième langue inédite, avec son glissement constant d'une langue sur l'autre, leur envahissement réciproque par lequel, là aussi, chacune fuit et s'inscrit dans un agencement inédit. Ce bilinguisme fait donc moins référence à la maîtrise de deux langues distinctes qu'à un bilinguisme interne à la langue, une langue bilingue, présente dans le livre, par laquelle la langue est ouverte au mouvement, à la circulation d'une langue à l'autre – langue faite de différences, langue de l'autre par laquelle le système de la langue fuit, se défait, recommence autrement, ailleurs, selon une autre histoire, d'autres subjectivités...

Mais cette expérience de la langue ne se réduit pas à ce bilinguisme original. Elle concerne le lieu lui-même, et les forces qui le traversent et le constituent. Dans *KAT*, Isle de Jean Charles est aussi, dans sa matérialité, une grammaire :

Tu aimes comment l'île, et où, quand et pourquoi. Tu te familiarises avec sa grammaire. Une énergie.⁹

Le paysage, son érosion, le parcours des routes, les paroles rencontrées au hasard, les catastrophes omniprésentes, sont autant de traits d'un langage qui est celui de l'écriture. Frank Smith ne cherche pas – ou ne traduit pas – à Isle de Jean Charles une image d'un langage possible : Isle de Jean Charles est plutôt l'expression d'un langage, d'une langue qui est celle de l'écriture et qui trouve dans la matérialité du lieu les principes de son fonctionnement autant que de son dysfonctionnement : un langage sans frontières fixes, un langage de la circulation, un langage qui ne dit pas le monde, qui ne le maîtrise pas, mais qui parcourt la nouveauté du monde, qui glisse le long de son recommencement incessant. Écrire ne serait donc pas dire le monde mais agencer la langue et la vie du monde...

Il arrive par exemple que l'auteur, dans *KAT*, établisse des listes : listes de noms de personnes, de noms de lieux, des listes de définitions de ce qu'est une île. Sans doute s'agit-il de souligner qu'un lieu géographique est aussi un ensemble de noms et de mots, qu'il est donc aussi du langage, pris dans une langue qui le dit, le nomme et l'organise. Mais les listes, pourtant, loin d'épuiser de manière exhaustive le lieu, de dire ce qu'il est, ouvrent le lieu à l'indéfini et à la circulation qui sont l'indéfini et la circulation de la langue – un mot se rapportant sans cesse à d'autres mots, une liste n'étant jamais close, d'autant moins lorsqu'elle est supposée dire ce qui en lui-même ne cesse de se modifier, de vivre selon un le temps d'un devenir sans fin – le monde, la vie vivante du monde. Faire des listes, c'est circuler dans la langue, c'est-à-dire *on the road* sur une route toujours ouverte, qui est plusieurs routes en même temps, qui bifurquent et changent, route donc nécessairement inachevée pour un monde nécessairement inachevé :

Dans la liste, le etc. est inévitable, on ne peut pas tout déblayer, inventorier.¹⁰

⁸ *KAT*, 72.

⁹ *KAT*, 80.

¹⁰ *KAT*, 95.

Mais faire une liste c'est en même temps circuler dans le monde, faire du monde une circulation à l'intérieur de laquelle le monde n'est jamais dit mais est parcouru, rendu à son indétermination, à son infinité – le monde comme un etc. Chez Frank Smith, la liste vaut ainsi comme expression du langage de l'écriture, comme ce qui en rassemble les traits caractéristiques, la dissolution fondamentale du monde qu'elle rend à la vie.

KAT est indissociablement un livre poétique, politique, éthique. Un livre où est dite la survie du peuple d'Isle de Jean Charles, où est accueillie la survivance de ce peuple sans doute voué à la disparition mais survivant ici, dans le livre, pour toujours. *KAT* serait aussi la recherche d'un langage qui ne serait pas du pouvoir, un langage du monde et de la vie, une parole de résistance. *KAT* serait enfin le livre d'Isle de Jean Charles, livre écrit par les habitants, par leur errance sur place, indéfiniment recommencée, qui est l'errance du monde – livre écrit par le lieu lui-même, selon sa topologie mobile : une écriture qui est une cartographie de la vie et du monde vivant. Isle de Jean Charles serait ainsi le nom d'un écrivain, d'une écriture, dont un autre nom serait aussi Frank Smith...



QUESTIONS DE QUESTIONS (AD LIB.)

CATHERINE SOULIER

Il aimait tellement les questions – il les aimait tellement qu’il n’écoutait que par habitude de politesse les réponses qu’on lui faisait. Mais une fois les conclusions proférées, une fois les arguments examinés, il revenait aux questions que les réponses qui avaient été apportées soulevaient derechef.

Pascal Quignard

Une question.

Qu’est-ce qu’une question ?

Une question se pose-t-elle ?

Comment la poser ?

Comment poser une question ?¹

Ces mots du *Film des questions*, qui posent la question de la question, la question des modalités de la question, de ses moyens verbaux, littéraires, poétiques, artistiques, résonnent sans doute bien au-delà du livre qui les contient. Tous les livres de Frank Smith, ou presque, pourraient en effet être considérés comme des livres de questions. Tous – ou, disons, la plupart – frappent par leur *libido quaerendi*.

En 2010, *GTO* fait du couple question-réponse (« réponse » dit par commodité car la « réponse » ne répond pas toujours) un principe structurant majeur. Inscrit dans l’héritage des objectivistes américains, en particulier de Charles Reznikoff, le livre, comme l’ont fait *Témoignage* et *Holocauste*, prélève et remonte des fragments d’archives judiciaires. Plus exactement, il puise dans la transcription d’interrogatoires menés dans le centre de détention américain de Guantánamo où sont incarcérés des « combattants illégaux », terroristes supposés. Ouvert par un *incipit* à première vue programmatique :

Nous allons vous poser quelques questions
afin de mieux comprendre votre histoire²

Il se construit tout entier sur le schéma formel de l’interrogatoire où l’interrogé (le détenu) répond à la question de l’interrogateur par l’exposé des faits qui lui sont imputés – l’exposé des faits « en question » comme dit si bien la langue française. Le modèle formel s’y exhibe, souligné parfois par l’alternance de l’italique (pour la question) et du romain (pour la réponse), plus souvent par l’existence de couples anaphoriques qui l’explicitent et le dénudent, tels « On demande si » (ou « On demande quand ») / « On répond que » (ou « On dit que »), « L’interrogateur déclare que » / « L’interrogé dit que » (avec des variantes comme « On dit que » / « L’interrogé dit que » et « L’interrogateur dit » / « L’interrogé répond »). À la limite le schéma se donne à voir en lui-même quand le contenu de la question et celui de la réponse s’effacent pour laisser place au seul énoncé de l’action langagière :

On est l’interrogateur, on est l’interrogé. / On pose une question, on répond à la question posée. / On pose une deuxième question, on répond à la deuxième question posée. / On pose une troisième question, on répond à la troisième question posée. / On interroge encore une fois l’interrogé, l’interrogé répond à l’interrogateur. / [...] L’interrogateur pose une nouvelle question à l’interrogé, l’interrogé répond à l’interrogateur par une autre question. / L’interrogateur répond à la question posée par l’interrogé pour permettre à l’interrogé de répondre à la question précédente posée par lui, l’interrogateur.³

¹ *LFDQ*, 15.

² *GTO*, 9.

³ *GTO*, 35.

Interrogateur, interrogé, question, répond (ou ne répond pas), interroge, interrogation, interrogatoire : le lexique tourne sur lui-même. Jusqu’au vertige ; jusqu’à vider les paroles dites de tout sens. Reste le pur mouvement de l’interrogatoire. Manière sans doute de questionner cette forme judiciaire ; de mettre en question sa vocation prétendue à établir une vérité factuelle « afin de comprendre ». Façon aussi, en la réduisant à une épure, de mettre à nu un processus langagier, une dynamique verbale utilisable dans un autre contexte, littéraire, poétique. De quoi s’interroger sur l’existence d’une rhétorique ou une poétique de la question.

Première constatation : les tournures interrogatives prolifèrent à vue d’œil dans les livres de Frank Smith. À simplement feuilleter les divers volumes, on se laisserait de compter les pages truffées de points d’interrogation, ces sortes de tildes arrondis et redressés sur un point.

Deuxième constatation : les questions formulées par ces propositions interrogatives ne trouvent pas toujours de réponses, même quand des propositions assertives ou injonctives leur succèdent. D’ailleurs le dispositif dialogique se dérègle fréquemment. Par exemple par dissociation du couple question-réponse, disons avec Frank Smith lui-même par détraquement du « mécanisme opératoire », de « l’assortiment rusé de questions/réponses⁴ ».

Soit le chapitre VI de *GTO*. Une page. Un diptyque. Deux paragraphes parfaitement égaux, de cinq lignes chacun, séparés par un blanc interlinéaire élargi. Chacun formé d’une série de phrases bornées par une barre oblique, signe conventionnel du changement de ligne. Chacun regroupant les répliques d’une même voix et bousculant, de ce fait, la disposition typographique usuelle du dialogue qui veut l’alternance régulière de la question et de la réponse, chaque changement d’interlocuteur étant marqué par un tiret. Ce qui se donne à voir, ce n’est plus un dialogue mais un double réservoir – un double tas – de questions, de réponses, dissociées et, de ce fait, pas forcément raccordable entre elles. Pas toujours appariables en couples rassurants – d’autant que questions et réponses ne sont pas en nombre égal. Un dialogue en kit, si l’on veut avec des pièces en trop ou en moins...

Ce démontage-remontage du dialogue, qui aboutit à la massification et à une sorte d’à-pic de la question laissée en suspens, trouve un écho amplifié dans *LFDQ* (2014), livre d’un film à venir, prétexté par un fait divers : le massacre survenu dans le comté de Geneva, Alabama, le 10 mars 2009, jour où un Américain de vingt-huit ans, Michael Kenneth McLendon, a supprimé en une heure de temps dix personnes, dont cinq membres de sa famille, avant de se donner la mort. S’y opère un montage en parallèle de deux voix. Une voix assertive, plate, mate, distanciée, posant avec la plus grande neutralité possible des énoncés dont le caractère factuel est souligné par les formules anaphoriques : « Le fait est que », « il a été établi que ». En parallèle, une voix interrogative, incertaine, ressassante, entre balbutiement et chant ou plutôt mélodie, presque hypnotique à force de redites, de reprises avec amplifications et variations. Une voix pensée par les notes liminaires comme une voix féminine, celle de « l’actrice » du film postulé, en contraste avec celle, masculine, de « l’acteur ». Deux voix, donc, la voix des faits, objective, et la voix, troublée, des questions. À la façon dont ces deux voix, alternes, prennent corps sur la page, la première en paragraphes justifiés, la seconde en segments graphiques irréguliers, souvent brefs, qui imposent un bord droit en dentelure, on serait tenté de dire : voix de prose pour celle des faits, voix de poésie pour celle des questions.

Cessant d’être les composantes stables et attendues de dialogues, les questions, seraient-elles donc pensables comme signe ou signal de poésie ? L’hypothèse est séduisante. Sauf que, bien sûr, le système d’équations : question = poésie, assertion = prose, en admettant qu’il existe dans *LFDQ*, ne saurait valoir pour l’ensemble des livres. Il suffirait de relire *CP* (2017) pour s’en convaincre. Dépourvu de prétexte circonstanciel, à la différence de la plupart des ouvrages qui l’ont précédé, ce petit manuel d’insoumission se construit sur une structure dialogique fortement marquée par la typographie (le tiret cadratin qui signale le changement d’interlocuteur). Deux voix s’y confrontent, l’une singulière (elle s’exprime volontiers à la première personne du singulier), l’autre plurielle, chorale, usant obstinément de l’indéfini « on », ce substitut familier du « nous ». La première recourt essentiellement à la forme interrogative, la seconde à l’impératif ou à l’infinif jussif. Jusque-là, tout va bien. Mais voix interrogative (voix discipulaire ?) et voix injonctive (voix magistrale ?) progressent d’un même mouvement par reprise obstinée des mêmes structures syntaxiques, des mêmes mots, des mêmes sons parfois. Et peu importe que l’une soit plus particulièrement vouée à l’anaphore bégayante (« Comment, comment [...] ? », « Veux-tu, veux-tu [...] ? », « Peux-tu, peux-tu [...] ? » etc.), tandis que l’autre, qui conclut chacune de ses interventions ou presque par le même énoncé : « et ne fais pas de châteaux en Espagne et ne te confie à personne, on est là », affectionne l’épiphore. L’une et l’autre se placent sous le même signe, celui des figures de répétition.

⁴ *FB*, 26.

Or la répétition est, sous de multiples formes, une caractéristique essentielle de la poésie. « À tous les niveaux de la langue, l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés », écrivait naguère Roman Jakobson dans ses *Questions de poétique*⁵. Si l'on fait de la réitération, au-delà du retour du nombre (le mètre) et du son (la rime), un marqueur de poésie, force est de constater que la voix injonctive de CP n'est pas moins marquée que la voix interrogative. Peut-être même l'est-elle davantage. Et, après tout, dans LFDQ, les formules anaphoriques par lesquelles s'affirmait la nature factuelle de l'énoncé opéraient déjà une mise en rythme, insinuaient dans la platitude affichée du dire comme un frémissement de chant.

Quant au *Film des visages* (2016), s'il fait volontiers usage de l'adresse à un allocataire (adresse d'un Je ou d'un On à un Tu), s'il conserve donc une dimension dialogique au moins potentielle, il ne joue pas de l'alternance des voix, l'une interrogative, l'autre assertive ou injonctive. Ce livre, car il s'agit bien d'un livre tout comme LFDQ est un livre, non un scénario, trouve son point de départ dans un ensemble de documents sur le « Printemps arabe », plus précisément sur la révolte contre le gouvernement égyptien de Moubarak suite à l'assassinat d'un jeune militant, Khaled Saeed, battu à mort par des policiers. Les questions y sont rares, encore qu'elles surgissent, pour deux d'entre elles tout du moins (« Qui sont-ils ? / que se passe-t-il ? »), en position privilégiée. Questions liminaires typographiées en gros caractères gras, elles donnent son élan à l'ensemble et confèrent à tout le reste – à l'exception peut-être des questions qui, de loin en loin, les relaient – une allure de réponse.

C'est ce reste, soit la quasi-totalité du texte, exposé de « ce qui a eu lieu », montage de slogans, listes, retours réflexifs, qui affiche son appartenance au « genre » poésie.

Par le découpage du matériau scriptural, ce que Jean Tortel appelait la « solution aléatoire⁶ » qui fait passer à la ligne sans que soit atteinte la marge de droite et sans respect systématique des articulations syntaxiques, par la disposition en colonnes étroites, par le tracé graphique qui produit un effet visuel de vers.

Par le caractère litanique aussi, né des multiples reprises anaphoriques, épiphoriques, particulièrement obsédant dans les listes rythmées par la récurrence du substantif « visage » :

Visage triste visage crispé visage serein visage déformé
visage radieux visage rayonnant visage ravagé visage buriné
visage découvert visage bouffi visage livide
visage ensanglanté visage voilé

Ou

Joie sur le visage
rides sur le visage
sueur de son visage
main sur son visage⁷

si proches – jusque dans leur absence de ponctuation – de la litanie des visages qu'égrène la section « Ouverture » du livre anthologique de Charles Juliet, *Moisson*, explicitement donné pour poésie.

Et même par l'affleurement, somme toute assez fréquent, du vieux mètre alexandrin dont tout lecteur de poésie reconnaît l'empreinte. Au fil des pages et sans exhaustivité, dans le souvenir insistant de Rimbaud : « dans l'immense splendeur de la couche terrestre », « une brise d'amour à chaque liberté », « la foule épouvantable avec ses sons de houle », « des singularités qu'il faut voir à la loupe », « corps remagnétisés par les énormes peines », « on sent marcher sur eux d'atroces solitudes / on sent marcher sur eux des étranges strideurs », « et le peuple se meut comme une eau sur la terre », « et la chose est trouée quand est stoppé le monde / et la chose est trouée quand a grandi la chose », etc.

Poésie, donc : la métricité sous-jacente et la trace insistante des *Poésies* de Rimbaud affirment une appartenance. Mais rien ne subsiste plus de l'éventuelle équation : question = poésie, réponse = prose. Vaut-il même la peine d'en permuter les termes et de poser : question = prose et réponse = poésie ? Sans doute pas. De toute façon, la distinction entre poésie et prose est loin d'aller de soi. On sait depuis longtemps que prose est capable de poésie et poésie de prose.

⁵ Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, 1973, p. 234.

⁶ *Les Solutions aléatoires* est le titre d'un livre paru aux Éd. André Dimanche en 1983.

⁷ LFDV, p. 31 et p. 42.

Reste l'insistance de la tournure interrogative. Qui prend parfois des formes troublantes. Par exemple dans *GDIL* (2013), le livre écrit à partir d'un rapport officiel de l'ONU sur un épisode du conflit de Gaza, l'« Opération Plomb durci » menée par l'armée israélienne entre le 27 décembre 2008 et le 18 janvier 2009, dont il détaille les modalités et les conséquences. Le texte se distribue en deux parties, « Ici » et « Là », de volume très inégal, la première beaucoup plus longue que la seconde. Plutôt que deux voix, ce sont deux points de vue que ce diptyque confronte : le point de vue palestinien (Ici) et le point de vue israélien (Là). La voix qui expose les faits garde la même neutralité assertive dans les deux volets, celle du rapport administratif, mais, étonnement, dans l'une et l'autre partie, apparaissent de longs passages (chapitres entiers parfois) à la forme interronégative :

L'une des premières maisons du quartier
où les soldats ont fait irruption le neuvième jour des opérations, vers 5 heures du matin,
n'est-elle pas celle de l'homme, âgé de 45 ans ?
Les soldats n'y ont-ils pas pénétré en force
en lançant un engin explosif – une grenade, peut-être ?

Alerté par le fracas de l'explosion,
émergeant de la fumée et des flammes,
l'homme ne s'est-il pas avancé, bras en l'air,
en déclarant qu'il était le propriétaire des lieux ?
Les soldats ne l'ont-ils pas aussitôt abattu
alors qu'il tenait en main sa carte d'identité
et son permis de conduire israélien ?⁸

La généralisation de la tournure interronégative artificialise l'exposé factuel : ce n'est pas comme ça qu'on – la langue française – parle. Ni dans le récit testimonial ni dans le compte rendu officiel d'enquête. Non que ces énoncés soient agrammaticaux. Rien en eux ne relève d'une torsion agressive de la syntaxe. Ils sont simplement trop nombreux. Au point de donner l'impression qu'on a affaire à une réécriture, à la transposition à la forme interronégative d'un énoncé assertif préexistant. Systématiser la question rhétorique (puisque c'est ainsi que les traités de grammaire nomment cette interrogation orientée, postulant une confirmation et donc apparentée à une assertion masquée), c'est attirer l'attention sur la forme de l'énoncé. Dit autrement, c'est faire de la question une figure majeure de sa propre rhétorique.

On en revient toujours au même point : la question insiste en tant que telle. Les cent quinze sonnets de *PP* le confirment, eux qui multiplient les propositions interrogatives, encore que, dépourvus de ponctuation, ils excluent le signe typographique de l'interrogation, cette volute que Claudel comparait au *lituus* des anciens augures ou simplement à une oreille tendue. Attaque ou clôture interrogative (plus ouverture que clôture, dans ce cas) ; diptyque question/réponse ; question pivot marquant le point de bascule entre quatrains et tercets, tous les modes d'insertion de la question dans la forme codifiée du sonnet sont mis en œuvre. Curieusement, parmi toutes ces questions, une seule, dédoublée, interroge la codification de la forme en soi. En des termes eux-mêmes inattendus : « le sonnet devrait-il / rimer et le sonnet devrait-il rythmer aussi ?⁹ ». Termes inattendus, vraiment, car, dans les années dix du siècle vingt-et-un, il y a bien longtemps que le sonnet, devenu une forme malléable, peut s'écrire hors mètre, et hors rime. Les manipulations oulipiennes en ont fait la preuve. Les sonnets en vers libres ne manquent pas et pas davantage les sonnets en prose. Il suffit d'aller voir du côté de Jacques Roubaud, bien sûr, et aussi de Guy Goffette, d'Emmanuel Hocquard, ou même de Bernard Noël et de Jean-Marie Gleize qui conservent le sonnet comme nom et comme forme de référence alors qu'ils n'en laissent rien subsister dans les poèmes (les proses pour le second) dont les titres, *Sonnets de la mort* pour l'un, « Le sonnet comme mystère formel¹⁰ » pour l'autre, convoquent son tracé évanoui... Pourquoi donc les sonnets de Smith s'interrogeraient-ils sur la nécessité de conserver rime et rythme métrique, quand ils s'en sont, comme tant d'autres, affranchis ? Et quand c'est pour le congédier que la notule finale se réfère au « Sonnet de mil huit cent trente » couramment

⁸ *GDIL*, p. 22.

⁹ *PP*, Sonnet 34.

¹⁰ Jean-Marie Gleize, « Le sonnet comme mystère formel, Contribution à l'ambiance photographique », in *Non*, Al Dante, coll. « Niok », 1999.

employé pour décrire l'harmonie poétique du monde. Ce qui est, d'ailleurs, étrange. La citation rimbaldienne, référencée en note, renvoie au temps où le jeune Rimbaud écrivait à Banville. Renvoi curieux. Dans les années 1870 le sonnet pouvait encore être considéré comme le sommet de l'art poétique. En 1873, dans *Les Amours jaunes*, Corbière avait des raisons de s'en prendre à la forme reine du Parnasse, d'en railler, rythme métrique et rime, la mécanique soporifique. Mais en 2019 ? Le congé donné par Frank Smith rend un son bizarrement inactuel.

Et cette inactualité alerte : « le sonnet devrait-il / rimer et le sonnet devrait-il rythmer aussi », est-ce bien la question ? Est-ce même une question ? Déponctuation généralisée oblige, il manque le point d'interrogation final qui attesterait la nature interrogative de la proposition. Manquent aussi le point et la majuscule initiale de phrase qui marqueraient sans équivoque son terminus *a quo*, assureraient en particulier que la conjonction « ainsi » est hors de ses limites et qu'il ne faut pas lire : « ainsi le sonnet devrait-il / rimer et le sonnet devrait-il rythmer aussi ». Ce qui substituerait une assertion à l'interrogation d'abord envisagée. Question ou pas question, là est la question. Bien plus que dans la forme du sonnet, qui revient avec une parfaite régularité, page après page, comme une figure reconnaissable, produit d'une arithmétique élémentaire : $(2 \times 4) + (2 \times 3)$, un moule typographique, une empreinte noire sur fond blanc, sans parvenir par ce seul retour à faire vraiment question(s). De là à penser qu'il s'agit de questionner la question en tant que question, il n'y a pas loin.

Non que la teneur de la question soit à négliger et que la réponse éventuelle soit de pure forme. Par le dialogue plus ou moins déplacé, plus ou moins défait, de voix désancrées, sans identité stable, flottant sans corps dans un espace incertain, il importe sans doute à Frank Smith d'interroger l'image dans son rapport – compliqué – au réel, d'interroger les mots dans leur rapport – problématique – aux choses, aux percepts, aux affects qu'ils désignent, d'interroger la pensée dans son rapport – pas simple – à l'expression verbale, à la phrase. Disons, d'interroger la représentation. D'interroger aussi la syntaxe. Mais la surabondance même des questions tend à voiler le sens précis de chacune d'elles (et, éventuellement, de chaque réponse) au profit de la présence, massive, de la forme interrogative.

Lisant *PP*, on tombe sur :

[...] quand je pose une question je me demande
parallèlement s'il s'agit toujours de savoir quelque chose ¹¹

De quoi s'agirait-il alors ? De poser la question pour elle-même. De creuser toujours un peu plus la question par une autre question, par d'autres questions, peut-être. De la faire bouger à l'intérieur d'elle-même.

Comme le fait très concrètement le dispositif de *Surplis* (2015). Dans ce livre réalisé avec la collaboration des étudiants du Diplôme supérieur d'art appliqué en design typographique de l'école Estienne, dont la forme singulière est commandée, à en croire la note finale, par le désir de « donner à lire autant qu'à voir ce texte morcelé et itératif », chaque page se présente comme l'image d'un assemblage de fragments de papier de formats divers, bouts d'autres pages, parfois réduits à une mince lamelle, porteurs de bouts de texte. Chaque page y est ainsi plurielle, mosaïque de paperolles dont chacune est susceptible de tourner en toute indépendance, révélant à son verso un autre fragment textuel. Résultat : tourner une page du livre, c'est accéder à un verso qui n'est autre que le recto dérangé, le même texte s'y offrant à première vue, dans la même disposition, avec toutefois une ou plusieurs altérations plus ou moins discrètes, qui le font bouger.

Y surgissent de loin en loin des questions brèves, que ce dispositif permet de moduler. C'est le cas pour l'énoncé « Je pense à toi, pourquoi t'avoir choisi entre nous ? ». Fragmenté en ses composantes verbales et disposé en colonne étroite, il reparaît à quatorze reprises, inchangé, jusqu'au moment où une lamelle de papier virtuelle vient le recouvrir en partie de son blanc, ne laissant subsister que ses bords :

Je pense nous ?

Après quoi un autre bout de page venant à son tour faire écran, ne reste plus visible que l'extrême bordure de l'interrogation première :

nous ?

¹¹ *PP*, Sonnet 97.

Où la question se trouble et, de ce fait, se déplace. Non plus « pourquoi t'avoir choisi ? » mais « Qu'est-ce que penser à toi ? Est-ce penser à « nous » ? à la relation d'amour (ou pas) qui lie (ou pas) un « je » et un « tu » ? Est-ce penser « nous » ? Et qu'est-ce que « penser nous » ? D'ailleurs, de quel « nous » s'agit-il ? « Nous deux », le « nous » du couple ? le couple comme « nous », comme nœud affectif, érotique ? Penser « nous » équivaldrait alors à penser l'attachement ? Est-ce penser le « nous » pronominal dont Marielle Macé, s'appuyant sur Benveniste selon qui « nous n'est pas le pluriel de "je" », déclare qu'il « ne désigne pas une addition de sujets ("je" plus "je" plus "je") mais un sujet collectif dilaté autour de moi qui parle ¹² » ? Un « nous » qui, selon la même essayiste, est « le pluriel de "seul" », mise en commun de deux solitudes ? Qui peut répondre ? Le texte en tout cas ne répond pas, qui cherche au contraire à ouvrir au plus large la question. À en faire une matrice de questions nouvelles, en un processus interminable d'engendrement.

Processus, procès. Du latin *procedere*, aller en avant : la question dans les livres de Frank Smith est moins une forme qu'une force. Moins une demande en vue d'un éclaircissement – le mot question, alors, automatiquement articulé avec le mot réponse, formant avec lui un couple fermé – qu'une *dynamis* ou une *energeia*. Une force en action, source d'un mouvement potentiellement sans fin, car il n'a pas vocation à conduire, de rebond interrogatif en rebond interrogatif, à l'établissement d'une vérité, qui serait réponse ultime. *CP* prévient son lecteur :

La puissance des questions vient toujours d'ailleurs que des réponses. ¹³

Ce qui est bien conférer à la question et à la question seule, à la question en soi, un pouvoir spécifique. Pas une autorité – ça, c'est le propre de la question à réponse, celle des examens ou de la police, qu'en appui sur des citations de Roland Barthes la proposition 96 de *Fonctions Bartleby* stigmatise comme « la pire des violences ». Pas une autorité, donc, mais un pouvoir de descellement (des certitudes) ; un pouvoir de défigement (de la pensée et de la langue), de déstabilisation (des discours constitués) ; d'in-quiétude, pour tout dire, une inquiétude qui ne serait pas malaise voire angoisse mais arrachement jubilant à la torpeur de l'immobilisme.

Poétique de la question, alors ? Peut-être. Sans doute, même, si l'on en croit la proposition 8 de *Fonctions Bartleby* : « Il s'agit non de remettre en question mais de se faire question. De s'inventer une forme de vie-monde en faire question ». Où il se confirme que, dans les livres de Frank Smith, la question n'est qu'accessoirement une forme langagière (la forme interrogative des leçons de grammaire de l'enfance qui apprennent à distinguer proposition interrogative directe, proposition interrogative indirecte, proposition interronégative). Irréductible à une façon de parler, elle prétend s'identifier à un « faire ». Un *poiein*, donc. Ce qui reconduit à la question des rapports de la question et de la poésie. En tant que forme grammaticale identifiable (en tant qu'interrogation), la question n'est pas un marqueur sûr de poésie, c'est entendu. Mais si on cesse de l'identifier sans réserve à une manière de dire pour l'envisager aussi comme une manière d'être (à soi-même et au « monde ») ou plutôt, si *être* évoque par trop la stase, comme une manière d'advenir (au monde), de devenir (intranquille), d'agir sur le monde, n'est-elle pas un autre nom de la poésie ? Celle, tout du moins, qui, dans les années vingt et trente du siècle dernier, affichait sa volonté de « changer la vie » et « transformer le monde ». « Vie-monde » écrit Frank Smith. Il s'agit donc, encore et toujours de « vie » et de « monde » – *mutatis mutandis*, bien sûr, car rien ici ne relève d'un surréalisme attardé. C'est dessiner pour la poésie un double horizon, éthique et politique. Fermée ou non par le point d'interrogation en oreille tendue, la question dans les livres de Smith est appel lancé – à soi, à l'autre, à d'autres – moins dans l'espoir d'une réponse qui serait comme un coup d'arrêt que dans le désir d'un écho qui la renverrait. Au lendemain du « Printemps arabe », Jean-Marie Gleize écrivait « la révolution est désormais une question musicale ¹⁴ ». Il semblerait que, pour Frank Smith, il en aille de même de la question. Et poser cette hypothèse n'est pas seulement souligner une potentialité rythmique, assez souvent actualisée par les textes. C'est pointer un pouvoir de circulation, ou de diffusion. D'*homo quaerens* en *homo quaerens*, on se ferait question. On ferait sécession (comme Bartleby ?). Communautés de sécessions, à la fois séparées et reliées. On créerait des ententes, de question à question. Ce serait un geste politique alors que la question.

Quant à croire en son efficace, c'est une autre question.

¹² Marielle Macé, *Nos cabanes*, Verdier, 2019, p. 20.

¹³ *CP*, 72.

¹⁴ Jean-Marie Gleize, Tarnac, *un acte préparatoire*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011, p. 126.



JE, VOUS, ELLES, ILS, NOUS, ON EST DES AUTRES

YANN PERREAU

Dans un entretien avec Juliette Mézenc et Jean-Philippe Cazier paru dans le magazine *Diacritik*¹, Frank Smith confie son « rêve d'une écriture impersonnelle » [...]. « L'idée d'une émotion qui pour arriver n'aurait pas besoin de Je, ni de Tu, mais d'un Il dans le sens où l'on dit "il pleut". » Cette écriture, ce « Il qui ne désigne plus personne », comme il l'appelle, part autant de la poésie objectiviste de Charles Reznikoff que, me semble-t-il, de ce que Deleuze et Guattari écrivent au début de *Mille Plateaux*, cette belle formule qu'ils ont, dans l'introduction du tome 1, au sujet de leur projet de se

rendre imperceptible [...]. Parce qu'il est agréable de parler comme tout le monde, et de dire le soleil se lève, quand tout le monde sait que c'est une manière de parler. Non pas en arriver au point où l'on ne dit plus je, mais au point où ça n'a plus aucune importance de dire ou de ne pas dire je.²

Ce point où ce n'est plus important de dire ou de ne pas dire « je », Frank Smith y était déjà, quand il est entré en littérature. C'est même ce « rêve d'une écriture impersonnelle » qui s'affirme dès son premier récit, *Dans Los Angeles*³. S'y déploie déjà ce qui rend ses textes si étonnants, cette aptitude qu'il a à varier les points de vue sur un même sujet, à travers des dispositifs savamment construits, même si rien n'en paraît. Dans ce Los Angeles, donc, qu'il a lui-même si souvent parcouru, bourlingué, il y a un « il » ou plutôt un « elle » au départ, l'élément déclencheur c'est la parole « qui s'exhausse dans l'air au même moment que la terre qu'on voit ». C'est un livre qu'on entend, avant toute chose, une ville qu'on perçoit par les oreilles. Et puis il y a « on », pronom de connivence, on est embarqué ensemble, le narrateur, l'auteur et le lecteur, dans ce même *trip* :

On perçoit par intermittence un langage sourd de ce qu'on ne connaît pas vraiment, très distant, avec des termes – quelques-uns quand même – pris en défaut.

Mais c'est aussi par le biais d'un mystérieux « colporteur » que le récit se déploie. Quel personnage surprenant que ce « colporteur » perdu dans la mégalopolis californienne. On appelait ainsi, autrefois, les vendeurs ambulants qui transportaient avec eux leurs marchandises par les villes et villages. Pris à parti, au début du récit, par une « personne assise à ses côtés sur la banquette arrière », il lui répond, en bon marchand qu'il est : « Que voulez-vous ? Vous voulez bien quelque chose ? » « Oui, je veux la suite, je suis assez curieux de savoir comment ça va se poursuivre » lui répond son interlocuteur.

Ce colporteur se fait donc narrateur par la force des choses, il est le double de l'auteur, son personnage autant que son porte-voix. On le suit d'un bout à l'autre de la ville, jusqu'à son taudis, à l'entrée de Palm Springs où, « heureux et confit dans une solitude inviolable », il contemple « l'abandon de l'histoire commune ». À la fin, le colporteur « passe son temps à oublier son nom, à l'égarer sur les toits de LA ». Mais peu importe, car ce qui le hantait jusque-là, cette parole qu'il n'arrivait pas à cerner, se déploie dorénavant dans toute sa splendeur. Alors, il peut continuer ses déambulations.

Frank Smith m'a un jour confié sa fascination pour les écrivains publics qui, comme ce colporteur littéraire, mettent leur plume au service des autres, de leurs histoires. Ce qui intéresse ce « poète-reporter » qu'il est, c'est la parole des autres, les propos de celles et ceux qu'on n'entend pas, qu'on n'entend plus, ou qu'on ne veut plus entendre. Il recueille, écoute, transmet. Ses livres font ce

¹ Jean-Philippe Cazier, Juliette Mézenc, Frank Smith, « L'écriture ne dit pas Je » (entretien), *Diacritik*, 20 juin 2017.

² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, coll. « Critique », Les Éditions de Minuit, 1980.

³ *Dans Los Angeles*, Le Bleu du ciel, 2009.

geste radical de la poésie, pour toute la liberté qu'elle offre. Rimbaldien depuis que je le connais, c'est-à-dire depuis bientôt vingt-cinq ans, il a compris bien vite, comme Arthur dans la *Lettre du Voyant*, que les « vieux imbéciles » n'ont « trouvé du Moi que la signification fausse ». Le « Je » est toujours, chez lui, un autre. « Frank Smith : 289 000 000 résultats sur Google », écrit-il dans un autre entretien publié dans *Diacritik*⁴. « On est tellement nombreux dans ce nom que c'est le nom de personne. » L'origine du mot « personne » provient probablement de l'étrusque et désignait les masques que portaient les comédiens au théâtre. Ces masques donnaient l'apparence, incarnaient chaque « personnage ». Le film de Bergman, *Persona*, y fait référence. Le mot « personne » évoque l'idée d'une présence ou d'une absence humaine, tandis qu'« individu » est utilisé pour désigner l'un, en tant qu'indivisible, d'une espèce.

« Ce nom de personne amorce des circuits et des enquêtes en cours », pose aussi Frank Smith. Divers personnes ou personnages Smith, peu importe, enquêtent et circulent, rendus plus forts par leur multiplicité. Cette personne-là, celui qui échappe au cyclope en lui disant « Mon Nom est personne », c'est le tout premier héros de la littérature, Ulysse, mais sans son prénom, sans son nom. Il n'est pas un individu, il est un ou plusieurs « dividus ». L'écrivain japonais Keiichirō Hirano rappelle, dans son essai *Qui est moi ? De l'individu au dividu*, comment la notion d'individu a été exportée d'Europe au Japon, durant la période Meiji (1868-1912), où elle s'est déclinée dans le terme de « *kojin* », « importé, fabriqué par mimétisme avec l'anglais ». « L'individu, c'est ce qui est un et indivisible, c'est l'homme, pas le groupe, mais c'est en fait une pensée très occidentale. » Avec un autre mot, « *bunjin* », qu'on pourrait traduire par « dividu » en français, Hirano propose de repenser radicalement notre appréhension des êtres, des personnes : « Chacun est un dividu qui peut être divisé en plusieurs personnalités : elles sont toutes vraies mais différentes selon les contextes », explique l'auteur. Ce « dividu » avait déjà été conceptualisé par Gilles Deleuze, suivant les traces de Nietzsche : l'homme a des identités multiples, il change constamment de masque. Les narrateurs de Frank Smith sont aussi des « dividus », d'ailleurs ils se revendiquent sous la bannière du « On » et non sous celle du « Nous ». Le « Nous », dont Frank dit qu'il se méfie, « ce "Nous" que j'entends à la radio ou sur Internet m'apparaît comme l'ultime contresens d'une société perdue dans sa propre cohabitation. » « Cette élection que nous vivons », « Cette guerre que nous vivons » ou encore « cette pandémie que nous vivons »... C'est un « Nous » qui peut être récupéré, explique-t-il, « pour se cloisonner contre des « Nous », des « lels » dangereux. Un Nous qui exclut forcément, parce qu'il ne peut englober tout le monde – il y a aura toujours « Nous », et puis « les autres ». Le « On » qui l'intéresse, en revanche, c'est, comme il le définit, « une identité qui reste en réserve ». Dans l'entretien précédemment cité, il ajoute : « Ce qui m'intéresse, c'est l'usage du On. Cet usage est encore à creuser dans la langue française. Même si, parfois, l'usage du On inclut une déresponsabilisation de ses actes, il me semble qu'avec le On, qu'avec certains de ses usages, on peut phraser le monde. »

KAT (2015) est consacré à une communauté d'Indiens issus de trois tribus – Biloxi, Chitamacha et Choctaw – sur Isle de Jean Charles, langue de terre située aux confins de la Louisiane et victime d'une érosion côtière qui ronge la région depuis des siècles. « On y va. On y passe, un jour », écrit Frank Smith en 4^e de couverture. Ce fut en fait des semaines, puis des mois qu'il passa sur place, à recueillir les témoignages des uns et des autres, le bruit du vent qui préfigure un ouragan à venir, les drames du passé que murmure l'eau qui monte sans cesse. Le livre oscille entre « Tu », « Vous », et « On ». « Y a pas de fin, ici, car c'est déjà la fin !, te dit Ron que tu viens de rencontrer. »⁵ « Tu » est une forme plus subtile de « Je », il lui permet de prendre de la distance avec lui-même. Il est parfois interrogateur, d'autres fois autofictionnel :

Tu passes par tous les mélanges, toutes les combinaisons, les arrangements, les alliages, toutes les configurations possibles d'avec tes Indiens.⁶

Mais il en revient *in fine* à ce « On » de prédilection quand il veut être le plus près de son propre vécu, de son propre ressenti :

C'est déjà le printemps. Vaseux.
Vous partez en promenade sur l'eau des confins, Albert et toi.
Bords de rivières, bords de marécages, bords de mer... on ne sait plus.⁷

⁴ Entretien avec Amaury da Cunha paru dans *Diacritik*, reproduit en page 130 du présent ouvrage.

⁵ KAT, 37.

⁶ KAT, 48.

⁷ KAT, 46.

C'est sans doute dans *GTO* que le Bureau d'investigations poétiques smithien expérimente le plus cette question essentielle, car éminemment politique, du point de vue. Ce magistral livre choral paru en 2010 s'inspire d'interrogatoires recueillis auprès des détenus de la tristement célèbre base militaire. Ceux-ci avaient été publiés en 2006 par le gouvernement américain, sous la pression des médias. La variation des styles et des points de vue – monologues, questions-réponses, récits des périples des prisonniers perdus entre l'Ouzbékistan et l'Afghanistan – fait de ce texte un objet beaucoup plus perturbant qu'un document qui se serait contenté de retranscrire les interrogatoires. Le « Nous » y a ici toute sa dimension exclusive, et même autoritaire en l'occurrence, car c'est la voix du tribunal, orwellien, qui interroge :

Nous allons vous poser quelques questions
afin de mieux comprendre votre histoire.⁸

Comme l'édition américaine l'a placée, en incipit et en français, à la droite de la première page de la préface. L'emploi du « On » est aussi particulièrement efficace – qui perd le lecteur (qui parle ? qui accuse qui ? de quoi ?) et révèle la monstrueuse absurdité de ce qui s'est déroulé à Guantánamo.

Question : Nous essayons de comprendre pourquoi vous êtes retenus ici... On n'irait pas jusqu'à détenir quelqu'un plus de deux ans pour une simple question de potager. Pourriez-vous nous aider à comprendre cette situation ?

Réponse : *[On ne répond pas à la question.]*

Question : Pourriez-vous nous dire ce que, selon vous, vous faites ici ?

Réponse : Je suis détenu parce qu'un jour je suis allé avec ma famille chercher une vie meilleure en Afghanistan. On m'a capturé dans cette maison afghane. C'est pour cette raison que je suis là.⁹

Le « Je » retrouve, dans la bouche de cette personne-là, le poignant témoignage d'une vérité qui tente, en vain, de se dire. Le « On », en revanche, est exposé avec toutes ses limites, son paroxysme que Frank Smith connaît bien, qu'il évoquait plus haut. Car le pronom impersonnel peut déresponsabiliser celui qui l'emploie, qui n'assume pas de parler ou d'agir en son propre nom. Il peut devenir le lieu où l'on se cache pour mieux dénoncer, l'impersonnalité de bons alois de l'institution qui n'a pas de visage, comme le révélait Kafka. L'un des chapitres commence ainsi :

On est l'interrogateur, on est l'interrogé. / On pose une question, on répond à la question posée. / On pose une deuxième question.¹⁰

Et s'achève par :

On certifie l'exactitude et la véracité des réponses apportées aux questions de l'interrogateur.
/ On clôt l'interrogatoire.

Ce « On » là, c'est la banalité du mal de notre environnement quotidien, c'est CNN et les émissions de télé-réalité, c'est vous et moi – à partir du moment où l'on a cliqué sur cette vidéo dans laquelle on voit ces prisonniers de Guantánamo se faire torturer par leurs gardiens. On regarde, et pourtant on ne fait rien.

Il ne s'agit pourtant pas pour Frank Smith de dénoncer ou de juger. L'enjeu est plus grand, et la tâche moins aisée : dire l'indicible, d'une façon aussi objective que possible, par la force du style. Pour Jean Cocteau, le rôle de la poésie était de « dévoiler, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent. » Ce

⁸ *GTO*, 9.

⁹ *GTO*, 16.

¹⁰ *GTO*, 35.

« mutant de Kafka, Lyotard et William Carlos Williams » qu'est Frank Smith, comme le définit Avital Ronell, « poignant, perturbant », dans *GTO*, propose à sa façon une nouvelle forme de littérature engagée pour le 21^e siècle. L'usage du « On » opère dans ce livre, remarque très justement Mark Sanders dans la préface de l'édition américaine, comme une contrainte au sens oulipien du terme, ce « principe infini de génération de littérature » comme le présentait Raymond Queneau et François Le Lionnais.¹¹

Les apories du « On » se révèlent aussi dans la splendide traduction par la poétesse Vanessa Place du texte en anglais. Car dans la langue de Shakespeare, le pronom impersonnel n'existe pas. Ses équivalents peuvent être « we », le « nous » classique, « one », qui est plus abstrait et moins utilisé, dans le langage courant, que notre « on ». « you », « she », « he ». Ou encore « they », non pas seulement « ils » ou « elles » mais le « they » singulier et « non-pluriel » comme on dit dorénavant outre-Atlantique, qui permet d'éviter de donner un genre et dont on apprécie la neutralité comme un signe de respect (on dit parfois « iels » en français). C'est ce « they » que la traductrice revendique dans certains passages. La version américaine met la traduction en miroir de la version originale, aussi peut-on voir comment Vanessa Place élabore, en reprenant le « on », des variations en « we » ou « they » qui sont autant de façons subtiles de prendre position, poétiquement et politiquement. À la Section XII, « On dit qu'on aurait déclaré avoir officié comme gouverneur du district de Narang alors que les Talibans étaient au pouvoir », perd le lecteur en français : ce « on » semble être énoncé par l'interrogateur au début de la phrase, et immédiatement après il est l'interrogé (on aurait pu écrire : « Ils disent que j'ai déclaré avoir officié », si l'interrogé avait été à l'origine de cette phrase ; ou encore : « Nous disons qu'il aurait déclaré [...] », si elle était émise par l'interrogateur).

Place commence sa traduction par « *We state that they* ». Et puis elle renverse la situation et au paragraphe d'après, c'est enfin l'interrogé qui s'exprime : « On dit qu'on aurait déclaré que, lors d'un raid mené le 2 mai 2003 » est traduit par « *They state that we reportedly said that, etc.* ». L'auteur, tout comme sa traductrice, jouent chacun avec leur gamme linguistique la plus fructueuse – le « on » en français, ses déclinaisons en « we », « they », « you », « she », « he », « one » en anglais. Sanders poursuit ce geste dans sa préface, il s'empare de la phrase d'incipit en la traduisant par « *That we are constantly asked to cooperate, to say what they know, and that this keeps us here, in prison.* »

« Ce qui m'a surtout fasciné », explique Frank Smith au sujet de la traduction, « c'est que Vanessa Place a aussi utilisé des phrases sans sujet : "entre dans la pièce", "s'installe à la table", etc., ce qui donne une force incroyable. » Il n'y a même plus de sujet, comme si la personne qui s'asseyait là, dont on ne connaît d'ailleurs pas l'identité, n'existait plus si ce n'est qu'en tant que pur rôle, pure fonction, « l'interrogé ». Ou peut-être « l'interrogateur ». Vanessa Place écrit en postface, au sujet de sa traduction : « de toute la série des substituts de « On » que j'ai utilisés – *you, we, he, she, they, one* – aucun d'entre eux n'est suffisamment proche bien qu'impersonnel, particulier bien qu'universel, inclusif bien qu'exclusif ou vice versa. Tous les pronoms sont, de fait, relationnels ». Elle estime aussi, étant donné ces limites linguistiques, qu'au bout du compte, dans *GTO*, « la seule personne qui dit la vérité est On ». Et réalise ainsi le rêve le plus profond de Frank Smith, celui « d'écrire à la énième personne », dire le monde avec cet impersonnel du « il pleut ». Même si cela reste un absolu auquel on tend, un objectif à chaque fois répété, parce que c'est toujours en fonction des situations, de celles et ceux qui sont en jeu, que l'auteur doit faire le choix, parfois cornélien, de décider du point de vue qu'il choisira. Mais, comme il le dit ailleurs, « il faut toujours à la lettre prendre position. Se positionner littéralement ».

Cette recherche de la énième personne a aussi, pour Frank Smith, un objectif politique : « atteindre à une langue démocratique qui parle avec, depuis la communauté, et non à la place de, sur, pour ». Cette communauté dont il parle, ce n'est bien sûr pas le « nous », c'est ce qu'il appelle

¹¹ « Règle totalement arbitraire pour compliquer la vie des auteurs et à la fois libérer leur potentiel créatif » : <https://cursus.edu/fr/22498/oulipe-le-jeu-de-la-litterature-sous-contrainte>

une « communauté de co-errance ». Un essai ¹² décrit cette notion fondamentale et comment elle s'exprime dans son œuvre. Repartons du « on ». Reconsidérons son « caractère distributif », sa capacité à « suggérer une collectivité indéterminée dont le nombre et le genre peuvent varier ». On est aussi « extensible dans l'espace et le temps », il « définit la personne au-delà d'elle-même », qui la transcende ». On, c'est la possibilité d'une « co-errance ». ¹³ Il s'agit donc de « co-errer », c'est-à-dire de « dire la parole errante ». « Mettre en place des dispositifs ¹⁴ poétiques à la troisième personne », « qui entraîneraient On dans des voies inconnues. » Il se donne aussi pour but de « libérer toutes les tribus comprises dans des événements de foules, des événements de personne ». Le « on » permet d'ouvrir aux autres. Frank Smith cite Judith Butler à ce propos, qui dit : « Il me faut, sur la base de ma souffrance, établir des liens avec d'autres souffrances, bâtir des cadres d'action collectifs et ne pas se retrouver prisonnier de son cadre identitaire. » « On » permet aussi de « nommer des puissances impersonnelles ». Car s'il a consacré des livres à ces communautés qui souffrent, Frank Smith sait l'indignité qui consisterait à prétendre parler « pour elles ».

Je n'essaie pas de parler pour les prisonniers de Guantánamo, pour les habitants de la bande de Gaza, pour les rebelles opposés au régime de Kadhafi, pour les migrants qui tentent de rejoindre Lampedusa, mais de tracer une transversale ; une diagonale qui irait d'eux à moi. Jusqu'à élever leurs propos, leurs témoignages à une figure de voix, donc, en une polyphonie de foule, comme un chant des champs individuels – autant d'actions sur des actions, autant de modes d'exister et de possibilités de vivre, pas des personnes ou des identités.

Cette « polyphonie de foule » du « on » qu'il invoque de ses vœux, elle n'a d'ailleurs pas besoin de s'exprimer au pluriel, ni même d'énoncer quoi que ce soit pour exister. Ou si, peut-être : « *I would prefer not to* ». Elle s'incarne dans la figure exemplaire de Bartleby, le personnage de la nouvelle éponyme d'Herman Melville. Cet antihéros aussi fascinant qu'effrayant, qui s'enferme et ne sort plus du tout de ce bureau où il copie des documents, sans conviction, avant de décider de ne plus rien faire, « sa vie ne consiste plus qu'à prendre sa place dans le cortège des "on" dessais du devoir de dire "je", qui sombrent, coextensifs à la vie, chargés de morts partielles, incomplètes et quelconques [...]. Vies anonymes qui se heurtent à la stratégie des puissants en échangeant avec eux des paroles brèves et stridentes mais irrelevantes, donc puissantes. » Le « on » a finalement aussi une capacité subversive si on sait l'écouter, le porter à son point ultime dans sa déclinaison bartlebyenne. B. comme il l'appelle est « l'un des nôtres, de tous les autres ». « Il dit « je » mais il pourrait dire « il » mais il pourrait dire « on ». [...] Il est parlé en lui, on parle en lui, le monde parle en lui. #Onpréféreraitnepas ». B. n'a pas de visage d'ailleurs, il n'a que cette apparence fantomatique, à l'instar de ce contour de visage sans caractéristique que Frank Smith dessine et publie sur son site Web.

Dans son essai *La Communauté qui vient*, Giorgio Agamben évoque les « singularités quelconques » :

Que serait une communauté sans présupposés, sans condition d'appartenance, sans identité ? Peut-on imaginer une communauté faite d'hommes qui ne revendiquent pas une identité (être français, rouge, musulman) ? Comment penser désormais une communauté formée par des singularités *quelconques*, c'est-à-dire parfaitement déterminées, mais sans que jamais un concept ou une propriété puisse leur servir d'identité ? L'être qui vient : ni individu ni universel, mais *quelconque*. Singulier, mais sans identité. Défini, mais uniquement dans l'espace vide de l'exemple. Et, toutefois, ni générique ni indifférent : au contraire, tel que de toute façon il importe, objet propre de l'amour. ¹⁵

¹² « Je est un autre : Nous. »

¹³ Terme que lui a soufflé Jean-Philippe Cazier : « La co-errance appelle Communauté/Coalition/Coaptation (Terme de chirurgie. Action d'adapter l'une à l'autre les deux extrémités d'un os fracturé, ou de remettre à sa place un os luxé.). Coalescence (latin coalescere, se souder, de co, et alescere, croître). Union de parties auparavant séparées, comme on l'observe dans la guérison des plaies simples ou dans les adhésions contre nature. Cohabitation/Cohésion ».

¹⁴ « Un dispositif », dit Christophe Hanna, « est un agencement de pièces rapportées, de natures différentes, composées dans le but de produire un effet, de fonctionner. On l'ouvre et on le ferme. »

¹⁵ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient : Théorie de la singularité quelconque*, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1990, 4^e de couverture.

Cette « communauté sans présupposé, condition d'appartenance ou identité », c'est la « communauté de co-errance » que Frank Smith dessine et invoque dans ses livres. Et cet « être qui vient : ni individu ni universel, mais *quelconque* » que décrit Agamben, c'est une sorte de Bartleby tel que Frank Smith le perçoit, et auquel Agamben consacre d'ailleurs un autre chapitre du même livre. « L'antinomie de l'individuel et de l'universel tire son origine du langage », rappelle le philosophe italien. Un concept, pourtant, échappe à cette antinomie : l'exemple. Il est le Plus Commun, qui retranche de toute communauté réelle.

Ces singularités pures ne communiquent que dans l'espace vide de l'exemple, sans être rattachées à aucune propriété commune, à aucune identité. Elles se sont expropriées de toute identité, pour s'approprier l'appartenance même, le signe €. ¹⁶

« Quelle peut être la politique de la singularité quelconque ? » s'interroge plus loin Agamben. Il trouve des éléments de réponse dans le mouvement de la place Tian'anmen, en Chine, qui émerge au moment où il rédige son livre, en 1989 :

Le fait le plus frappant, dans les manifestations du mois de mai chinois, c'est la relative absence de contenu revendicatif précis. La violence des réactions du pouvoir chinois, si elle paraît d'abord inexplicable, s'explique parce que ces singularités quelconques qui s'expriment de façon pacifiste et civique, remettent en cause, par leur existence même, le rôle de l'État. Cela n'a rien à voir avec la simple revendication du social contre l'État. En dernière instance, l'État peut reconnaître n'importe quelle revendication d'identité [...]. Mais que des singularités constituent une communauté sans revendiquer une identité, que des hommes co-appartiennent sans une condition d'appartenance représentable [...] constitue ce que l'État ne peut en aucun cas tolérer.

Ce que partagent Frank Smith et Giorgio Agamben, c'est la conviction que se loge ici, dans ce pli de l'exemple, dans ce qui pourrait paraître le plus « désincarné », le plus « impersonnel », le plus « abstrait » des éléments, dans le frémissement le plus imperceptible de Bartleby, son plus petit cheveux gris, l'essence même de ce qui nous tient ensemble. Ce mystère quasi imperceptible, cet « espace vide de l'exemple », qui n'est toutefois pas « générique », ni « indifférent », mais qui « importe, de toute façon », est « l'objet propre de l'amour ». L'amour, valeur totalement désintéressée, à cette capacité de ne se rattacher à rien de particulier. « Il ne s'attache jamais à telle ou telle propriété de l'aimé (l'être-blond, petit, tendre, boiteux), mais n'en fait pas non plus abstraction au nom d'une fade genericité (l'amour universel), il veut l'objet avec tous ses prédicats, son être tel qu'il est. Il désire le quel uniquement en tant que tel ». Frank Smith, Frank Bartleby Smith, oserais-je dire, ouvre dans son œuvre à la possibilité qu'on puisse se loger en lui, co-errer avec lui, rejoindre cette « communauté qui vient ». (LA)HORDE, diraient certains, *Le peuple qui manque* diraient d'autres. Alors je suis Frank B. Smith, on est Frank B. Smith, peu importe qui je suis, peu importe qui on est.

¹⁶ *Ibid.*, p. 17.



MACHINE DE GUERRE ET DÉSŒUVREMENT

VÉRONIQUE BERGEN

Les protocoles d'expérimentation que pose Frank Smith dans le champ poétique et dans le champ filmique ont pour combustible et pour visée l'invention d'une jonction entre poétique et politique. Le questionnement sur le lien entre l'ordre du discours et l'ordre des choses ne compose pas un geste préliminaire, antérieur à l'écrire et au filmer, mais est agissant au niveau des créations mêmes. De l'interrogation sur les conditions de possibilité d'accord entre l'ordre discursif et l'ordre non-discursif, un constat surnage : leur jonction est de l'ordre de la disjonction. De *Guantanamo à Syrie, l'invention de la guerre*, de *Gaza, d'ici-là à Chœurs Politiques*, du *Film de l'impossible à Vingt-quatre états du corps par seconde*, d'*États de faits au Film des visages*, Frank Smith se situe sous l'horizon esthétique-politique d'une création de possibilités poétiques, filmiques, théâtrales qui, à partir du constat d'une disjonction inclusive entre les plans, parient pour un co-soulèvement de l'écriture et de l'image, du monde et du réel des corps.

Une double dimension traverse les investigations poétiques et filmiques du poète et du vidéaste : une dimension axiomatique et une dimension performative, un terreau de réquisits et un manifeste. Ce nouage de deux aspects porte sur le problème de la construction d'un espace discursif et/ou visuel arraché à l'économie de la représentation, au régime de la narration. La péremption de la scène de la mimésis, du théâtre de la représentation laisse place à l'expérimentation d'un espace d'action, en prise sur le monde présent, radiographiant les conflits, les guerres, les séquences historiques marquées par la violence étatique. Pourquoi la représentation, la narration sont-elles barrées, désavouées, obsolètes, factuellement et axiologiquement invalidées ? Parce que l'Histoire a montré leurs limites, leur implosion, parce que le cosmos ordonné est un leurre, parce que les schèmes sensori-moteurs ne fonctionnent plus. Leur péremption vient du dehors. Historiquement, elles ont été désavouées : la belle totalité harmonieuse s'est césurée, montre le chaos qui la pulse, l'accord du visible et du lisible s'est effondré dans la discordance de séries hétérogènes.

À partir de ce plan idéal, la réflexion, la spéculation sur les conditions de possibilité d'un langage événementiel, sur le champ transcendantal d'une « nouvelle image de la pensée » (Deleuze et Guattari), d'une révolution dans la langue et l'image appellent la mise en place de stratégies, d'opérateurs discursifs et filmiques. Ces derniers mettent en œuvre une guérilla poétique qui passe par le désœuvrement de « l'image dogmatique de la pensée » (Deleuze et Guattari) et l'arrachement à un usage majoritaire de la langue et de l'image. Les opérateurs vont de l'ouverture de la langue à ses possibles à la mise en déroute du corps linguistique, d'un travail de l'image et de l'écriture dans le sens de leur désinstitutionnalisation aux déplacements de la fonction du mot et de l'image pris dans un devenir révolutionnaire, nomade, politique.

L'un des opérateurs féconds de la machine de guerre poétique élaborée par Frank Smith a pour nom le chœur, le choris de voix impersonnelles. Quels chœurs politiques convoquer à l'heure de la mondialisation ? Que faire à partir de l'héritage du chœur de la tragédie grecque, lequel condense les voix plurielles de la cité, de la « polis » ? Les chœurs politiques que Frank Smith investit de la puissance du dire dans son poème dramatique pour voix éponyme, *CP*, s'affirment comme autant de plateaux, comme mille plateaux à la lisière de l'abandon des mots d'ordre, de la signification, des formes connues et de la propulsion de propositions politiques.

Il n'est question de dire et de montrer que si, sur le corps de la défaisance du Je écrivain, se lèvent les bruissements des voix anonymes, des « vies minuscules » (Pierre Michon), des agencements collectifs d'énonciation. Le réquisit qui permet de conquérir l'impersonnel, la force du collectif se formule comme un appel à se délester de l'ancrage subjectif. Faire monter des voix impersonnelles sur le théâtre d'une présentation qui ne soit plus re-présentation a pour présupposé la destitution de l'instance d'énonciation personnelle propriétaire. Dans l'impulsion d'un langage-action qui en

appelle à la libération des existences de toutes les formes de vie, il reste à déterminer la figure du collectif, à se pencher sur la question de ce qu'on fait venir sous le vocable deleuzien de peuple qui manque. Quel collectif ? Quel peuple humain ou non-humain ? Un autre opérateur décisif de la guérilla poétique franksmithienne se nomme soustraction, se love dans un geste qui condense la poétique mallarméenne. La soustraction dont il est question se rapporte principalement au personnage, à la narration. Que reste-t-il quand on soustrait les personnages (de leurs modalités classiques à leurs visages postmodernes), le principe narratif ? Quelle politique en découle ? Une politique qui lorgne à la fois vers la « factographie » (Marie-Jeanne Zenetti), la résistance au pouvoir et vers la figure de Bartleby à laquelle Frank Smith a consacré un essai¹. Écrire, filmer s'emparent depuis une sécession, s'originent dans un affect qui pousse à se dresser face à l'intolérable. Les ayant analysées dans de nombreux écrits, notamment un texte publié dans la revue *Lignes*², je ne développerai pas ici les promesses mais aussi les impasses du personnage conceptuel de Bartleby si ce n'est en affirmant que ses limites sont inhérentes aux limites portées par les distinguos posés par Deleuze et Guattari, distinguos entre histoire et événement, actuel et virtuel, effectuation et contre-effectuation.

Les conséquences pragmatiques se singularisent, primo, par l'engendrement dynamique d'une post-forme, d'une a-forme (poétique, filmique), à savoir d'une forme balayée, soufflée par les forces ; secundo, par un repositionnement de la position d'énonciation ; tertio, par une redéfinition de la posture du lecteur/spectateur. L'inadéquation entre le visible et le lisible, l'homme et le monde, le mot et la chose, la subjectivité et l'objectivité semble indépassable en ce qu'elle révèle une consistance structurelle et non pas conjoncturelle, s'avère logique et non pas circonscrite temporellement. L'horizon sous lequel notre monde se tient, que plus rien ne vient contester, est défini par cette disjonction entre les fragments du tout, par ce creusement du chaos dans l'ordre, de l'incertitude dans le certain. Seule résiste la certitude de l'incertitude, de l'indétermination, de l'errance sur laquelle Frank Smith construit un monde, un plan d'énonciation. Le réel, l'individuation, le langage fuient, échappent à eux-mêmes, pris dans un mouvement de désidentification, de devenir paradoxaux.

Frank Smith invente un protocole de recherches poético-documentaires basées sur des documents rendus publics par Wikileaks, sur des rapports onusiens, sur les procès-verbaux des prisonniers de Guantánamo, pour interroger, par le biais du récit, la chronique des événements lors des conflits en Syrie, en Irak, des interventions militaires à Gaza, pour questionner l'innommable au cœur des guerres, des génocides, du camp de Guantánamo. Davantage qu'un matériau dont il sonde la langue, la construction, les verrouillages, les partis pris, les montages, l'archive documentaire fournit l'aliment d'une enquête qui oscille entre le constat nietzschéen – « il n'y a pas de fait, seulement des interprétations » – et le pari pour la saisie d'une vérité. C'est dans un même mouvement que deux positions antagonistes se tiennent la main : un ralliement au post-objectivisme et une exhumation de la révélation/fabrication de la vérité des documents sources. La certitude de l'Indépassabilité du principe d'incertitude ontologique et discursif et la mise en lumière d'un savoir troué par des éclats de vérités. L'adoption d'un perspectivisme relativiste ne va pas sans une tension vers la perception d'événements, irréductibles à l'Histoire, attestant qu'il s'est passé quelque chose.

Le phraser des états des voix qui traversent les corps collectifs rendent « aux mots / à la parole / leur valeur de lutte » (*Syrie, l'invention de la guerre*, p. 17). Comment dire, montrer la contre-effectuation de ce qui arrive, de ce qui est arrivé ? Comment rendre un corps aux voix muselées, interdites d'existence ? La langue, la forme usent de leurs puissances mais aussi de leurs limites, de leurs faiblesses pour déjouer le pouvoir de la langue, la langue du pouvoir, la prose fasciste, pour arracher les clichés, la langue de bois, la logique de la domination articulée dans une grammaire et une syntaxe qui la servent.

À partir de la collecte géologique des faits, des pseudo-faits engrangés dans des rapports de l'ONU, dans des documents officiels avec tout ce qu'ils ont de biaisé, d'orienté, d'idéologique, Frank Smith questionne les régimes des discours. Avec les armes du récitatif, il compose un nouvel espace discursif qui se tient sous la ligne de la genèse, genèse de la parole et aussi de l'image, afin d'écrire, de filmer l'aurore antérieure à leur stabilisation en macro-données. Ses

¹ FB.

² Cf. mon texte « Un siècle s'achève-t-il jamais ? », in *Lignes*, « Vingt ans de vie intellectuelle et politique », 2007, n°2/3 (de la nouvelle revue *Lignes*, n°23/24).

dispositifs poétiques, filmiques, s'emparent du chaos préjudiciel et consubstantiel aux formes, le font monter à l'audible et au visible. Ce geste implique de sculpter les mots et les images en les désincarcérant de leur formation molaire, en les rendant à leur instabilité première, en secouant leurs indurations molaires et sédentaires par leurs puissances moléculaires et nomades.

une question peut-elle exister en dehors de l'acte qu'elle interroge ?

une question n'est-elle pas inséparable de l'acte d'écrire ?

comment écrire l'espace le temps et qu'ils deviennent des mots
pour le corps et la peau et les nerfs ?³

Le corps de la langue va à la rencontre des corps assassinés, disparus, massacrés : le corps de la langue et la voix de nos corps sont politiques. Dans *Vingt-quatre états du corps par seconde*, l'écriture élève le silence au rang d'arme politique pour dénoncer l'état officiel d'une langue qui justifie les meurtres d'État, les purges des fascistes. Les listes des assassinés, leurs occurrences isolées, le surgissement de leurs nom, prénom, de leur âge, ont pour fonction et pour effets de faire monter à l'existence des corps tombés dans la nuit, raflés par la haine. Les voix impersonnelles vont aux limites d'elles-mêmes et laissent éclore les noms des personnes tuées dans une boîte de nuit LGBT en Floride en 2016, les noms de Clément Méric, un militant antifasciste tué par des skinheads d'extrême droite, de Rémi Fraisse, un militant tué par la police française, d'Alton Sterling, de Philando Castile... Corps torturés, mutilés, réduits au silence, libérant en leur disparition des images invisibles, des mots inaudibles, des vocables fantômes qui pivotent autour du corps mort du monde, qui mettent l'écriture à l'épreuve du mourir, dans le tremblé d'une absence présente. Le livre est dédié à Hande Kader, une militante et travailleuse du sexe trans assassinée en Turquie en 2016, et à Muhammed Wissam Sankari, un jeune homme gay, syrien, assassiné en Turquie la même année.

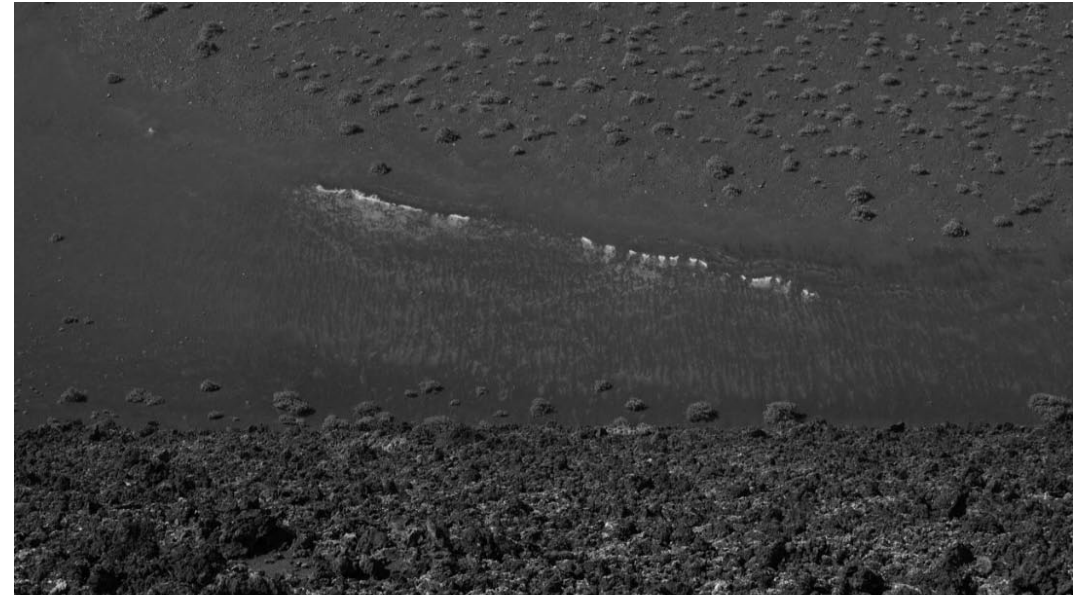
Dénuée de point de butée, étrangère à la levée de son exercice par la révélation d'un roc irréfugable, l'interrogation sur la fonction du mot et de l'image (et son corrélat, le doute) entraîne leur devenir nomade, militant, politique. Un devenir politique rendu possible par la machinerie des voix plurielles constituant des chœurs en prise sur les expériences qui les traversent autant qu'elles les agencent, les travaillent, les infléchissent.

Si les œuvres de Frank Smith composent des machines de guerre contre la langue-pouvoir, c'est parce qu'elles désœuvrent le savoir-pouvoir. Il n'est pas d'avènement d'une parole poético-politique sans réquisits et axiomes en amont, sans déconstruction, déterritorialisation de l'image, de la langue, sans construction d'un plan d'énonciation inédit. Ce plan d'énonciation collectif a pour paramètres le décentrement de la parole, de l'image, la perte du centre, l'esthétique du fragment, le deuil de la totalisation, le jeu avec l'impossible, la discordance entre le visible et le lisible, l'errance. Le « pour en finir avec le régime des images, de la représentation, de la narration, le régime du jugement, de la certitude » produit « une nouvelle image de la pensée », « une pensée sans image » (Deleuze et Guattari). Il ne s'agit pas d'un vœu pieux, d'un jeu conceptuel programmatique mais il en va de la production d'agencements filmiques, poétiques en acte qui passent par la défaisance de la nature représentationnelle de l'image. Dans *Le Film de l'impossible*, au travers du dialogue entre deux voix dénuées de nom, saisies sous la forme d'une voix A et d'une voix B, il s'agit de capter l'événement qui échappe à tout conditionnement par la réalité.

Car c'est par l'impossible que se remplit la condition pré-cinématographique. Le politique.⁴

³ Jean-Philippe Cazier, Frank Smith, *Vingt-quatre états du corps par seconde*, LansKine, 2018, p. 61.

⁴ *Le Film de l'impossible*, Plaine page, 2018, p. 42.



LA MÉTHODE (CONTRE) FORENSIQUE À PROPOS D'INVESTIGATIONS POÉTIQUES

COLETTE TRON

On ne recherche pas une adéquation avec une supposée réalité objective, mais un effet réel qui relance et la vie et la pensée, déplace les enjeux des données, les fait rebondir plus loin, ailleurs et autrement.¹

La poésie forensique est un mode analytique et proactif d'investigation sur le présent. La poésie forensique intensifie donc la capacité d'enquête des poètes et en fait un mode de discours public, une façon d'articuler des revendications politiques, et oblige à se confronter à la contradiction des discours institués.²

D'après l'encyclopédie, l'étymologie du terme «forensique» provient de l'anglais *forensic*, lui-même dérivé du latin *forum* désignant une « place publique » ou un « lieu de jugement ». Le principe de ce qui est appelé la forensique est une démarche d'investigation. Généralement utilisée dans un cadre judiciaire, elle regroupe les méthodes d'analyse de la police scientifique, de la criminologie et de la médecine légale. La science forensique désigne une science interdisciplinaire qui explore les traces, traite la recherche et l'exploitation des indices en vue de l'émergence de la vérité.

Où la forensique est une science appliquée, validée dans un cadre institutionnel, une autorité, elle devient avec Frank Smith une modalité de recherche de la vérité, de sa manifestation, ou révélation, par les moyens de la poésie. Une poétique. Ou plutôt elle devient une méthode de la poésie, son acte, sa performativité ; comme elle peut l'être de l'acte de forer (puisque que forensique est bien l'adjectif du mot forage et du verbe forer). Une action, une activité, un acte, exploratoire, investigateur.

À quelles fins, dans quelle(s) intention(s) ? Ici, arracher du sens à la matière vive, extraire des significations des éléments présents. Éléments de tous ordres, de toutes natures, formes et fonctions.

Cette pratique revient à considérer l'acte poétique non plus seulement comme mode d'expression et de production de sens et à s'intéresser à l'arsenal des documents mis en place par les institutions. Elle réoriente et étend la conception du poétique en le confrontant à l'ordre des discours émanant de champs extra-littéraires : juridiques, diplomatiques, médiatiques, sociaux, etc.³

« Forensis » : « à la fois un concept opérationnel clinique et une pratique critique.⁴

La méthode forensique, donc, comme mode d'investigation, sur le réel, sur les faits, sur leurs traces, leurs documentations, leur médiatisation, leur conservation, pour en extraire, et en produire, par un art poétique, une « langue de la vérité »⁵.

Une « langue de la vérité »

Toute méthode relève d'une intention, ou du moins toute méthode révèle une intention, la fait apparaître : celle de la forensique, de la science et de la poésie, est la recherche de la vérité.

¹ *Résolution des faits*, Fidel Anthelme X, 2015, p. 31.

² *Vers un art poétique forensique* : <https://www.franksmith.fr/bureau-d-investigations-poétiques/>

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Cf. Hannah Arendt, « Le pêcheur de perles », in *Walter Benjamin : 1892-1940*, trad. de l'anglais par Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Allia, 2022.

Méthode par excellence, puisque c'est là le moyen de cette fin. Quels en sont donc les moyens ? Et comment la vérité se révèle-t-elle ? Par quelles techniques poétiques ? Comment prendre et porter la parole ? Traverser les mille plateaux de la langue. Décrypter ses inscriptions.

Il y aurait donc « une langue de la vérité, dans laquelle les derniers secrets, à dessein desquels peine tout penser, absente toute tension [...] sont conservés, et c'est "la langue vraie" », écrivait Hannah Arendt au sujet des recherches littéraires de Walter Benjamin, pour qui « le problème de la vérité se posait depuis le commencement comme celui d'une "révélation" »⁶.

Double nécessité ou intrication de l'une dans l'autre : la recherche de la vérité et sa révélation s'accompliraient par un travail sur la langue, matière du monde – « matière vivante » pour Frank Smith – à forer ; la vérité se révélerait dans et par une langue vraie.

Dans le livre de Hannah Arendt sur Walter Benjamin, le chapitre « Le pêcheur de perles » est consacré à la fonction de la citation dans l'œuvre du philosophe, écrivain et traducteur. Une forme, ou une technique, moderne, c'est-à-dire en rupture avec la tradition, constitutive d'un rapport à l'histoire singulier, inaugural, où les fragments arrachés aux matériaux existants – les citations –, au passé, au contexte, et réagencés, réorganisés, purifient et transforment le sens : « puiser l'essence dans la citation – comme on puise l'eau par forage à la source souterraine »⁷. À propos de ces « fragments de pensées », Hannah Arendt écrivait : « Le principal du travail [de Benjamin] consistait à arracher des fragments à leur contexte et à leur imposer un nouvel ordre, et cela, de telle sorte qu'ils puissent s'illuminer mutuellement et justifier pour ainsi dire librement leur existence »⁸. Ce en quoi ces « fragments de pensée » deviennent « éclats de pensée ».

La méthode, parfois chaotique, jamais systémique, est ainsi décrite par Benjamin lui-même : « plutôt forer qu'excaver [...] la profondeur de l'idée et de la langue »⁹. Ainsi d'une méthode forensique qui tient d'une poétique, d'une production de sens – et même d'une production sonore¹⁰ – d'une démarche véritative :

La conviction qui me guide dans mes tentatives littéraires [...] (est) que toute vérité a sa maison, sa demeure ancestrale, dans la langue, que celle-ci est bâtie sur les logoi les plus anciens et qu'en face de la vérité ainsi fondée, les vues des sciences particulières restent subalternes [...].¹¹

Ou, selon Frank Smith : « La poésie comme un champ de connaissances et un mode d'interprétation ». Qui, dans l'actualisation d'une poésie de type forensique, « ne concerne pas seulement la matière des textes elle-même, mais aussi l'ensemble des relations en constante évolution qui s'instaurent entre les personnes et les choses, médiatisées par des espaces et des structures textuels à des échelles multiples »¹².

« La tâche de la poésie forensique »

Si le forage tel que décrit par Hannah Arendt dans les tentatives littéraires et la méthode poétique de Walter Benjamin donnent lieu à de merveilleux « éclats de pensée » et à une lumineuse vérité, peut-on, et comment, faire de cette expérience moderne une démarche contemporaine ?

« Quels sont notre langage et la vérité d'aujourd'hui ? » écrit Frank Smith dans *CP*¹³. La vérité, quand bien même serait-elle considérée comme universelle, émergerait d'éléments et de positions divers, divergents, irrésolus, une « vérité morcelée », toujours à recomposer. Processus poétique. La forensique, la méthode de forage, telle que celle de Walter Benjamin, est un processus interprétatif, un renouvellement du ou des sens. Où « l'écriture est réécriture »¹⁴, selon Frank Smith, interprétant lui-même *Bartleby* d'Herman Melville.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Walter Benjamin cité par Hannah Arendt, in « Le pêcheur de perles », *op. cit.*

¹⁰ « La vérité, pour Benjamin [...] tiendrait d'un phénomène exclusivement acoustique », écrit Hannah Arendt, à propos des mots qui nomment, et qui donc appellent (je commente). Mais ce serait aussi la langue comme « essence du monde [...] dont procède le parler », in Hannah Arendt, « Le pêcheur de perles », *op. cit.*

¹¹ Walter Benjamin cité par Hannah Arendt, in « Le pêcheur de perles », *op. cit.*

¹² *Vers un art poétique forensique*, *op. cit.*

¹³ *CP*, 47.

¹⁴ *FB*, 50.

« La poésie forensique est un mode analytique et proactif d'investigation sur le présent.¹⁵ » Aussi, de quoi le présent est-il le nom ? Quels en sont les faits, la réalité, la vérité ? Quelle expérience en avons-nous ? Quel accès ? Quelle distance ? Quelles informations ? Quelles traces ? Lesquelles font-elles sens, preuve, autorité ? Par quels moyens, médias, techniques, technologies, langages, dispositifs¹⁶, sont-ils organisés ? De quel droit, science, pouvoir, etc., proviennent-ils ? Par quels simulacres sont-ils (re)couverts, dans quelles strates peut-on les découvrir, et y a-t-il encore une possibilité d'y avoir accès, de révéler une vérité, dans la confusion de la post-vérité ?

Et cette dernière est un enjeu de notre temps. Apparu aux États-Unis en 2004 ce néologisme de « *post-truth* » désigne une situation générée par les médias numériques et les réseaux sociaux dans laquelle les régimes de vérité ont été évacués au profit des faits et des émotions qu'ils suscitent. Déplaçant la fonction de l'espace public où raison et argumentation permettent de constituer une véritable opinion publique, évacuant la différenciation entre réalité et vérité où la réalité se présente en tant que telle alors que la vérité est une modalité du savoir, une recherche, un travail, « travail de la vérité », selon la formulation de Michel Foucault.

Cette « immense régression » serait due, selon Bernard Stiegler, à une dés-organisation technologique, économique, politique. Et, dans cette histoire technologique, il y aurait transformation de la notion de fait, mais aussi d'information, explique-t-il dans son ouvrage *Qu'appelle-t-on panser ?*¹⁷. Le terme d'information peut être appréhendé comme nouvelle, *news* ; mais encore comme signal computationnel, caractéristique de l'informatique et désignant le traitement automatique de l'information, « ce traitement étant un calcul algorithmique effectué sur les données [numériques] que constituent ainsi les informations formalisées – où les données sont les "faits" ».

*Résolution des faits*¹⁸, où résoudre signifie seulement soumettre à une équation. Les chiffres remplacent les énoncés, « la trame textuelle surcodée » étant « enfouie sous les trames analogiques et numériques »¹⁹. L'avènement de la post-vérité proviendrait notamment « de la transformation des énoncés en information²⁰ », générant l'évanescence de tout sens, l'absence de toute « signification », l'insignifiance ou asignifiance privant de toute possibilité véridique : la post-vérité s'imposerait via les « technologies informationnelles computationnelles ».

Qu'il s'agisse des « faits des mégadonnées » ou des « *alternative facts* » et « *fake news* », il y a « destruction des régimes de vérité » écrit Stiegler, désintégration des « facteurs de vérité, et non seulement d'information ». Il y a élimination de l'épreuve de vérité. Et « si une telle épreuve est encore possible [elle] peut et doit retourner l'asignifiance en un nouvel âge du faire-signe, une nouvelle ère de la signification » ; « c'est la signification qui fait la vérité²¹ ».

15 *Vers un art poétique forensique, op. cit.*

16 Le terme de dispositif est particulièrement pertinent quant aux agencements poétiques développés par Frank Smith, à la méthode et aux moyens de cette poétique, à tous les éléments et matériaux considérés qui s'inscrivent dans le travail d'écriture, dans les relations et organisations qui sous-tendent les créations, particulièrement pertinent lorsque la référence est faite à ce qu'en a écrit Michel Foucault, mais aussi aux commentaires qu'en a fait Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (publié en français aux Éditions Payot en 2014 dans une traduction de l'italien par Martin Rueff). Agamben citait ainsi Foucault : « Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques... Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments. ». Agamben résume ainsi la pensée de Foucault à propos du dispositif : « 1) Il s'agit d'un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit discursive ou non. Le dispositif pris en lui-même est le réseau qui s'établit entre ces éléments. 2) Le dispositif a toujours une fonction stratégique concrète et s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir. 3) Comme tel, il résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir. » Le questionnement d'Agamben à partir de ce constat et des recherches qu'il mène sur le terme, est d'évaluer comment se situer par rapport aux dispositifs contemporains, omniprésents dans nos existences, pour décider de l'attitude à « adopter dans notre corps à corps quotidien avec ces dispositifs ». Pour une analyse détaillée, cette référence philosophique et politique serait à mettre en comparaison avec les intentions et manifestations de cette poésie forensique, dont on trouve la description dans *Vers un art poétique forensique* sur le site Web de Frank Smith, et qui sert de matière au présent article.

17 Bernard Stiegler, *Qu'appelle-t-on panser ? Au-delà de l'Entropocène, 1. L'immense régression*, Les liens qui libèrent, 2018.

18 *Résolution des faits, op. cit.*

19 Bernard Stiegler, *op. cit.*

20 Et face à quoi il faudrait mettre en œuvre la possibilité d'instruments critiques et analytiques par-delà le calcul.

21 Bernard Stiegler, *op. cit.*

Elle – la vérité – doit donc s'éprouver à nouveau. Elle appelle de nouvelles expériences. Elle nécessite une régénération de la « *libido sciendi* ». Science, technique, politique, poétique de la vérité.

La forensique en tant que poétique de la vérité consiste à « ne pas se laisser travestir par les faits alternatifs²² ». Et « La poésie forensique », tendant à intensifier « la capacité d'enquête des poètes », oblige « à se confronter à la contradiction des discours institués²³ », forums que ne seraient plus les médias actuels.

« La tâche de la poésie forensique » est de reconsidérer les contenus, les formes et les formats :

d'enregistrer et faire ployer les influences extérieures, d'évaluer les différents composants matériels qui se déplacent à des vitesses différentes en réponse à la force de tel usage, à la contamination de telle lecture, à l'évolution des modes d'utilisation et à sa destination d'impact. Il s'agit [donc] de redistribuer les documents appréhendés comme de la matière active subissant des processus complexes de variation, de remaniement et de transformation – comme de la matière en formation et en fusion, c'est-à-dire comme de l'information mobile, fluctuante et en mouvement.²⁴

Investigations poétiques

Comment « désarmer les représentations qui empêchent de regarder ce qui se présente sous les yeux et d'écouter ce qui se présente aux oreilles » ? Une motivation véridative du Bureau d'investigations poétiques créé par Frank Smith.

Le BIP investit des territoires où on étale les choses, où on met la vie à plat afin de voir / savoir / prévoir « comment être chez nous dans le monde » (atterrir sur et habiter la terre et un langage commun).²⁵

– Une vie, une vie qui ne peut pas être séparée de sa forme ?

– Affirmatif. C'est-à-dire une vie pour laquelle, dans son mode de vie, est en jeu la vie même [...].²⁶

Cet extrait du dialogue de CP vient donner la mesure, ou la démesure, car colossale est l'opération, opération poétique, qui consiste à sauver la vie, « l'événement de la vie, unique et irréproductible ».

Ainsi au cours de ce texte, à travers ces voix, en serait-il de « ce qui devrait être fait²⁷ » de l'ordre des discours, des positions, de leur construction et déconstruction. Pour une « vie nue », une vie non mutilée, une vie véritable, via ce qui pourrait être le manifeste d'« une poésie nue » :

– N'imité pas, et ne te conforme pas à un modèle, et fous-toi des principes et des constructions de phrases, des rythmes et des figures, [...] crée des mots fabuleux à condition de les défabuler [...].

[...] mais déplace-toi dans ta parole, et bouge, remue dans le langage lui-même, [...] et fais de ta langue une pratique étrange et étrangère [...].²⁸

– Ne calcule pas, ne comptabilise rien, mais sois le chiffre de ta propre combinaison, et déborde-toi, [...] et rencontre des idées, des modes originaux de représentation [...].²⁹

22 CP, 62.

23 *Vers un art poétique forensique, op. cit.*

24 *Ibid.*

25 Bureau d'investigations poétiques : <https://www.franksmith.fr/bureau-d-investigations-poétiques/>

26 CP, 71.

27 Harun Farocki, « Ce qui devrait être fait », texte manifeste pour la création d'un bureau « à partir duquel des œuvres documentaires seront accompagnées et coordonnées ». Il s'agissait pour Farocki et ses collaborateurs de « produire des outils propres à investiguer le présent, le passé à venir ». In *Reconnaître & Poursuivre*, trad. de l'allemand par Bernard Rival et Bénédicte Vilgrain, TH.TY et Centre Pompidou, 2017.

28 CP, 12.

29 CP, 14.

– Oblique, et change de repère, tout simplement, et place-toi sous d'autres référentiels, [...].³⁰

– Ne t'accroche pas aux paroles, et donne de la force aux mots inconnus [...].³¹

– Pense, et pense des pensées sans imaginaire, [...] et méfie-toi des marqueurs de pouvoir [...].³²

[...] et parle avec des mots composés des phrases décomposées dans des récits désintégrés [...].³³

[...] et produis tes propres énoncés [...].³⁴

– Parle dans tous les dehors, indifférent à ta vie, indifférent à ta mort [...].³⁵

[...] et ne fais pas de poésie poétique [...].³⁶

– Prends place là où ça parle littéralement [...] et arrive au point où ça fait poésie, nécessairement poésie nue [...].³⁷

Ces quelques tracés dans la langue, comme des voies, et des voix, pour « fonder la possibilité ouverte de parler », de dire ce qui n'est pas dit, d'insister dans le langage, en le forant, car, écrit Frank Smith, « il n'y a pas de langue en soi ».

Parler le langage du monde, par des protocoles voués « à une reformulation poétique du monde autant qu'à un retournement du poétique lui-même selon une lignée post-objectiviste et de type forensique.³⁸ » En voici de quelques instructions pour une insurrection de et par la langue.

Forensique / contre forensique

On l'a parcouru, la forensique est un mode d'investigation.

La forensique, considérée en tant que science, « propose une réflexion épistémologique en recherchant une unité au travers de l'étude de la trace et de son potentiel informatif considérable, son objectivité et sa neutralité³⁹ ».

La poésie forensique se propose aussi comme méthode, voire comme épistémologie : « Son approche émerge comme un ensemble de recherches théoriques et artistiques afin d'évaluer de manière critique les épistémologies, les hypothèses, les protocoles et les politiques de production des connaissances et des savoirs rapportés dans les documents officiels⁴⁰ ».

Mais à la science forensique de la trace, de la mort, du gisant, de l'immobile, du fixé, la poétique forensique, en tant que praxis, ou poiétique, est inversement celle du vivant et du mouvant. « Parce qu'un texte n'est pas qu'une chose statique », pouvant donner vie à des interprétations, des reformulations, des relations, des narrations... des vérités.

30 CP, 15.

31 CP, 19.

32 CP, 20.

33 CP, 34.

34 CP, 40.

35 CP, 41.

36 CP, 42.

37 CP, 43.

38 Bureau d'investigations poétiques, op. cit.

39 Jean Langlois, « Pour une fondation de la forensique », Laboratoire CHART/EPHE, 2018.

40 Bureau d'investigations poétiques, op. cit.

Et l'on pourrait même se saisir de ce renversement de la science vers la poétique, obliquer, bifurquer, en convoquant le terme de « contre-forensique », forme de contre-enquête, de méthode alternative de recherche de la vérité.

C'est l'architecte israélien Eyal Weizman⁴¹, théoricien de l'architecture forensique, mouvement militant considérant l'architecture et l'urbanisme comme éléments de traces et possiblement de preuves de violences et de crimes, notamment de crimes d'État, qui le propose : « La démarche "contre-forensique" [...] consiste à inverser ce regard de la police scientifique et à briser le monopole de l'État sur l'information, en utilisant l'architecture. » Aussi : « L'architecture forensique a donc commencé par la constitution de preuves architecturales qui pouvaient être présentées dans les tribunaux internationaux ». Bien sûr, « d'un point de vue épistémologique, de la façon dont cette science et cette contre-science se développent, les approches, les démarches politiques sont très différentes. Cela tient à une question très simple : l'inégal accès à l'information.⁴² » Dans certains contextes, cette dissymétrie informationnelle demande des tactiques, des contournements, parfois de la transgression, de la part des activistes. Mais la « contre-forensique » est un processus ouvert, horizontal, souvent collectif, qui constitue une alternative, une réponse à la crise institutionnelle, au mensonge d'État, une possibilité pour construire du nouveau : dans un combat qui est celui de la vérité, et un défi qui est celui de la post-vérité, ajoute Weizman. Peut-être vers une « idée véridique neuve⁴³ ».

Pour Frank Smith, « La poésie forensique consiste à utiliser les techniques propres à la création poétique pour enquêter sur les cas de violence d'État et de violations des droits humains dans le monde. [...] La poésie forensique permet ainsi d'interroger les façons dont de nouveaux types d'interprétation peuvent affecter les mécanismes politiques et juridiques⁴⁴ ».

Frank Smith, en effet, en fait une méthode, opérant dans les champs troublés du présent, des événements, des lieux, des relations, des tensions, des oblitérations, des mutilations... Des faits, et de leurs effets – catastrophes naturelles (KAT), guerres (Syrie, *l'invention de la guerre*), révolutions (*États de faits*), migrations, assassinats (*Les Films du monde – 68 cinétracts*), enfermements, tortures (GTO) –, de leur restitution, formelle, institutionnelle, se présentant comme la réalité par les représentants officiels de la vérité.

Méthode, art, technique, poétique, la forensique investit et investigate, la (contre) forensique enquête et contre-enquête, aborde et déborde les cadres et les quadrillages. Ne s'adapte pas, est inadéquate.

La (contre) forensique prendrait ainsi son sens d'alternative, où « le travail de la vérité » fait œuvre historique. Fait entendre et voir ce, ceux, et celles, qui n'ont pas, ou plus, de langue à soi, pas, ou plus, de voix ni de droit au chapitre. Dont la parole est confisquée.

Alors, re-« conquérir un domaine du dire », porter la parole, la faire ressurgir des agglomérats quels qu'ils soient, des strates et des ruines...

Dire vrai, telle une parrhésie, ou *parrêsia*, du temps présent. Un « courage de la vérité⁴⁵ ».

Par la méthode (contre) forensique.

41 Eyal Weizman, *La vérité en ruines, Manifeste pour une architecture forensique*, trad. de l'anglais par Marc Saint-Upéry, La Découverte, coll. « Zones », 2020.

42 Eyal Weizman, « Il n'y a pas de science sans activisme », entretien avec Raphaël Bourgois, *AOC média*, mars 2021.

43 Cf. Hannah Arendt, « Le pêcheur de perles », in *Walter Benjamin : 1892-1940, op. cit.*

44 Bureau d'investigations poétiques, op. cit.

45 Michel Foucault, *Le Courage de la vérité*, Seuil, 2009. Un ouvrage, issu de ses derniers cours en 1984, dans lequel le philosophe développait longuement une figure antique du diseur de vérité, le parrésiasite, celui qui pratique la parrêsia. Voir aussi *Le gouvernement de soi et des autres*, Cours au Collège de France (1982-1983), Seuil, 2008.



LE POÈME DERVICHE DE LA PENSÉE

FRÉDÉRIQUE COSNIER

Que faire des voix et des visages du monde, qui nous sont donnés à voir et à entendre, avant qu'ils ne basculent dans l'oubli ? Que faire des flux de pensées qui ont tenté de les penser avant nous ? Avec quelles voix et quelles images penser les voix et les images qui saturent nos écrans, à flux tendus, en *over-flow*, discours bavards du commentaire qui passent à côté de tout l'inconnu derrière les apparences, où disparaissent, en anonymes relégués, ceux qui pourtant ont nom et histoire, bafoués, niés, violents ?

Comment voir ? Comment savoir ? Comment faire savoir ? Et comment prévoir ? Quelle catastrophe future avons-nous encore à craindre ?¹

C'est ce que demande Frank Smith, dans *Le Film des témoins*, premier cinétract des *Films du monde – 68 cinétracts*. Et c'est la question qui sous-tend toute son œuvre. Témoin continu de son temps, ainsi pourrait être qualifié l'auteur, écrivain, vidéaste, danseur à ses heures, homme de radio. Mais non sans questionner alors ce qu'est l'acte de témoigner. Car tout devient question, chez Frank Smith. Tout est mouvement de relance, dans une impossibilité fondamentale, et on l'en sait gré, de laisser les choses se poser. Les certitudes se clore et les définitions jouer leur jeu de sclérose mortifère. La question du témoignage, Frank Smith le sait et le rappelle à l'envi, n'est jamais sans poser celle du point de vue. Donc celle du sujet. Qui déploie à son tour, jusqu'au vertige, les problématiques du positionnement, du cadrage, du hors-champ, de l'écoute, du silence, de la parole juste, de l'éthique, du politique. Si bien que l'on peut parler de « points de voix² », puisque c'est toute une poétique vocale que le voir révèle dans le vivre poème.

Homme d'image questionnant les langages, homme de langages interrogeant les passages de voix, Frank Smith nous conduit à penser, au-delà des problématiques de l'inter et de la transmédiabilité, que la question du témoignage est aussi la question des temporalités :

Le temps du témoin. Le temps incompressible / pour que le sujet humain devienne témoin, est un long murissement.

Son devenir se forge en lisant les souvenirs des autres, dans l'écoute de ses semblables², en survivance³, et dans la relecture de ses propres tâtonnements.³

La question du témoignage, par discours et image, est celle de temporalités de sujets qui se rencontrent. Qui deviennent sujets les uns par les autres. Cette temporalité est perceptible dans un espace spécifique, qui est celui de l'œuvre, donc l'espace-temps de l'œuvre, le lieu où des moments de rencontres sont possibles. Une temporalité faite de mouvements de devenirs, un espace pluriel et non borné, pour une activité des rapports, qui ferait que nul sujet ne serait assigné à résidence identitaire.

De livre en livre et de films en installations, c'est vers l'espace-temps d'une œuvre qui deviendrait ce que l'auteur appelle un « témoin intégral⁴ » que Frank Smith semble s'évertuer, en prenant soin d'éviter les essentialisations, à l'écoute des pluralités vocales. À la recherche du positionnement

1 Transcription de la voix off (extrait) du *Film des témoins*, *Cinétract 001*, 2015, 6'11. Les cinétracts ont depuis été intégrés dans un ensemble en expansion, *Les Films du monde – 68 cinétracts*. La transcription, effectuée par nos soins, note les inflexions de voix, selon une méthodologie appliquée dans notre thèse de Doctorat, *Passages de voix, essai d'anthropologie poétique, à partir des œuvres de Stéphane Bouquet, Christophe Manon et Frank Smith* (juin 2023).

2 Voir par exemple Serge Martin, *L'Impératif de la voix, de Paul Éluard à Jacques Ancet*, Garnier, 2019, ainsi que « Point de voix | Voix et relation », ver.hypotheses.org, 4 avril 2017.

3 *Le Film des témoins*, op. cit.

4 *Ibid.*

juste du regard et de la voix, et dans une intranquillité permanente, il s'applique à trouver ce qu'il appelle « la distance juste », une « distance à calculer⁵ ». C'est sans doute de cette intranquillité des mouvements de voir, toujours liés à ceux de dire, lire et relire, que vient la sensation pour un lecteur spectateur de l'œuvre de Frank Smith, d'un poème derviche de la pensée. Nous aimerions proposer ici quelques pistes de traverse de ces mouvements.

De GTO à KAT : chercher l'espace d'une distance juste

Frank Smith, s'il confirme sans ambiguïté être toujours à la recherche d'un « neutre et plutôt sobre⁶ », concède dans le même temps que « c'est impossible d'être objectif⁷ ». Lecteur et continuateur à sa manière des objectivistes anglo-saxons, Charles Reznikoff au premier rang, tout en étant conscient des apories auxquelles ont conduit les affrontements théoriques entre partisans de l'expression d'un sujet lyrique et défenseurs d'une « grammaticalité » nue, affrontement qui vire encore parfois au dialogue de sourds en confondant subjectivité et subjectivisme, Frank Smith est attentif aux frayages qui tentent désormais de sortir des assèchements de la « modernité négative » sans pour autant, bien loin de là évidemment, verser dans un néo-lyrisme qui ne permet pas d'atteindre l'éthique d'une relation vocale faite de tous les inconnus du sujet du poème. Il s'évertue plutôt à créer les conditions d'un pouvoir dire, une puissance de décillement. Si une forme de distance est nécessaire, de soi au monde pour pouvoir le dire, de soi à soi aussi puisque le sujet qui dit le monde dans l'œuvre d'art n'est pas réductible au sujet de l'énonciation, pas plus qu'il ne l'est au sujet philosophique ou social, il faut rappeler que le sujet du poème⁸ ne saurait correspondre non plus au sujet d'un point de vue. Inclus dans le monde mouvant, le sujet du poème est à la fois du social et de l'infiniment spécifique, à la croisée des transsubjectivations, qui apprend à voir en voyant et en disant. Dans la voix Frank Smith, le rapport au monde est un rapport de fluctuation, d'oscillation, un constant mouvement d'approche et de distanciation pour dire le réel tout en le recréant : « Il en serait ainsi de la mise en place d'un espace neutre, au sein duquel ménager une distance sans laquelle aucune tentative d'élucidation ne saurait être possible⁹ », confie-t-il. La notion de calcul de distance est présente dans le commentaire de *GTO* :

En me concentrant sur la grammaire, les effets de ponctuation, de scansion, de rythme, j'ai voulu créer un texte débarrassé de ses ornements inutiles, et par la répétition, le perfectionnement de ce travail littéraire, j'ai essayé d'atteindre ce que je ressentais comme étant la distance juste. C'est cette distance à calculer qui importe.¹⁰

Il ne s'agit pas d'effacer totalement la voix, mais de la mettre à « distance juste ». Il y a constamment un réglage à effectuer, ce qui signifie que cette distance n'est pas constante. Elle varie. Ainsi, c'est un mouvement d'approche qu'effectue la voix, et c'est même « ce principe d'approche qui est idéal¹¹ » selon Frank Smith, au sens où la voix ne doit jamais faire sentir une totale implication dans sa manière de se présenter. Pourtant, si l'auteur décrit un travail devant mener à une distanciation, sorte de maîtrise du mouvement de la voix, force est de constater que précisément, c'est déjà une manière de subjectivation. Distance n'implique pas non subjectif. Reste à savoir comment. En fait, ce qui est souvent reconnu dans le travail de l'auteur comme en étant sa marque, cet effort vers la neutralisation d'un point de vue, nous paraît devoir être précisé. Un mouvement de distanciation n'est pas la fixation d'une distance. La nuance peut paraître subtile mais elle est capitale. Car tout réside précisément dans le mouvement, dans le processus, la tension vers. S'il y a effort vers la

5 Frank Smith et Emma Reel, « Fronde Smith #entretien », sur *cultenews*, 8 octobre 2010.

6 Annexes, « Conversation avec Frank Smith », p. 18, in Frédérique Cosnier, *Passages de voix, essai d'anthropologie poétique, à partir des œuvres de Stéphane Bouquet, Christophe Manon et Frank Smith*, Paris 3 Sorbonne, 2023.

7 *Ibid.*, p. 20.

8 « Il y a une poétique du rythme quand l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture est le fait d'un sujet spécifique, qu'on appellera le sujet du poème. Ce sujet fait que l'organisation du langage est une subjectivation générale, et maximale, du discours, telle que le discours est transformé par le sujet et que le sujet advient seulement par cette transformation même », Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Dunod, 1998, p. 43.

9 « Il en est ainsi », *Les cahiers a'chroniques – Philosophie et art*, 1^{er} sem., 2020, p. 71.

10 Frank Smith et Emma Reel, op. cit.

11 *PP*, 29.

distanciation, c'est qu'il y a, possiblement, nécessairement, mouvement de rapprochement. La manière dont une voix subjectivante se présente dans l'œuvre de Frank Smith est une manière intermittente, qui crée, dans le même espace du système-œuvre, à la fois des espaces distants et des espaces de proximité. Sans jamais confondre proximité avec promiscuité (empiètement).

Déclenchement de la fonction sujet

Ces espaces et moments d'approche se laissent souvent appréhender par des alternances entre des régimes personnels dont on sait que Frank Smith les travaille et les pense. C'est le cas avec la question du pronom indéfini « on », par exemple, qui permet de mettre du jeu dans la notion de sujet : de son existence fonctionnelle grammaticale, à la fonction sujet en quoi il faudrait transformer la notion de point de vue.

Dans *GTO*, texte élaboré à partir des témoignages de prisonniers du camp pour terroristes présumés sur la base navale du même nom, témoignages rendus publics en 2006, vingt-neuf chapitres font alterner des pages de vers suivis, libres, certains portant la marque de verbes introducteurs de parole (demander, répondre, dire, reformuler...), dont les sujets grammaticaux sont « L'interrogateur/L'interrogé ». Parfois ces marques disparaissent et ne restent alors que des tirets indifférenciés, ou bien une simple « question : » alternant avec « réponse : ». Parfois le poème est celui d'un « il », et le plus souvent, celui d'un « on » généralisé, qui désignera aussi bien l'interrogateur que l'interrogé, jusqu'à semer le trouble dans notre volonté toujours trop prompte à identifier et fixer la voix des victimes et des bourreaux.

Les apparitions du « On » sont interrogées et pensées chez Frank Smith : « Alors dire "On". Même pas Nous mais On ¹². » Puisque ce qui est visé, c'est de contourner l'obstacle d'une « interférence lyrique », de faire place à « un désir de neutre et d'a-subjectivisme ¹³ » ou d'« a-personnification ¹⁴ », l'auteur envisage le pronom indéfini comme « celui du collectif, de la co-existence, une identité qui reste en réserve, et ce "on"-là est sans doute une façon de relier et mélanger les deux énoncés "Je pense donc je suis" et "Je est un autre" pour s'éveiller au fait que : "Un autre pense donc on est" ¹⁵ ». Selon l'auteur, (et Jean-Philippe Cazier qui lui a suggéré le mot), le « on » est « une "co-errance" au long cours », « une loi imprévisible et imprononcée de coexistence ¹⁶ », qui permet de mettre en présence des voix indéterminées et même plus, de faire circuler à travers ce « on » un faisceau de voix s'activant par leur impersonnalisation. Ainsi, « On voit, on parle, on meurt, oui, et il y a des sujets : ce sont des grains dérivés et dansants dans la poussière du visible et autant d'entités mobiles au cœur d'un murmure anonyme ¹⁷ ».

Henri Meschonnic explique que le sujet du poème est ce qui, dans les passages de voix, rend perceptible au cœur du poème l'activité relationnelle entre écriture et lecture, entre un dire et une écoute, activité qui, en soi, est le sujet du poème et produit ce sujet, qui n'existe donc pas en dehors du poème, ni surtout avant lui :

Ce que ce sujet fait apparaître est le déclenchement de la fonction sujet qui est la relation même de lecture incluse dans l'écriture, par quoi l'éthique n'est pas à côté de la poétique, en dehors, mais impliquée dans la poétique même. Et par l'éthique, le politique. ¹⁸

Écrire la voix d'autrui à partir de documents d'archives, c'est donner à entendre son écoute. Où l'écriture inclut la lecture. L'attention portée. En cela, le « déclenchement de la fonction sujet » est tout le contraire d'un égotisme, c'est une écoute des circulations de voix. Le sujet du poème est ce lieu, non tant des distances et proximités, mais d'une mise au jour de formes sujet, le lieu même de rencontres et surgissements d'inconnu, fait de ces rencontres jamais acquises.

¹² « Table des opérations 9.1. Document personnel. », s. d., p. 12. Ce document nous a été transmis par l'auteur sous forme de fichier pdf.

¹³ « Il en est ainsi », *op. cit.*, p. 71.

¹⁴ Entretien avec Amaury da Cunha paru dans *Diacritik*, reproduit en page 130 du présent ouvrage.

¹⁵ « Il en est ainsi », *op. cit.*

¹⁶ « Table des opérations 9.1. », *op. cit.*, p. 13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸ Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier 1995, p. 129.

Mouvements d'approche dans *KAT*

Dans *KAT*, une voix dit les passages du personnage narrateur dans les paysages de l'île, à la rencontre des Indiens, de leur histoire, de leurs difficultés, de leurs parlers et de leurs corps : tantôt la voix fait mouvement d'approche, tantôt elle dit son retrait, et ces passages se font dans et par ces mouvements contradictoires, voix spécifique dont on perçoit bien l'advenue alors même qu'elle cherche à dire son effacement. À travers l'adresse par un « tu » qui est à la fois le narrateur et un autre indéfini, prend forme une observation du réel qui se présente comme non marquée : « Tu considères, mais sans plus ¹⁹ », ou comme principe de non dérangement réciproque conduisant à l'éloignement, toujours intransitif : « Tu ne déranges personne, tu n'es pas dérangé. / Tu longes, tu dépasses. C'est une loi » (p. 95). À la page 105, une phrase nominale ouvre le bloc de texte par une description qui, du fait de l'absence de verbe conjugué, confisque l'adossement à tout pronom personnel : « Crépuscules vagues et rayés, paille de fer ». Cependant l'évocation a quelque chose d'impressionniste, jouant sur la polysémie de l'adjectif « vagues » en contexte maritime, adjectif que l'on entend aussi comme substantif, tandis que les « crépuscules » sont tendus vers l'abstraction du motif pictural de la rayure (« rayés »), qui évoque peut-être quelque jeu d'éclairage en clair obscur, comme dans un tableau. L'expression « paille de fer » contribue quant à elle à renforcer la dimension sensible de la description et l'on pourrait arguer du fait que l'on n'est pas du tout éloigné ici d'une évocation par transformation du réel, où deux mouvements inverses sont tenus ensemble, celui d'une abstraction et celui d'un saisissement tactile. Le thème [R], qui ouvre, ferme et ponctue en son centre la phrase, dans « crépuscules », « rayés » et « fer », contribue à en produire l'unité prosodique, fonctionnant comme ponctuation accentuelle qui tombe sur la première, la sixième et la dixième syllabe de ce syntagme, qui est en fait un décasyllabe. Un rythme de voix se fait entendre. La prosodie est faite d'une ligne entre certaines voyelles oscillant entre ouverture et fermeture, [e] - [a] - [e] - [e] - [a] - [ε]. Le dit, qui se veut détaché de son instance énonciatrice dans cette description sans pronom personnel, est cependant de bout en bout sous-tendu par le rythme du dire où du corps fait entendre ses résonances vocales. Cette corporalité rythmique fait son propre travail de subjectivation, même sans donner son nom, comme à rebours du « tu » qui se veut à distance prudente du réel. Ainsi ne faut-il pas lire trop vite les phrases suivantes, « Tu rentres lentement, les vitres de la voiture baissées pour boire l'air du dehors. Tu passes outre la vie des Américains et laisses derrière toi leur Home paisible » en les interprétant comme témoignage d'une distanciation indifférente, comme cette phrase également le laisserait penser : « Il n'y a pas de pensée particulière, pas de possession », où la forme de l'impersonnel et la déclaration de non possession fonctionnent comme affichage d'une extériorité. Car de fait, le choix des motifs décrits ensuite, ainsi que les modalités de cette description, montrent encore au contraire un engagement du regard et de tout le corps avec lui : « Par terre au bord de l'eau, les roseaux, on les voit éclatés un à un sur la boue ». La mise en relief « les roseaux, on les voit » contribue à détacher l'élément végétal, avec effet de soulignement, motif associé à « l'eau » qui bien vite est « boue ». L'évocation d'un contexte de désolation se construit, certes sans pathos, mais pas sans affirmation d'un mouvement de voir, avec l'attaque de la phrase qui oriente le regard vers le bas, tel un cadrage, « [p]ar terre », avec ces roseaux que l'on voit « éclatés ». Il y a fabrication d'une image.

Le paysage dans *KAT* se fait et défait, contraignant les Indiens à devoir régulièrement quitter leurs terres instables, et se fait également en bouche, par la corporalité perceptible de la voix qui dit le sort des Indiens et y porte attention. Ainsi le corps, par la prosodie, est toujours engagé et construit ce poème du paysage désolé. Et s'il est question de « laisser derrière toi » cette terre d'expérience, et question aussi d'une absence de « pensée particulière » ou de « possession », marques de distance, il est cependant dit deux lignes plus bas : « Tu reviens aux enseignes et aux feux électriques, chaque chose vit malgré son artifice ». Manière de dire que la voix n'a jamais quitté ces choses, dont il s'agit de dire la vie, en y revenant toujours.

¹⁹ *KAT*, 92.

Approcher les visages

La question du témoin, qui pose la question du point de vue et du point de voix, est donc une question sur l'espace (le réglage de la mise à distance), et sur la temporalité (l'intermittence des mouvements de présentation d'une voix propre). C'est à ce point que la jonction se fait entre le travail d'écriture littéraire de Frank Smith et sa recherche plastique. C'est la même question qui se pose : pour approcher un fait, une personne, un événement, pour mieux les voir, faut-il nécessairement s'en éloigner ? À cette étape, il faut complexifier la réflexion, car la question se redouble par le rapport à des ancrages théoriques que l'auteur révèle indirectement, ces mouvements tenant eux aussi de l'approche et de la distanciation. Frank Smith fait spirale d'une pensée à l'autre.

On peut suivre pour observer cette spirale le court ouvrage *LFDV*, qui accompagne le film du même titre. Les deux œuvres, film et livre, font le poème-enquête de la révolution de 2010 qui a suivi le meurtre du jeune Khaled Saeed, tué par des policiers égyptiens, conduisant des milliers de manifestants sur les places d'Alexandrie et du Caire (place Tahrir). On y trouve des informations, des images, des slogans, pris dans divers documents publics, montés au sein d'un poème des soulèvements.

Dans ce petit livre, des tensions se dessinent entre les mouvements de voix. D'une part, on décèle des ancrages dans une esthétique formelle voire formaliste, assez clairement marquée par les recherches de Maurice Blanchot, Georges Didi-Huberman, et dans une moindre mesure par Emmanuel Lévinas²⁰. D'autre part, entre les réénonciations de ces lectures, les passages de voix semblent continuer ces approches et dans le même temps chercher à s'en émanciper, à la recherche de voix propres, qui se veulent à l'affût et à l'écoute des corps et de voix des manifestants de ce moment des révolutions arabes. C'est dans ces mouvements, assez souvent contradictoires, que réside l'intérêt de la démarche selon nous, comme si les voix du poème étaient elles-mêmes en tentative de révolution pour s'inventer, au prisme tournoyant de voix antérieures parfois écrasantes de leurs échos.

Ainsi, de page en page, la voix oscille entre des tonalités très différentes, qui vont d'un lyrisme assez surprenant dans les premiers moments, à des mouvements d'énonciation beaucoup plus formels. Mais c'est entre les deux que se fait entendre la voix singulière qui tente de dire les visages humains de la révolte, au-delà de pures formes. Frank Smith, s'il réénonce à bien des égards une analytique directement issue de la démarche de Didi-Huberman, qui se réclame d'un projet d'« iconologie politique » issue « de la *Kulturwissenschaft* d'Aby Warburg²¹ », s'en détache dans des moments-poèmes où la voix se subjectivise ouvertement, quand elle tente de s'approcher au plus près des visages, non pour les représenter, mais pour chercher à voir et entendre ce qu'ils rendent présent. Le mouvement d'approche est celui qui se joue dans le film lui-même²², et comme on l'a vu également dans *KAT*, avec les voix des Indiens : « – à mesure qu'on s'approche du mur blanc²³ ». Or, dans le texte, cela ne peut se faire hors d'une voix, lorsque celle-ci demande « qui sont-ils ? / que se passe-t-il²⁴ ? ». Le projet est de sortir, en poésie comme en film, d'une alternative qui est donnée comme celle « de la représentation ou de la / transparence ». Ce que Frank Smith, selon nous, entend par là, c'est qu'il souhaiterait sortir de l'alternative entre subjectivité affichée (comme subjectivisme) et objectivité du neutre total dans la relation au réel. Il nous semble que les voix tentent un rapport, une relation entre ces termes.

Après une contextualisation liminaire, une page est ponctuée de quatre expressions à l'impératif qui sont comme des imprécations à sortir des images, à peine vient-on de les évoquer :

²⁰ Voir par exemple les réflexions sur le visage dans Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Dordrecht, Kluwer Academic, 2009. La relation entre visage et discours est primordiale chez Lévinas et chez Frank Smith. Mais autant chez Lévinas cette relation tend vers l'essentialisation de « l'en soi de l'être » (voir Préface, II-III), qui conduit inmanquablement à un hors langage, autant le poème de Frank Smith ramène toujours à l'activité effective du discours, activité relationnelle.

²¹ Georges Didi-Huberman, « Prendre position (politique) et prendre le temps (de regarder) », *AOC média*, 23 mai 2022.

²² Il consiste en effet en un long travelling avant dans une pièce nue, vers un écran qui projette des images du mouvement insurrectionnel de la place Tahrir, avec des gros plans successifs sur les visages des manifestants.

²³ *LFDV*, Les films du Zigzag, en association avec le Centre Pompidou / Hors Pistes / Clément Postec (RIFT), 2016, 50'.

²⁴ *LFDV*, 5.

se tenir debout dehors
en finir avec les images
se tenir debout dehors
et écouter l'air le vent²⁵

En finir avec les images reviendrait-il à sortir de l'idée de représentation, comme s'empêcher d'avoir un point de vue ? Sortir de la subjectivation ? S'agit-il d'échapper à tout point de vue, pour s'en remettre à l'objectivité des éléments ? Mais cette objectivité est-elle seulement atteignable ? Cela paraît problématique et contradictoire avec le motif du vent (« écouter l'air le vent »). Choisir un élément, c'est choisir une représentation. Celui du vent est assez aisément associable aux soulèvements qui marquent l'Histoire avec un grand H. Qui plus est, ce choix, dans son énonciation, n'est pas dépourvu d'échos lyriques. Mais précisément, il s'agit chez Frank Smith, sans doute, d'essayer de faire plus que d'aborder les soulèvements par une esthétique, même s'il ne renie pas les apports d'une iconologie. D'ailleurs des images sont insérées dans le texte, vidéogrammes du film. Car il s'agit de trouver une voix et des voix de soulèvements, par un face-à-face avec des visages : observer ce que des images peuvent en dire, voire essayer peut-être d'écouter ces images, dans et par l'écriture. Ce n'est pas un projet simple, il faut le reconnaître à l'auteur. Et comme souvent chez lui, cela se fait par mouvements giratoires : il tourne autour de la question, sans que cela soit une posture puisqu'il y va parfois de son corps même, comme nous le verrons dans son projet chorégraphique.

La page 10, qui contient « se tenir debout dehors / en finir avec les images », semble fonctionner de manière paradoxale comme une tentative de version formaliste de ce qui aurait pu donner lieu à des développements par trop marqués de lyrisme : premier mouvement de distanciation dans la spirale. Cependant les pages 11 à 20 viennent immédiatement développer ce qui paraissait à l'instant congédié : contre-mouvement, nouvelle incurvation. Pour l'auteur qui fait du lyrisme une critique pourtant bien souvent sans ambiguïté, il semble néanmoins incontournable, dès qu'il s'agit d'être attentif aux visages d'une révolte, de donner à entendre une « voix d'or » (voir extrait ci-dessous). La vocalité circulante, avec la mention de cette « voix » ou d'expressions comme « on se parle », « on te parle » (voir ci-dessous), associées aux visages, est d'emblée ce qui surgit lorsqu'il s'agit de tenter d'approcher l'Histoire : l'écoute d'une adresse, la recherche de cette écoute, la création nécessaire d'une situation d'intersubjectivité.

On trouve alors étonnamment tout un faisceau d'éléments qui, regroupés, marquent un contraste saisissant avec la sortie annoncée hors des images et du point de vue, ne serait-ce que dans le premier poème en vers qui suit les pages de contextualisation et la page d'infinifits. En voici le début :

soudain quand palpite la terre
on se parle dans tous les visages
en se faisant visage le monde
en même temps se fait aussi regard
soudain quand déborde la terre
on te parle dans le visage
en se faisant visage le monde
aussi semble lever les yeux
vers ceux qui le regardent

l'un dans l'autre se reconnaît
ils tressaillent à la claire voix d'or
aux souvenirs triomphants à venir
aux regards politiques à tenir
dans quelque songe étrange
soudain en se faisant visage
le monde tourbillonne
module une marche sonore²⁶

²⁵ *LFDV*, 10.

²⁶ *LFDV*, 11.

Dans « soudain quand palpète la terre », la métaphore, appuyée par une inversion sujet/verbe, le rythme régulier de l'octosyllabe en 2/3/3 avec accent sur le « i » de « palpète », précisément, mouvement du cœur, marquent une ouverture non dénuée de lyrisme au sens convenu d'une expansion émotionnelle. Celle-ci semble vouloir être immédiatement contre-carrée par le vers suivant, avec la prompte apparition d'un « on », comme pour désamorcer tout embrayage par un égo d'épanchement, « on » qui s'associe à la généralisation du pluriel « tous les », pour évoquer les visages, ou généralisation du singulier « le monde ». Il n'empêche, ce n'est ni le « on » ni ces mouvements de généralisation qui peuvent faire taire la voix de la subjectivation. D'ailleurs, le parallélisme, et de construction et d'image, perceptible au cinquième vers, « soudain quand déborde la terre », nous convainc du fait que le lyrisme n'est pas un trait accidentel dans cette pièce. Ces accents se retrouvent un peu plus bas, dans d'autres vers tels « ils tressaillent à la claire voix d'or / aux souvenirs triomphants à venir / aux regards politiques à tenir / dans quelque songe étrange » (même page), sans compter la reprise en dernière strophe des traits évoqués ci-dessus, métaphore, inversion sujet verbe, hyperbole :

quand la terre palpète
et déborde de sang
quand la terre déborde
et palpète de sang

Le recours au « on » ou, ailleurs, la mise en page sous forme de lettres capitales pour quelques lignes moins développées n'atténuent pas le lyrisme de la voix :

SOUDAIN
UN ORIFICE BÉANT
D'EXCLAMATION

SOUDAIN
UN CRI ANÉANTIT
UN VISAGE ²⁷

Dans certaines pages, où la voix se fait beaucoup plus prosaïque, les vers plus irréguliers, tentant sans doute par la répétition aplanissante de court-circuiter l'élan lyrique par effet d'affichage formel, ne s'empêchent néanmoins pas la vocalisation des émotions, avec des reprises claires des recherches de Didi-Huberman. On pense par exemple très directement à *Peuples en larmes*, *peuples en armes* ²⁸ en parcourant cette page :

peuples
en larmes
et corps de peuples
en larmes
et visages de peuples
en larmes
et leur manifestation
et leur déclaration
leur manifestation d'impuissance
leur déclaration d'impuissance
et une grande plainte
et une protestation collective
et une déclaration de refus
et une déclaration de désirs
et une déclaration criante devenue criante
et une déclamation d'impuissance
et une déclamation aux regards de tous
et une réclamation

²⁷ LFDV, p. 13

²⁸ Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire*, 6, Les Éditions de Minuit, 2016.

et une réclamation aux regards de tous
et une puissance de réclamation
et une puissance de réclamation aux regards de tous
et une réclamation de justice
et une puissance de justice aux regards de tous
et un engagement aux regards de tous
et ça soulève
et ça s'organise dans une situation en cours
une distribution des possibles
de tout un peuple à venir
juste le saut dans l'existence
irruption de réel
image de ce qui devrait être

on ne s'est pas encore tout donné
le réel en images ²⁹

L'« irruption du réel », le « saut dans l'existence », immédiatement associés à cette « image de ce qui devrait être », et à ce constat que « on ne s'est pas encore donné / le réel en images », montrent que le rapport au réel n'est pas conçu comme un rapport de représentation mais comme accueil d'un surgissement, devant les « regards de tous ». Ne peut-on considérer alors que le poème reconnaît la nécessaire présence d'un point de vue, non comme appropriation, mais comme force d'un donner à voir ? C'est sans compter d'ailleurs la suite de répétitions qui précède, des mots « déclaration » et « déclamation », qui relèvent bien d'une vocalité forte, d'une éthique : « déclaration de refus », « déclaration de désirs », puis ces déclarations deviennent « une puissance de justice », et « un engagement aux regards de tous / et ça soulève / et ça s'organise », pour « tout un peuple à venir ». Il y a donc dans LFDV des mouvements très repérables vers une forme de lyrisme émotionnel, qui ne se refusent ni des rénonciations marquées, ni des affirmations de subjectivation. Cependant, il y a, dans le temps de l'espace-œuvre, tout un ensemble de moments qui relèvent du mouvement exactement inverse, avec préférence pour l'anonymisation par le « on », recours à la répétition couplée à l'utilisation du mot « chose », lexicale de l'analyse, qui semblent aller vers une tentative de désamorçage de toute emphase expressive : les mouvements de spirale, entre émotion et distance, s'affirment et font une voix tendue de forces contradictoires, qui procède comme s'il fallait renoncer à s'interdire. Donc montrer la voie d'une liberté, d'une ouverture. On peut observer encore par exemple la page 28, avec l'anaphore de « on analyse », la répétition de « des tendances pures », le vocabulaire logique des « articulations », la mise à plat de « la chose » :

on analyse la chose du monde
on analyse la chose on dit c'est dégager des tendances pures
c'est dégager des tendances pures qui l'entraînent la chose
et qui la compromettent la chose
et des impuretés aussi qui l'arrêtent la chose
on dit c'est dégager des tendances pures qui la traversent la chose
c'est dégager des tendances pures qui la déposent la chose
dans le monde
dans le monde la chose déposée dans le monde
et on découvre les articulations de la chose
et on découvre les articulations de la chose dans le monde
de la chose du monde
de la chose du monde dans le monde
et on découvre le visage
et on découvre les articulations du visage dans le monde
et on découvre enfin le visage du monde ³⁰

²⁹ LFDV, 39.

³⁰ LFDV, 28.

On peut signaler également la recherche d'appui explicite sur « UNE LOGIQUE / DES VISAGES »³¹, une « syntaxe », même si l'on retrouve par là l'association avec le motif du vent « donner au cri une syntaxe AU VENT »³², une grammaire, même si « jamais la grammaire commune n'est séparable / d'une éducation des visages // jamais l'organisation d'une insurrection n'est séparable / d'une grammaire des visages »³³.

Tout se passe comme si la voix assimilait tout mouvement de représentation à un mode de fictionnalisation, à fuir, car elle serait du côté d'une usurpation, d'une prise de pouvoir : « toute fiction personnelle / est / du côté DU POUVOIR »³⁴. À ce mode est préféré celui d'une « fabulation » : « la fabulation est / fiction de personne »³⁵, « la fabulation / EST / une parole en acte / et / un acte de parole »³⁶, « non pas / le mythe / d'un peuple / passé »³⁷, « mais / la fabulation / d'un peuple / qui s'affirme »³⁸. La fabulation pourrait être vue comme un acte de confiscation de la parole car elle est le « fait de fabuler, de produire un récit imaginaire présenté comme réel »³⁹. Mais peut-être s'agit-il plutôt d'orienter l'écoute vers ce que le peuple a à dire de lui-même et en son nom propre, manière de constituer son propre récit. Et en effet, la voix affirme l'importance de ce geste à la page suivante :

redonner la parole aux manifestants eux-mêmes
ce serait en finir avec toute représentation
les masses n'ont besoin de personne
pour savoir ce qu'elles veulent⁴⁰

Ce avec quoi le texte veut en finir n'est donc peut-être pas tant l'image ou la représentation, que l'image rendue mutique ou commentée par un tiers, celle dont on aurait confisqué les voix propres. Chez Frank Smith, l'attention est de manière homogène et cohérente concentrée uniquement sur les visages de la place Tahrir, dans un contexte qui a été posé dès le début, qui écoute les revendications des manifestants, autant que les discours qui ont été tenus autour de l'événement. Une voix d'œuvre-système qui, en mots, s'évertue à *faire le tour*, des images, des problèmes. Qui sont des questions.

Vers le poème derviche

Pour ne pas conclure ce trop bref exposé des mouvements circulaires à l'œuvre dans la poétique de Frank Smith, nous souhaitons souligner que dans le poème, dans le film, dans la pensée critique que développe le poème témoin, vont et viennent des mouvements de saisissement et de désaisissement, de prise et de déprise, des mouvements où envisager et dévisager, approcher des visages et une époque, à l'infini de leur entêtement à nous échapper. Témoigner du monde, c'est témoigner de notre propre vacillement lorsque se pose la question de savoir si l'on peut seulement le connaître. De ces mouvements d'approche incessants, Frank Smith fait sa poétique, et il va d'ailleurs, chose rare, jusqu'à y engager son corps propre, avec la chorégraphe Mylène Benoit.

31 LFDV, 29.

32 LFDV, 40.

33 LFDV, 72.

34 LFDV, 53.

35 LFDV, 56.

36 LFDV, 57.

37 LFDV, 58.

38 LFDV, 59.

39 Voir <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/fabulation>.

40 LFDV, 60.

Dans la pièce chorégraphique *Coalition* (2017), des textes s'échangent entre les deux artistes, qu'ils reprennent de voix en voix, comme ils échangent aussi leurs danses personnelles, pour s'en déprendre et se déprendre. Un dialogue se construit par reprise de textes, en expansion, par ajouts successifs, jusqu'à une forme chorale finale avec diffusion d'une énième reprise des mêmes textes par des voix enregistrées. Répétition, déplacement, agrandissement. Il en va en fait dans cette expérience sémantico-corporelle comme du mouvement de la pensée poème de Frank Smith à l'œuvre dans ses livres et dans son œuvre cinématographique. Il s'agit toujours d'interroger le mouvement du langage, des langages, dans leur rapport au monde, et à l'autre, c'est-à-dire leur pouvoir performatif, leur activité, leur efficace. En un mot, leur politique :

Comment la poésie-nous, elle nous affecte ? On peut le dire, ça ? On peut le dire que l'éthique de l'affection, c'est l'affection que nous donne cette éthique-là ? On peut le dire que l'éthique de l'affection, c'est l'affection que nous donne cette éthique-là ? Vous voyez ? Tu vois, c'est l'affection que nous donne cette éthique-là à ce moment-ci du cri de la poésie dans le corps, on peut le dire, non ? C'est l'affection que nous donne cette éthique-là à ce moment-ci du cri de la poésie dans le corps, on peut le dire, non ? N'est-ce pas qu'on peut le bouger et le mouvoir pour le dire ? Oui, on peut. Le moment du cri de la poésie dans le corps et le moment du mouvement du corps dans la poésie, c'est ça, non ? Au point commun de la destitution, oui, c'est absolument ça. Éclaircir des chaînes de pensées chorégraphiques qui s'enveloppent les unes dans les autres, et éclaircir des chaînes de pensées chorégraphiques qui se déploient, se posent et se composent, et éclaircir des chaînes de pensées chorégraphiques qui se décomposent et se recomposent. Enfin commun ensemble. Enfin comme un ensemble. Une parole qui en entretient une autre, qui en entretient une autre, qui en entretient une autre... Sur la terre, non ? Oui, sur la terre.

Des coalitions derviches se forment avec le monde et contre lui, tout contre, comme on a coutume de préciser parfois, pour dire l'avec et l'encontre qui fait la tension tenue de contradictions irréductibles. Ces mouvements d'approche infinie, Frank Smith en fait son rythme poétique, toujours à l'épreuve, patiente, insatiable, avec une extrême exigence d'attention. Jusqu'au vertige derviche de la spirale.

Pour un refus d'en rester là.

QUI VERRA LE RIEN INTÉGRAL HUMAIN ?



VITE, FIXER L'IMAGE D'UN MONDE CHAOTIQUE AVANT QU'ELLE NE FUIE SUR LES FILMS DU MONDE – 68 CINÉTRACTS

PAUL ARDENNE

Avec *Les Films du monde – 68 cinétracts* (2015, 2018 & 2022), Frank Smith reprend à la lettre le fil qu'entreprirent de tisser les cinéastes Jean-luc Godard, Chris Marker et Alain Resnais voici cinquante ans, dans l'effervescence parisienne de Mai 68. Qu'est-ce alors que le « cinétract », dont le vocable, déjà, éclaire sur sa forme, celle, légère, d'un message d'urgence et de combat ? « Les cinétracts sont des mini-films non signés, réalisés en mai et juin 1968, dans le sillage des événements de Mai, ainsi que dans les années suivantes, de manière irrégulière. » Reprenant au bond le genre du cinétract, Frank Smith renoue avec cette expérience cinématographique tant poétique que politique en se concentrant sur les failles du monde contemporain. Selon leur protocole initial, les cinétracts devaient « contester-proposer-choquer-informer-interroger-affirmer-convaincre-penser-crier-dénoncer-cultiver » afin de « susciter la discussion et l'action », nous rappelle Frank Smith. C'est là l'objet de sa reprise, qu'il va décliner en soixante-huit propositions.

Regarder-commenter le mal et ses avatars, au plus près

Les *Cinétracts* de Frank Smith sont d'abord un acte d'appropriation : peu d'images originales mais comme le veut la pratique du *sampling*, banalisée par la culture techno, des emprunts. Internet, depuis la fin des années 1990, lorsque le Web en libère pour tous l'usage, regorge de documents d'actualité en tout genre. Frank Smith puise ici avec la fine connaissance des médias qui est la sienne. Producteur de radio à France Culture à partir de 1999, il y co-dirige *L'Atelier de création radiophonique* (2001-2011) et y produit l'émission *La poésie n'est pas une solution* (2012). Ses pôles d'intérêt sont, pourrait-on dire, les points de souffrance de notre monde – souffrance sociale, souffrance liée aux conflits, souffrance liée à l'abandon et au rejet. Ses travaux d'écriture, traversés par les crises du temps, amènent pareillement Frank Smith à s'intéresser à des situations d'urgence, sans cadre idéologique mais dans une perspective avant tout humaniste. Là encore, des sujets forts en douleurs sont traités en se tenant au plus près de l'actualité mais aussi de sa recension ou son analyse. *Gaza, d'ici-là, États de faits, Guantanamo, Le Film des questions...* Ces textes, qui peuvent donner lieu pour certains d'entre eux à un développement ou à un redoublement filmiques, sont autant de signes d'une conscience en éveil, alertée, soucieuse de prendre en compte le réel lorsqu'il est traumatique, à des fins de témoignage, contre l'indifférence ou l'amnésie.

Les *Cinétracts* de Frank Smith adoptent une forme récurrente : courts, centrés sur un épisode d'actualité restitué par les images d'information, ils sont accompagnés d'un commentaire écrit ou oral qui prend valeur d'avis, d'appréciation, de piqûre de rappel. La dimension du témoignage, pour l'occasion, est essentielle. Violences policières, crises migratoires, questions liées à la survie, meurtres de masse, manifestations, scènes revendicatives, instants de tension politique ou sociale saisis d'un bout à l'autre du monde qui fait ces bien-nommés *Films du monde* dans lesquels s'insèrent les *Cinétracts*, courts instants de bonheur aussi, parfois, volés au développement continu du réel... En filigrane et parfois de manière déclarée, Frank Smith offre à voir mais aussi à penser le voir, en interrogeant ce qui est l'une de ses obsessions intellectuelles, la question de la valeur du témoignage. Finalité de cet ensemble d'images et de mots mêlés ? Élaborer une mémoire éthique. Sur le mode d'une mise en garde. Attention à préserver la mémoire, attention à veiller à ne pas la perdre, sciemment ou non. Car alors c'est nous, le « nous » que nous sommes, nous l'humanité, que nous perdons. Effacer l'Histoire et ses signes efface la morale, du même coup. Pour Frank Smith, l'amnésie est coupable, elle n'est pas seulement une facilité, elle est aussi un crime. Symboliquement, par analogie, je me tue si je tue ma mémoire, parce qu'oublier serait trahir, me trahir.

Une écriture de l'engagement

Faire savoir et lire mais aussi relire. Fixer, avant qu'ils ne passent, un point de vue sur la réalité, une *Stimmung*, un état d'âme, telle est la vocation première du cinétract. Ajoutons-y cette dimension militante chère aux contestataires de Mai 68 que l'on retrouve indéniablement chez Frank Smith : ses *Films du monde* ne sont pas un divertissement, ils relèvent peut-être de cette actualité qui, disait André Gide, m'intéresse plus aujourd'hui qu'elle ne m'intéressera demain mais, dans leur cas, pour faire perdurer la substance de l'événement, contre l'oubli et, faut-il le dire, contre la perception simplifiée, consensuelle ou propagandiste. Le cinétract, par essence, contrecarre le « récit » officiel, la manière conventionnelle de faire des images parlées, les usages établis de la grande machine médiatique. À la méthode convenue et encadrée des reportages de la télévision ou des sites d'information Web, il offre le contrepoint d'un point de vue inédit, souvent inversé. Ce miroir audiovisuel reforme, refonde une image déformée par le *storytelling* officiel et le Contrôle.

Les *Cinétracts* de Frank Smith, dans leur ensemble à la fois fragmenté et englobant, segmenté et fusionné, sont autant de réflexions sur le devenir d'un monde, celui de notre début de 21^e siècle, devenu imprévisible voire, en maintes de ses manifestations, chaotique. Cette fois, il ne s'agit plus d'estampiller une situation nationale mais un devenir global, planétaire, un « état du monde » où une situation de tension politique à Hong-Kong, au fin fond de l'Alabama, de l'Antarctique ou sur la Méditerranée est « un coup de couteau dans notre destin », comme l'aurait formulé le Jean-Paul Sartre de *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), texte dans lequel le philosophe de l'existentialisme légitime l'impératif catégorique de s'engager – de devoir s'engager. Portés par une réflexion profonde mêlant considérations politiques, humanistes, philosophiques et esthétiques, ces quelques soixante-huit addenda rajoutés par Frank Smith au jet original de 1968 continuent le combat, dans un esprit de synthèse complexe – une complexité à la mesure de ce que l'on appelait naguère, au temps où l'on entendait encore changer l'Histoire, la « représentation du monde », la *Weltanschauung* hégélienne, à ce jour fuyante, démultipliée et multipolaire, en pleine dérive de sens.



PAYSAGES BLESSÉS

RODOLPHE OLCÈSE

Parmi les questions que posent les films de Frank Smith, il en est une qui insiste, et se donne peut-être comme l'inquiétude qui vibre à l'ombre de toutes les autres. Les espaces que nous traversons nous permettent-ils encore de nous confronter au paysage ? Cette question induit que notre rapport à l'espace en tant que tel est devenu un problème, au sens grec du terme : quelque chose qui est jeté là-devant nous, et dont il faut que nous puissions nous saisir pour essayer d'y voir un peu plus clair, un peu plus loin – geste préalable à toute forme pacifiée de l'habiter.

Aller y voir, c'est l'ambition de Frank Smith à travers *Le Film du 38^e parallèle* (2023). Conçu à partir d'images tournées et d'images rendues impossibles, le long de la frontière qui sépare la Corée du Nord et la Corée du Sud, *Le Film du 38^e parallèle* s'inscrit dans un espace qui exacerbe les difficultés d'accès au paysage. Sur cette zone démilitarisée qui sépare les deux Corées, et qui reste le lieu d'un contrôle aigu des faits et gestes de celles et ceux qui la sillonnent, l'arrondissement de l'espace à des logiques de pouvoir appartient au paysage lui-même, encagé, séparé du regard qui veut l'atteindre par des grillages et fils barbelés auxquels le cinéaste doit se mesurer s'il veut tenter d'y attraper quelque chose. Cet arrondissement d'un espace a quelque chose de très violent, dans l'évidence matérielle à travers laquelle se donnent à voir les contraintes géopolitiques qui pèsent sur lui. Mais cette exacerbation vient peut-être révéler une dimension qui porte et transforme chaque parcelle terrestre que nous sommes aujourd'hui susceptibles de visiter : son assignation identitaire, qui se décide sans doute dès sa détermination géolocative. Les prises de vues qui s'égrainent tout le long de cette frontière intérieure, parcourue d'ouest en est sur près de 250 km, s'exposent en effet selon un protocole qui consiste à donner les coordonnées GPS des lieux où elles sont faites. L'effort de ressaisie photographique du paysage dont fait preuve Frank Smith dans ce film montre comment il est atteint dans son institution même, comme en témoigne la décision poétique d'énoncer le positionnement géographique où il s'engage dans les termes abstraits et fonctionnels d'une administration technique des espaces qui joue à l'échelle du monde. Car même quand un paysage ne peut plus être contemplé ou filmé, parce qu'une autorité militaire en interdit l'accès, son identité GPS demeure et se donne comme le seul moyen d'approcher ce que le lieu pourrait donner à voir. C'est ainsi qu'au milieu du film, après un panneau donnant les indications :

OBSERVATOIRE DE DORA
LATITUDE 37.908096 LONGITUDE 126.705470

On peut lire les incises suivantes :

ZONE INTERDITE À LA PRISE DE VUE

IMAGES AU NOIR

Et ce texte qui s'imisce dans les lacunes de l'image pour à son tour tenter de donner à voir le paysage à travers ce qui le blesse :

D'ICI, ON AURAIT PU VOIR LA MONTAGNE SONGAKSAN AINSI QUE LA VILLE DE KAESONG ET SON COMPLEXE INDUSTRIEL OÙ UNE MAIN D'ŒUVRE NORD-CORÉENNE A LONGTEMPS TRAVAILLÉ POUR DES FIRMES SUD-CORÉENNES : MAIS EN RÉPONSE À UN ESSAI NUCLÉAIRE EFFECTUÉ PAR LE NORD LE 12 FÉVRIER 2016, SÉOUL A PRIS LA DÉCISION DE FERMER CES SITES INDUSTRIELS DONT LES SOLDATS DE PYONGYANG ONT DEPUIS REPRIS POSSESSION

D'ICI, ON AURAIT PU VOIR ÉGALEMENT L'IMMENSE DRAPEAU NORD-CORÉEN FLOTTANT AU-DESSUS DE LA VILLE DE GIJEONGDONG À 160 M DE HAUT
IL FAIT FACE À SON HOMOLOGUE SUD-CORÉEN, HISSÉ À 98 M

TOUJOURS ON CONTINUE
ENCORE ESSAYER VOIR

Que l'accès au lieu se referme, et celui-ci perd cette ambiguïté qui git dans toute forme visible, et qui permet au regard d'accueillir de lui ce qui résiste à la militarisation du monde : des herbes balayées par le vent, un oiseau qui traverse le cadre. Les images au noir n'impriment plus que la blessure du paysage.

Ce constat se rejoue autrement dans *Le Film d'en finir ou pas* (2023), mis en œuvre sur l'ancienne « jungle » de Calais, qui cherche à contrarier poétiquement et plastiquement les logiques de pouvoir qui abîment les paysages. Une femme d'une quarantaine d'années (Garance Clavel), vêtue d'un imperméable beige, traverse des espaces naturels, qui semblent d'abord accueillants : espaces boisés, chemins de campagne, bords de mer, autant de visages des lieux qui donnent à première vue au paysage un souffle dont *Le Film du 38^e parallèle* éprouvait l'impossibilité. Les paysages qui se donnaient de loin sont, dans *Le Film d'en finir ou pas*, des espaces traversés. La présence de la faune est plus manifeste aussi, et les vibrations de la flore plus aigües. Le mouvement longiligne de l'espace contraint par la frontière intercoréenne cède le pas à une exploration du territoire, au sein duquel des directions et un sens peuvent se chercher. Ceci tient sans doute au statut de « jungle » qui demeure attaché au territoire, dont quelques signes apparaissent ici où là, et qui font que quelque chose échappe, dans le mode d'apparition de l'espace tel que la caméra en témoigne : l'identité trouble du territoire, que le dispositif du film redouble en donnant aux prises de parole de cette femme qui arpente l'espace une voix d'homme, permet de se tenir en deçà des positions géolocalisées. C'est la terre elle-même, son mode de présence, ce qu'elle offre à celles et ceux qui la foulent, qui peut être questionnée, et scrutée au lieu de son recommencement possible. Il ne s'agit évidemment pas d'occulter l'histoire de la « jungle » de Calais, marquée par tant de luttes et tant de souffrance, mais d'aller voir comment le paysage peut se relever de ses blessures. La leçon vaut d'être entendue, dans un monde qui semble se fracturer de toutes parts et où l'espérance d'une relève du vivant au sein d'une terre dévastée par l'hubris technique ne peut avoir quelque dignité qu'à se dire timidement, depuis son incertitude la plus grande.

S'il faut poser la question de savoir par où peut se rencontrer le commencement des choses, en posant sur un espace marqué par son histoire un regard neuf, c'est que le monde tel qu'il va n'est pas en mesure de donner une issue aux catastrophes annoncées. En travaillant sur la notion de programme, Vilém Flusser montre, en bien des lieux, que cette administration technique des espaces qui blessent les paysages appartient à un type d'organisation sociale dont il n'y a strictement aucune raison d'attendre qu'elle soit en mesure de produire les conditions de son propre avenir. Dans un texte à la plume désabusée dont Vilém Flusser a le secret, le philosophe met en continuité « les objets bêtes qui nous entourent : stylos en plastique, broches à dents électriques, revues illustrées, affiches de produits de beauté ¹ » et « la guerre atomique ² » au motif que ces gadgets et les armes nucléaires sont pareillement inscrits dans un programme qui se caractérise par son absence d'intentionnalité. Ces objets ne sont plus mêmes culturels, car, souligne Flusser, ils ne sont pas produits par des humains : « ils ont été faits par des appareils ³ » et sont « le résultat d'une manipulation automatique des choses » ; « produits d'un hasard », ils ne donnent à déchiffrer que « la stupidité des appareils ». Or c'est cette dimension de hasard qui place nos environnements d'existence et les objets qui leur donnent forme dans l'horizon d'une destruction massive :

Nous craignons que des situations que personne n'a voulues ne se réalisent automatiquement par hasard. Qu'un tel hasard ne soit inscrit dans le programme de notre culture. Qu'il ne devienne inévitable, donc nécessaire. Que le jeu stupide des appareils producteurs de gadgets ne finisse par aboutir à la guerre atomique. Une guerre non voulue par personne, et résultat d'un processus automatique et autonome, en dehors de toute décision humaine. ⁴

¹ Vilém Flusser, « Notre crainte », in *Post-histoire*, propos liminaire de Catherine Geel et postface d'Yves Citton, T&P Work UNit, 2019, p. 147.

² *Ibid.*, p. 149.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ *Ibid.*, p. 149.

Nos sociétés sont programmées pour abimer le paysage et l'exécution de ce programme, parce que personne ne le dirige *stricto sensu* ni n'est en mesure de le manipuler, ne saurait être interrompue. Car ce programme n'a pas d'auteur, même s'il trouve de nombreux maîtres d'œuvre parmi les technocrates, il fonctionne en accueillant une part de hasard et se caractérise par le fait qu'il peut induire des situations que personne n'a désirées. Le trope de la guerre atomique impose ce constat à notre conscience terrifiée avec une acuité particulière, mais l'organisation de cette destruction des paysages vivants se mesure également à travers tous « les autres dangers qui nous menacent », dit Flusser en évoquant la démographie, la pollution, l'épuisement des ressources ou encore la robotisation de l'humanité, toutes choses sur quoi les indicateurs ne manquent guère. Ce bref état des lieux pourrait largement être étayé par les analyses de Jacques Ellul ou d'Ivan Illich notamment, qui eux aussi ont attiré l'attention sur les puissances de mort qui innervent le développement industriel et la technocratie dans son ensemble. Frank Smith en propose pour sa part une parfaite photographie, dans le 36^e épisode des *Films du monde – 68 cinétracts* en particulier, qui s'attache à montrer ce qui a lieu « tout le temps / partout ». Un montage de photographies fait glisser des images les unes sur les autres, des vues montrant une montagne de carcasses d'ordinateurs désossés, un cadavre d'oiseau l'estomac débordant de déchets en plastiques, des arbres coupés sur les berges d'une rivière désolée, les lisières d'une ville en flamme, de vastes déchèteries à ciel ouvert ou une banquise qui fond manifestement à vue d'œil. Les gadgets sur quoi Flusser attire l'attention, et qui doivent selon nous conduire à regarder comme certaine la guerre atomique, blessent le paysage à l'échelle du monde. Ce cinétract de Frank Smith prolonge plastiquement cette pensée, en montrant que l'agencement militarisé des espaces a déjà eu lieu, qu'il a déjà commencé et ne cesse de recommencer au lieu même des objets qui agrémentent notre quotidien et dont nous ne voyons pas la persistance matérielle, déjetés quelque part dans le monde quand nous nous en défaisons. Une autre manière de mettre en œuvre la lacune de l'image dans son appréhension du paysage, comme le souligne bien la « phrase-image », selon l'expression forgée par Jacques Rancière ⁵, dont se soutient ce glissement des images les unes sur les autres :

IMAGE ERRANTE, TOUJOURS ABSENTE, FIXE, CONVULSIVE,
MÉTAMORPHOSANT LE PRÉSENT OÙ ELLE SEMBLE SE PRODUIRE
L'ATTIRANT DANS LA PROFONDEUR INFINIE
OÙ LE PRÉSENT RECOMMENCE DANS LE PASSÉ
POUR CE QUI VIENT
QUI TOUJOURS REVIENT
À NOUVEAU
ET À NOUVEAU
ET À ⁶

Le recommencement ne suffit pas. Il faudrait trouver une autre origine. Ou encore, selon ce que suggère le titre – *Le Film d'en finir ou pas* –, il faudrait en finir avec ce monde pour ne pas en finir avec le vivant. C'est bien la condition pour que les mots et le timbre de Gérard Manset qui accompagnent les images de ce cinétract, lesquelles ne suscitent plus même d'effroi dans la conscience contemporaine tant nos médias les ont digérées, trouvent un accent nouveau et puissent être reçus dans leur littéralité :

On voudrait revivre.
Ça veut dire :
On voudrait vivre encore la même chose.
Refaire peut-être encore le grand parcours,
Toucher du doigt le point de non-retour
Et se sentir si loin, si loin de son enfance. ⁷

Comment se confronter aux paysages blessés, et répondre à l'appel qu'ils nous adressent à rechercher une autre origine des choses ? Il faut commencer par mettre en déroute les appareils,

⁵ Pour qualifier le cinéma de Jean-Luc Godard, et les *Histoire(s) du cinéma* en particulier, auquel les films de Frank Smith s'affilient volontiers.

⁶ *Cinétract 036*, in *Les Films du monde – 68 cinétracts*.

⁷ Gérard Manset, *Revivre* (1991).

ce dont seul l'art est capable, selon Vilém Flusser encore, dans un texte qui affirme la puissance subversive de l'expression artistique en tant que telle. Flusser montre que si l'art peut s'assimiler à une drogue dans les usages que les sociétés industrielles et technocratiques lui réservent, il n'est pas une drogue comme les autres, dont la circulation vise à produire une dépolitisation du geste et de la parole de celui qui la consomme. Il est à l'inverse un stupéfiant au sens littéral, une substance dont le programme de ces sociétés ne peut pas s'accommoder car il n'est pas en mesure de le décoder. L'expression artistique en effet opère un double mouvement dont le *feedback*, comme l'écrit encore Flusser, excède les capacités d'analyse des appareils : l'artiste qui se retire d'abord du contexte culturel et de l'espace public, le réinvestit ensuite en y publiant une expérience privée :

Après avoir fait la médiation entre l'homme et l'expérience ineffable du concret, l'art retourne cette médiation, en articulant l'ineffable. Il rend articulable l'indicible, audible l'inouï. Il retourne du désert pour peupler la culture qu'il avait désertée. Les appareils sont débordés par cette immigration. Ce retour brutal n'est pas inscrit dans leur programme, et pourtant, ils ont toujours besoin de l'enfant prodigue. ⁸

Schématiquement, l'expression artistique consiste à « codifier », selon les termes de Flusser, une expérience personnelle et privée pour la délivrer dans un système d'appareils qui est fait pour décoder et interpréter des informations générales, fonctionnelles parce que généralisables. En ce sens, il appartient aux poètes et aux artistes d'injecter dans les appareils une matière à même de les faire dysfonctionner.

L'art repolitise. C'est le seul geste véritablement politique, puisqu'il publie son expérience privée. La publication est l'engagement politique par excellence : elle ne se dirige pas seulement dans la république, elle la change aussi. Dans la mesure où les appareils permettent encore la publication, leur fonction dépolitisante a des ratés. Difficulté qui dénonce une faute de taille dans leur programmation : l'art est le carburant qui fait tourner les appareils, mais qui ronge en même temps leurs rouages. ⁹

La facture proprement poétique du geste de Frank Smith, qui consiste à tramer ce que Flusser appelle ailleurs des « techno-images », avec des énoncés qui viennent fracturer le régime visible que ces images orchestrent, est une manière d'introduire dans le monde d'appareils qui est le nôtre, appareils qui font que nous ne pouvons plus guère nous confronter au paysage sans le blesser d'une manière ou d'une autre, les moyens de chercher un sens perdu ou un autre horizon possible à un présent qui souffre de ne plus même sentir les effets de sa propre saturation.

La rencontre du paysage et du verbe dépouillé, parfois clinique dans la manière qu'il a de désigner la brutalité contemporaine, de la poésie de Frank Smith veut placer notre attention en vis-à-vis avec une terre vivante, dont nous avons sans doute oublié qu'elle n'appartient à personne, comme le mettent magnifiquement en scène les derniers plans du *Film d'en finir ou pas*. Une terre qui n'aurait pas d'identité et de fonction assignées. Une terre dont le sens incertain se résoudrait tout entier dans le mystère de formes sensibles qui, pour indéchiffrables qu'elles soient, savent nourrir l'espérance d'une autre origine et d'une autre fin du monde. Une terre qui nous mettrait constamment à l'épreuve du vivant. Cette épreuve du vivant, c'est bien le destin auquel est promis cette femme, non moins mystérieuse que la présence de la nature autour d'elle, qui s'avance vers la mer, et ce faisant s'en va essayer de voir quelque chose de la vie du globe lui-même, selon les pensées d'Élisée Reclus, qui, comme aucun autre, nous a rappelé à l'exigence de prendre soin du paysage :

Les mêmes éléments qui s'échappent des feuilles de l'arbre, le vent les porte aux poumons de l'enfant qui vient de naître ; le dernier soupir d'un mourant va tisser la brillante corolle de la fleur, en composer les pénétrants parfums. La brise qui caresse doucement les tiges des herbes va plus loin se transformer en tempête, déracine les troncs et fait sombrer les navires et leurs équipages. C'est ainsi que par un enchaînement infini de morts partielles, l'atmosphère alimente la vie universelle du globe. ¹⁰

⁸ Vilém Flusser, « Notre transport », in *Post-histoire*, op. cit., p. 158.

⁹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁰ Élisée Reclus, *La Terre : description des phénomènes de la vie du globe*, vol. 2, *L'océan - l'atmosphère - la vie*, Librairie Hachette, 1868, pp. 281-282.



DU LIVRE AU FILM PASSER À L'ACTE

ÉRIC BLANCO

Quand je dois expliquer l'art vidéo à des gens qui ne le comprennent pas vraiment, je fais souvent l'analogie avec la littérature. Je leur dis : « imaginez un monde où les seules formes existantes de littérature sont le journalisme et quelques romans ; il n'y a ni poètes, ni poésie. C'est un peu ma position par rapport à la télévision ». Bill Viola ¹

Je m'étonne toujours du fait que les jeunes cinéastes ne se soient pas emparé du caméscope. Ils préfèrent attendre d'avoir les moyens de tourner en 35 [mm, pellicule] pour débiter. Moi, il me semble que si on avait eu accès au caméscope, à l'époque de la Nouvelle Vague, on se serait précipité. Jean-Luc Godard ²

Guérillas des images

Avec leur sobriété (équipes légères ³, tournages rapides, intertitres, plans fixes et bandes sonores minimales) les films de Frank Smith assument et révèlent une économie de guérilla. Cette frugalité de production n'est pas subie mais pensée comme une source d'invention ou de contrainte poétique.

Le terme de « contre-culture » se diffusa en même temps que celui de guérilla, selon une répartition géopolitique : guérilla au sud, contre-culture au nord. William Burroughs, et sa *Révolution électronique* ⁴, ou Guy Debord, et sa *Société du Spectacle* ⁵, endossèrent la posture du guérillero poétique. Jean-Luc Godard (ex : *Ici et ailleurs* ⁶ pour la lutte palestinienne dont le titre résonne avec *Gaza, d'ici-là* de F. Smith) ou Chris Marker et les groupes Medvedkine ⁷ s'activèrent également dans cette lutte inégale contre les mass-média. Du fusil à la caméra, les post-coloniales réactivèrent l'agit-prop, née un demi-siècle auparavant lors de la Révolution soviétique :

« [Jean-Philippe Carson] a créé [au Mexique en 1973] une école de cinéma de guérilla à l'usage du tiers-monde. [...] Ce qu'il appelait le Cinéminima, des caméras les plus simples possible. [...] C'est ce que j'appelle la caméra agricole. [...] »

J.-P. Carson avait longuement discuté sur la production collective des films destinés à contester le système social américain. ⁸ [...] C'était une sorte de para-vidéo : entendre parler ceux dont la parole se perd. [...]

1 « L'espace à pleine dent », entretien avec Raymond Bellour, in *Où va la vidéo ?*, Cahiers du cinéma hors-série n° 14, juillet 1986, p. 65.

2 Entretien avec Jean-Pierre Lavoignat et Christophe d'Yvoire, in *Studio* n° 156, mai 1991, recueilli dans *Jean-Luc Godard* par Jean-Luc Godard, Tome 2, éd. Les Cahiers du cinéma, 1998, p. 343.

3 Les mêmes collaborateurs reviennent d'un film à l'autre : Garance Clavel (comédienne), Arnold Pasquier (image et montage), Gilles Mardirossian (réalisation sonore), Philippe Langlois (composition musicale)...

4 William Burroughs, *La Révolution électronique*, Allia, 2017.

5 Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Folio, 1996.

6 *Ici et ailleurs*, co-réalisation Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, durée 50 mn, 1974.

7 Chris Marker se réclamait d'Alexandre Medvedkine (1900-1989), tandis que Godard revendiquait l'héritage de Dziga Vertov (1896-1954), deux cinéastes russes, pionniers du cinéma soviétique, un autre étant Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein (1898-1948). En France, dans les années 1970, les groupes Medvedkine rassemblaient des techniciens et des artistes du cinéma qui transmettaient leur savoir faire aux ouvriers d'usine, afin que ceux-ci produisent et réalisent leurs propres films de luttes et de revendications. D'après Catherine Roulé, « Construction collective de l'autonomie », in *Chris Marker*, catalogue de l'exposition, éd. Cinémathèque française, 2018, pp. 270 et al.

8 « Cinéactivisme » que l'on retrouve dans les films du collectif Third World Newsreel (<https://www.twn.org>). Parmi ces cinéastes, citons Robert Kramer, qui a participé à ces productions autogérées de 1966 à 1969.

Mon projet, c'est d'arriver à m'exprimer par la caméra de manière aussi commode que si je prenais le spectateur par la main et lui montrais, jour après jour, tout ce qui vérifie mon propos. [...] Obliger le spectateur à voir, à entendre, à sentir, ce qu'en tant qu'habitant et compte tenu des pressions sociales de toutes sortes, il se refuse à voir, à entendre, et à sentir. ⁹

La vidéo, fille naturelle de la télévision, fut d'abord conçue comme outil professionnel pour diffuser en différé les émissions décalées selon les cinq fuseaux horaires des USA, puis devint ensuite un appareillage domestique qui permit d'enregistrer les émissions en cas d'absence. De bandes en cassettes, de caméra en caméscope, le consommateur d'émissions accéda peu à peu au statut de téléproducteur ou de réalisateur. De même que la ronéo ou le photocopieur participaient à l'émancipation des éditeurs autogérés en coopératives ou collectifs, la vidéo permit à certains groupes de militants d'évoluer vers la réalisation de proximité, d'immeuble, de quartier, d'usine, de village, etc. ¹⁰ Dans la lutte pour la libération de la parole, la vidéo, de plus en plus « légère », participait aux expériences artistiques, sociales et politiques, aux côtés des fanzines et des radios pirates. Ces micro-productions contestataires aboutissent directement au concept de ciné-tract. ¹¹

La démocratisation (= baisse des prix) du caméscope ou du smartphone au XXI^e siècle offre de nouvelles pistes pour les guérillas des images. Frank Smith, homme de radio, poète, s'empare à son tour de la vidéo, ou du téléphone, pour faire des films humbles et sobres, à hauteur d'homme et de femme, à taille humaine. De l'écrit à l'écran, le poète développe une extension du domaine de la lutte, des mots vers les images et les sons.

Prise de parole

La fabrication du film, c'est déjà le film. ¹² Marguerite Duras

Frank Smith a publié quatre livres aux éditions Plaine page, quatre *Films, des questions, des visages, impossible, à jamais*.

Le livre, mi-scénario mi photo-poème, désigne son film, dès le titre. Le film, lui, au titre tautologique met en scène son propre livre. Livre et film se font écho, de la page à l'écran, par citations, lectures, lecteurs ou lectrices. D'aller en retour, le terme d'« échographie » convient ici : une image fabriquée grâce au son, qui représente un *work in progress*, en devenir. Frank Smith explore de l'écrit à l'oral les différentes façons de mettre en scène (et en film) le livre : l'intertitre, la voix off ou la lecture par les comédiens.

L'intertitre représente le degré zéro du cinéma ou de la vidéo. De même que Roland Barthes parlait d'écriture blanche pour *Le Degré zéro de l'écriture* ¹³ l'intertitre apparaît justement en lettres blanches sur fond noir. On l'appelait carton, du temps du muet : une simple page posée devant la caméra et qui restait projetée en négatif, d'où les lettres blanches sur fond noir. Jean-Luc Godard usait de cette écriture affichée à l'écran. Dans son plus simple appareil, le texte devient le film.

UN FILM
QUI NE PRÉTEND JAMAIS
À LA VÉRITÉ ¹⁴

CE N'EST PAS UNE
IMAGE JUSTE, C'EST
JUSTE UNE IMAGE ¹⁵

9 Jean-Pierre Beauviala, entretien n° 1 avec Alain Bergala, Jean-Jacques Henry et Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma* n° 285, février 1978, pp. 12-14.

10 Jean-Pierre Beauviala, « Un rêve », in Entretien n° 2, op. cit. *Cahiers du cinéma* n° 287, avril 1978, p. 8. Le fabricant de caméra rêve dans ce texte d'une équipe de télévision itinérante, sillonnant la France rurale pour réaliser des émissions de proximité, « en circuit court », du producteur local au téléspectateur.

11 Par exemple le groupe *Vidéo Out* fondé en 1969 par Carole et Paul Roussopolos. Cité par David Faroult, « Pourquoi la vidéo ? », in *Godard / Machines*, Yellow Now, 2020, p. 93.

12 Marguerite Duras, Dossier de presse du *Camion*, cité par François Barat, « Le camion d'Ulysse », in *Lector in cinéma*, Vertigo n° 17, 1998, p. 64.

13 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Point Seuil, 1972, p. 64.

14 *Le Film de l'impossible*, Plaine page, 2017, p. 15.

15 Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin (groupe Dziga Vertov), *Vent d'est*, 1h40, 1969.

VOIR
SA VOIR
PRÉ VOIR¹⁶

UN FILM
OÙ SE DISPERSÉ
TOUTE ORIGINE¹⁸

MON
TON
SON IMAGE¹⁷

UN FILM
ÉGARÉ
DANS LE
COSMOS¹⁹

L'auteur intervient non seulement sur la mise en page du texte mais aussi sur la temporalité, en jouant en particulier sur l'apparition et la disparition des lettres ou des mots. Effacements, commutations, clignotements, substitutions et successions composent ou décomposent ces animations, ces textes animés, évoquant l'écriture (émergence mot à mot) ou la lecture (déchiffrement lettre par lettre).

La voix-off fait écho à l'intertitre dans les films de Frank Smith. Off, la voix « parle comme un livre ». Le spectateur sait, plus ou moins consciemment, par habitude ou par convention, que ce commentaire hors-champ, off, est lu, et donc préalablement écrit. Si la voix est celle de l'auteur, ici Frank Smith, la voix devient, par signature vocale, celle de l'écriture. Jean-Louis Comolli parle « [d'incarnation] de l'auteur (rendu personnage à son tour), c'est-à-dire descendu sur terre, parmi les autres personnages. »²⁰ Jean-Luc Godard, en particulier dans sa série de films *Histoire(s) du cinéma*, donne lui aussi de sa voix pour creuser la mise en abyme.

Autre procédé de « livraison » du film : le « filmage » du livre. Dans *FLDQ* ou dans *Le Film de l'impossible*, le livre, ou les pages du livre, sont posés sobrement sur une table, avec deux chaises vides de part et d'autre. Les comédiens ou l'auteur rentrent dans le champ, se mettent à table pour lire. Le livre en scène est réactivé par ses lecteurs qui le prennent en mains et le lisent à voix haute, l'incarnent. Dans les deux *Films, des questions ou de l'impossible*, les lectures sont dialoguées, un lecteur répondant à l'autre. Ce minimalisme est économique : pas de répétitions pour les comédiens, plan fixe sur les deux lecteurs assis de profil. Finalement, c'est le livre ou ses pages qui se retrouvent au centre de l'écran, amplifiés par la voix des lecteurs. La lecture du livre se superpose au déroulement du film, dans un enchaînement de poupées russes : le texte écrit sur la page, tenue par un comédien ou l'auteur lui-même, dont les voix « parlent » le texte qui lui-même renforce la mise en abyme en questionnant le film :

Mais qui va le peupler le texte, le film ?²¹

– Un film. Soit filmé, soit lu, soit joué, soit jeté, soit réalisé par l'usage qu'on en fait.²²

Le Film de l'impossible n'existe pas. Ce qui existe, c'est *Le Film de l'impossible* en train de se faire.²³

Ces textes et ces livres, *Film de...*, fonctionnent de manière programmatique : la voix, active, dit ce qui est fait (filmer), et fait ce qui est dit (questionner). L'autoréférence est à la fois génétique « Au début était le verbe... », et aussi performative : parler devient agir, selon le concept de John Langshaw Austin : « Dire, c'est faire »²⁴. L'acte de parole serait ici : « Je parle, donc je filme ».

Ce n'est pas un hasard si le premier *Film* est celui *des questions*. Questionner est un acte performatif (parler pour demander, pour « faire » répondre). Les questions ponctuent aussi *Le Film des visages*, « peut-on voir une révolte ? », ainsi que ceux de *l'impossible* et à *jamais* (voir citations ci-dessus).

¹⁶ *Le Film de l'impossible*, op. cit., p. 27.

¹⁷ Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *Ici et ailleurs*, op. cit.

¹⁸ *Le Film de l'impossible*, op. cit., p. 15.

¹⁹ Jean-Luc Godard, *Week-end*, 95 mn, 1967.

²⁰ Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel, « Commentaire », in *Cinéma, mode d'emploi*, Verdier, 2015, p. 160.

²¹ *Un Film à jamais*, Plaine page, 2019, p. 16.

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ *Le Film de l'impossible*, op. cit., p. 46.

²⁴ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'anglais par Gilles Laine, Le Seuil, 1970.

Le questionnement vise aussi l'apprentissage (se poser des questions de fabrication, c'est apprendre à faire) et l'enseignement (questionner le spectateur, c'est interroger son rôle et son statut, et par là même celui de l'auteur et de son film).

Nous retrouvons chez Serge Daney les formules de *Pédagogie straubienne*²⁵, « Comment, au cinéma, mettre en scène les discours ? », et de *Pédagogie godardienne*²⁶, « Des gens qui se font la leçon ». Nous pouvons ainsi tracer une généalogie qui irrigue les films smithiens à partir de ceux de Straub et Huillet (filmer la lecture, plans fixes de paysages anonymes et pourtant historiques...) et de Jean-Luc Godard (ciné-tracts, présence vocale de l'auteur...).

Théâtre des opérations

Ce que le cinéma ne sait pas, c'est que ce qui se passe au-dehors du cinéma rejoint ce qui se passe au-dedans du cinéma. Marguerite Duras²⁷

Du livre au film, Frank Smith sort les mots des pages, les pose sur l'écran des intertitres, les incarne dans les corps et les voix des lecteurs filmés. Ces lectures à voix hautes ressemblent moins à la réalisation en studio qu'à la mise en scène de théâtre. Dans un studio, de télévision par exemple, le speaker est cadré de face, souvent en tronc ou en tête. Ici au contraire, en particulier lors de la projection sur grand écran, les personnages sont à taille humaine, visibles de la tête aux pieds, le sol « posé » sur le bord inférieur du cadre en plan fixe, sans changement d'échelle, ce qui renvoie à une scène, à une théâtralité de la lecture.

Hors scène et hors studio, les *Films* incluent aussi des plans filmés sur le terrain. Celui *des questions* utilise des images téléchargées depuis *Google Street View*, dont l'importation génère un artefact : l'enchaînement des zooms numériques simule la vision subjective d'un conducteur sur la route 52 d'Alabama, et provoque une rupture régulière du flux d'images, des plans hachés, dont l'effet visuel renforce justement les questions posées par le film et semble y répondre :

Est-ce qu'on pose des questions là où il y a des coupes de paysages ?

Est-ce qu'on pose des questions là où il y a des blocs de paysages tranchés ?

Est-ce qu'on pose des questions là où il y a des blocs de paysages tranchés, segmentés par une caméra qui les saisit ?²⁸

Le tranchant du couteau, c'est où ?

Le coupant, le tranchant du montage dans un film, qu'est-ce que c'est ?²⁹

Le film suivant réemploie les images des visages filmés à Alexandrie lors du Printemps arabe par Mohammad El-Hadidi et Mayye Zayed³⁰. Les manifestants sont montrés à l'écoute tandis que les contrechamps affichent les visages dubitatifs des policiers casqués face à la foule. Frank Smith met en avant l'attention « attentive » des manifestants, paradoxalement amplifiée par le silence de la bande-son. Ces images empruntées sont diffusées dans un moniteur (TV) silencieux, lui-même filmé dans une galerie du Centre Pompidou. L'enboîtement des deux cadrages confirme le texte par l'image :

peut-on voir une révolte =,
ou bien est-ce elle-même
qui voit
et se voit ?³¹

nous
on regarde tout ça
on regarde tout
ce qui fait que
ça nous regarde³²

²⁵ Serge Daney, « Un tombeau pour l'œil », in *La rampe*, éd. Cahiers du cinéma, 1996, pp. 78 et al.

²⁶ « Le thérorriser », *ibid.*, pp. 85 et al.

²⁷ Marguerite Duras, op. cit. Le film *Le Camion* est sobrement mis en scène avec deux personnes qui lisent le texte autour d'une table : Marguerite Duras, l'autrice-réalisatrice, et Gérard Depardieu, l'acteur.

²⁸ *LFDQ*, 19.

²⁹ *Ibid.*, 33.

³⁰ *Black Out*, 3 mn, 2010.

³¹ *LFDV*, 22.

³² *Ibid.* p. 30.

Les deux autres films de *l'impossible* et à *jamais* sont parallèles. L'exploration de lieux vides, d'horizons « purs » (Lanzarote pour *Un Film à jamais* ou Chott-el-Djerid pour *Le Film de l'impossible*) est celle d'une surface vierge de tout commentaire. En 1979, Bill Viola recherchait déjà l'image embryonnaire dans son film *Chott-el-Djerid* :

Ce petit point noir qui traverse l'écran, on sait que c'est une personne, et non pas un animal, ou une petite pierre qui roule. On est connecté avec quelqu'un. [...] Les images donnent l'impression qu'on est à l'intérieur, plutôt qu'à l'extérieur. [...] Même si le point a l'épaisseur de quatre ou cinq lignes à l'écran, même si ce n'est en fait qu'une petite tache, il a une personnalité. [...] Chacun va suivre des yeux un point noir de cinq millimètres de diamètre pendant la traversée du rectangle. [...] Ce mode de structuration fait partie de notre système nerveux central. Le narratif a une origine biologique, que je cherche à approcher.³³

Frank Smith filme à son tour la plaine saline du Chott-el-Djerid en longs plans fixes. La durée leur redonne vie, de manière imperceptible : le reflet du soleil scintillant sur un miroir ou la ligne d'horizon oscillant d'un pixel à l'autre, jusqu'à l'apparition subtile d'un mirage (du latin *mirari* : « s'étonner »).

Réceptif aux durées des vidéos chez Bill Viola, Raymond Bellour rapproche les situations parallèles du spectateur et du vidéaste. Nous reportons son analyse sur les films smithiens :

Fictions élémentaires, invisibles à l'œil nu [...] mais rendues visibles à l'œil et (et à l'oreille) supra-sensible de la vidéo par un observateur méticuleux et passionné. [...] [Tous ces films] ont aussi pour sujet, ou plutôt comme matière première, le temps. C'est tout simple : il faut à la bande achevée un temps et un tempo tels que le spectateur puisse revivre le temps nécessaire à l'expérience et qu'il ressente, même s'ils lui demeurent en partie mystérieux, temps de contemplation et d'analyse : c'est le temps supposé, chez un spectateur disponible, pour voir et pour comprendre.³⁴

Au fil d'une continuité produisant l'illusion et l'effet du direct, « en temps réel », l'inframince duchampien retient toute notre attention. Il ne s'agit plus d'attendre passivement l'événement livré clef en main par la mise en scène, mais de rester attentif, éveillé dans l'attente incertaine.

Un film qui demeurerait toujours en dehors de sa formulation grâce à laquelle il prend forme.

(Un temps.)

Il n'y aurait pas de résolution possible mais un principe d'incertitude – nu.³⁵

Voix A

Il n'y aurait plus que le réel immédiat.

Voix B

Intégralement.³⁶

Ce n'est plus un film, c'est une observation, scientifique, qui met en pratique la théorie de l'information : extraire l'information du bruit du monde, ajuster son seuil de perception, son propre rapport signal/bruit pour décider ce qui fait, ou ne fait pas, événement. C'est à ce seuil que se situe l'objectivisme. Cette capacité et cette attention qui distinguent l'émergence du signe qui fait sens parmi les bruits du monde (ici le paysage bruissant de quelques pixels ou de quelques décibels), sans l'assistance d'un commentaire ou d'une désignation ; cette prise de décision objective est celle d'une conscience, poétique (au sens valéryen de produire une œuvre qui fait sens) et politique, aussi. Nous l'appelons *Une morale de la perception*, celle que Serge Daney reconnaissait à propos d'un film de Straub et Huillet.³⁷

33 Bill Viola, *op. cit.*, p. 66. *Chott-el-Djerid*, 28 mn, 1978.

34 Raymond Bellour, « La sculpture du temps », entretien avec Bill Viola, in *Cahiers du cinéma* n° 379, janvier 1986, p. 36.

35 *Le Film de l'impossible*, *op. cit.*, p. 5.

36 *Ibid.*, p. 23.

37 Serge Daney, « Une morale de la perception », in *La Rampe*, *op. cit.*, pp. 143 et al.

Jeux de piste

En sortant du livre et du studio, en filmant des paysages vierges, souvent antérieurs à la manière des Straub et Huillet, en jouant comme Jean-Luc Godard sur les mises en abyme des intertitres, de la lecture filmée, ou de sa propre voix off, en réinventant l'« œil sans corps » de *La Région centrale*³⁸ de Michael Snow, Frank Smith suit les pistes de ses prédécesseurs (pères et pairs), dans les deux sens. Toute guérillera tire les leçons des précédentes.

Frank Smith a créé une structure de micro-production qui porte et accompagne ses réalisations : *Les films du Zigzag*, terme qui évoque une trajectoire certes libre mais également inquiète et vigilante. Selon cette ligne de conduite, les notes d'intention³⁹ des trois films (*questions, impossible et à jamais*), mentionnent « l'errance » ou la « situation », que nous relient aux dérives et aux relevés d'ambiances situationnistes de Guy Debord : c'est dehors, en extérieur, que ça se passe et que ça se pense, comme un pied de nez à la formule policière du : « Circulez, y a rien à voir » retroussée en : « Circulez, pour mieux y voir. » Agissant à ciel ouvert, le poète passe le terrain au tamis de l'image (caméra + objectif).

En complément du livre, le film collecte ce qui est tu, oublié, négligé ou censuré, ce qui n'est jamais consigné dans l'archive. Cette complémentarité du film renverse les rapports entre filmographie et bibliographie chez Frank Smith : cinq livres publiés après *Un Film à jamais* versus quinze films réalisés dans la même période, de 2019 à 2023.⁴⁰

Les huit derniers films produits pour *L'Atlas des 2-mers*⁴¹ offrent une efficacité d'autant plus radicale que leur procédé de *split screen* (écrans divisés en points de vue multiples) reflète littéralement les systèmes de vidéosurveillance installés autour de Calais pour veiller sur « le problème migratoire ». De champ en contrechamp, de plan vidéosurveillant en plan vidéosurveillé, ces derniers films se retournent contre le tissage panoptique d'une zone à défendre paradoxale, puisqu'à Calais et autour, il est défendu pour certains voyageurs de sortir de « l'Europe aux anciens (et nouveaux) parapets ». Les mosaïques filmiques de ces paysages désertés révèlent la vacuité du dispositif « strié »⁴² de guet et de techno-garde, et résonnent avec l'attente buzatienne et vaine du *Désert des Tartares*. La vanité de la vidéosurveillance est mise à nue par ses caméras célibataires, même.

Détournement-retournement de l'outil panoptique du pouvoir, furtivité (*Le Film de l'inaperçu, Un Film à perte de vue*), déplacement dans « la jungle » (de Calais)... l'auteur réactive dans ses derniers films les tactiques opérationnelles de la guérilla.

38 Patrice Rollet, « Michael Snow libère l'œil du corps », in *Cahiers du cinéma*, numéro spécial, *100 journées qui ont fait le cinéma*, 1995, p. 104. M. Snow invente pour *La Région centrale* (1970) un pied de caméra dont chaque point de rotation (rotule) est équipé d'un moteur électrique. La multiplication des articulations (axes de liberté) « libère » la caméra, orientée en plans-séquences panoramiques horizontaux et verticaux (contrôlés à distance par un opérateur).

Pour « tourner » *Un Film à perte de vue* (2023), F. Smith, tel un « archéologue des médias », reproduit le pied de caméra articulé imaginé par M. Snow en 1970. Hugues Templier, « rétro »-ingénieur, contribue à cette réédition techno-poétique. Le hacking (DIY *do it yourself*) représente une piste pertinente pour les guérillas contemporaines.

39 Notices des films lues sur le site franksmith.fr.

40 Bibliographie et filmographie en fin du présent ouvrage.

41 *L'Atlas des 2-mers*, LansKine, 2023. Catalogue des films et installations réalisés pour un projet pluridisciplinaire éponyme sur le site naturel du Fort Vert (Pas-de-Calais).

42 Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Le lisse et le strié », in *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 592.



EXPOSITION LA PIÈCE MANQUANTE (GALERIE ANALIX FOREVER, GENÈVE, 2020) ¹

PAUL ARDENNE

Contribution à l'histoire « immédiate », à l'histoire dite « du présent », cette exposition se consacre aux acteurs de la guerre de Syrie : à ses victimes, à son principal animateur aussi, Bachar el-Assad, président de la République arabe syrienne depuis juillet 2000. Y sont présentés les travaux plastiques de quatre artistes, Guillaume Chamahian, Randa Maddah, Julien Serve et Frank Smith – les deux derniers artistes mentionnés se consacrent plus particulièrement aux événements ayant eu lieu en 2013. On trouve là des photographies, des installations, des créations graphiques, des vidéos, divers documents. Ce matériau artistique nous soumet, nous spectateurs, à une double interrogation. Une interrogation d'ordre général, d'abord : comment se fait la guerre, comment en vit-on, en meurt-on ? Une interrogation plus spécifique, également, qui renvoie celle-là à l'esthétique : comment, d'un conflit guerrier, extraire des formes évitant le spectaculaire, le cliché, le racolage morbide ? La question de la manière dont se construisent les témoignages en cours de conflits est également centrale à cette exposition [...].

Contre le déni de réalité

Entre les artistes présents dans l'exposition *La Pièce manquante*, Frank Smith représente la composante « texte-image ». Écrivain, poète, homme de mots, Frank Smith est à parts égales un homme d'images : un réalisateur de films. À cette qualification, il convient d'ajouter celles du grand lecteur et de l'encylopédiste pointilleux, avide d'informations vérifiées. Mots, images, relevés de faits, telle est le concernant la triade « poïétique », ce à travers quoi sa création, sa *poiésis*, se constitue – ses matériaux d'élection. Pour l'artiste de l'*arte povera*, des brindilles, de l'eau de mer, de vieux objets récupérés font, une fois agencés, l'œuvre d'art. Ce rôle de médium, pour Frank Smith, c'est l'information qui le joue. Cette option est pertinente quand les médias remoultent à leur guise les *news* à des fins jamais désintéressés. L'intention de l'artiste est de donner sa vérité, sa substance, sa dimension humaine à un événement problématique ou à un moment d'histoire litigieux.

Pour *La Pièce manquante*, Frank Smith présente son livre inédit intitulé *Syrie, l'invention de la guerre* ², écrit en 2018-2019. Cet ouvrage est consacré aux événements qui ont eu lieu en Syrie pendant l'année 2013 : « il est notamment fondé, explique-t-il, sur des rapports de la Commission d'enquête indépendante sur la République arabe syrienne – soumis en application de la résolution 22/24 du Conseil des droits de l'homme des Nations unies ». L'appendice de cet ouvrage est consacré à la prison de Sednaya, située à 30 km de Damas, où ont transité et transitent nombre d'opposants au régime et dont il n'existe aucune image publique. « Si on ne peut pas voir, peut-être que l'on peut dire », suggère Frank Smith, qui précise : « Dire, c'est permettre de conjurer l'invisible ». La Guerre civile syrienne ? Une réalité plus occultée médiatiquement que rendue transparente par un processus d'information libre.

Outre cet ouvrage, Frank Smith propose un ensemble de créations toutes en rapport elles aussi avec la Guerre civile syrienne. Une partie de ces travaux est physique : des documents textuels, des textes poétiques, disposés comme ils le seraient dans une bibliothèque, mis à la disposition du public. On y découvre par exemple les vingt-trois rapports de l'ONU (Commission d'enquête internationale indépendante sur la République arabe syrienne) sur l'état de guerre en Syrie, de 2011 à 2019. Leur présentation sur des tables (un « dispositif tabulaire » intitulé *Déclencheur*) n'est pas sans rappeler les expositions d'art conceptuel des années 1960-1970, en un moment de l'histoire de l'art porté à philosopher et où le document devient l'équivalent d'un tableau (*Index*

¹ Ce texte est un extrait du catalogue numérique de l'exposition *La Pièce manquante – Syrie en guerre : des images autres pour une exposition en cœur d'Histoire*, rédigé par Paul Ardenne, commissaire de cet événement genevois. Au moment où s'ouvrait cette exposition, la Guerre civile syrienne, commencée en mars 2011 avec le « Printemps arabe », venait de rentrer dans sa dixième année. Sa violence en fait l'un des conflits les plus meurtriers de l'âge moderne.

² *Syrie, l'invention de la guerre*, LansKine, 2023.

Cards de General Idea, 1970). En plus de ces textes prenant valeur d'indices, l'offre de Frank Smith se donne encore à travers des interventions personnelles de type lectures-performances. Son intention est à la fois de présenter un corpus de créations artistiques et d'immerger le public dans la réalité dense d'un événement. La vidéo *La fabrication des preuves* y voit notamment Frank Smith, selon ses termes, « mettre en question plusieurs systèmes de narration établis pour rendre compte du conflit syrien », cela, en s'appuyant sur des documents textuels, des visuels filmés, des entretiens audio ainsi que sur une narration délivrée en voix off ou en live. « Cette investigation poétique explore les notions de témoin, de preuve, d'impartialité et de vérité dans un contexte de guerre, en questionnant notamment les activités de la fondation Watan, créée en 2016 par le régime syrien pour documenter la mémoire nationale », explique l'artiste.

Création à l'état de veille et transpoétique

Poète, écrivain, vidéaste, performeur, Frank Smith maintient un œil ouvert sur la violence du monde. Quels sont ses pôles d'intérêt ? Entre ses thématiques de travail, relevons, dans sa déjà monumentale production (l'artiste a à peine plus de la cinquantaine), la tyrannie sous ses formes multiples, les pouvoirs en froid avec la démocratie et leurs citoyens, la fragilité de l'État de droit, le viol de l'éthique. Encore, la torture, les violences policières, la crise migratoire, le conflit israélo-palestinien, le traitement des prisonniers dans le camp américain de Guantánamo, les dernières paroles de condamnés à mort, les révolutions arabes. Liste non limitative.

Artiste « politique » que Frank Smith. Artiste engagé au présent dans le tumulte du réel. Créer, pour cet observateur des tourments sociaux de notre monde, c'est se porter au creux des turbulences, *dedans*. Frank Smith, tournant le dos à la fiction, met l'imaginaire sur la touche, au fil de son chemin d'observation du réel : il y a la réalité et c'est déjà beaucoup. Beaucoup à investiguer, beaucoup à mettre en lumière dès lors que le focus sonde les plus bas et les plus inquiétants territoires de notre humanité – qui est aussi notre inhumanité. Son choix est clair, dès ses premières créations : se faire le témoin de ce qui déraile dans les systèmes de pouvoir et dans leur exercice. Reprenant à son compte la question de Paul Celan *Peut-on parler pour le témoin ?* ³, Frank Smith tient le rôle de porte-voix, de témoin du témoin. Parler après d'autres afin que leur voix soit mieux entendue, avec en ligne de mire la vérité – l'artiste, ce faisant, est une courroie de transmission, un amplificateur. Le créateur comme coryphée. Le coryphée ? Dans les premières tragédies grecques, ce personnage s'exprime pour le chœur en rassemblant des propos éparés en une parole unifiée.

Frank Smith – reprenons – maintient un œil toujours ouvert sur la violence du monde. Pour la cerner : que se passe-t-il ? Pour lui trouver sa raison d'être : pourquoi ? Pour qu'elle ne passe pas inaperçue : comment éviter le masquage, l'occultation, l'amnésie ? Pour lui donner un corps esthétique qui permettra d'en garder à l'esprit la qualité : quel type d'œuvre d'art proposer qui puisse nourrir une relation de vérité à un fait douloureux sans le travestir ni le simplifier, sans l'édulcorer ? Frank Smith est un *artiste d'Histoire* comme on disait jadis, du temps des académies de l'âge classique, un peintre d'Histoire. Avec cette nuance : on cherchera en vain, chez ce créateur droit, une complaisance à célébrer le pouvoir qui nourrit ou l'idéologie qui façonne. Ni Charles Le Brun blasonnant les guerres victorieuses du Roi Soleil sous les ors de Versailles, ni serviteur du Réalisme socialiste vantant celles de Staline. Pareillement, on cherchera en vain chez Frank Smith une propension au pathétique. Faire pleurer Margot en convertissant la brutalité du monde en un grand mélo, détourner les faits au profit d'une subjectivité qui tire avantage de la souffrance, du crime et de la mort ? *Not in my name*. Créateur à l'état de veille, Frank Smith est un post-objectiviste. Fidèle à la leçon de Pierre Bourdieu, il « objective sa subjectivité » autant que faire se peut. Mes œuvres évoquent-elles le dérèglement, le gâchis, la précarité du monde où je vis ? Tout ceci sera dit pour ce qu'il en est et non pour ce que tel ou tel voudrait qu'il en soit.

Frank Smith a créé un style qui lui est propre, en ingénieur du texte et de la textualité (le texte comme expression plus comme emport et stratégie d'énonciation) mais aussi de l'image. Ses poèmes, mixant formules personnelles et extraits de documents (c'est le cas, évoqué plus avant, de *Syrie, l'invention de la guerre*, un texte venant doubler une vidéo éponyme), peuvent se révéler lapidaires, ponctués de mots solitaires ou de phrases courtes. Ils se feront aussi bien narratifs s'ils reprennent tel quel le contenu d'une information d'actualité ou d'un compte-rendu d'enquête. Frank Smith, sitôt qu'il le juge nécessaire, recourt parallèlement à l'intégration en corps de texte

³ Voir la dernière phrase de son poème *Aschenglorie* : « Nul / ne témoigne / pour le témoin » (traduction de l'allemand d'André du Bouchet).

de longs extraits de documents officiels, ceux d'agences de presse ou d'ONG. Texte créé et texte de documentation, chez lui, s'épaulent, se répondent, se solidifient mutuellement, se crédibilisent l'un l'autre. S'il en vient à ajouter l'image à ce fonds de mots, celle-ci est plus volontiers empruntée que créée. Enfant de la culture de l'appropriation et du *sampling* numérique, Frank Smith puise abondamment dans ce vaste réservoir de données qu'est l'offre du Web. Sélection, ponction, collection, accommodation. Le résultat ? Un art documentaire de l'âge des *databases* doublé d'un art du commentaire. La parole écrite ou orale de l'artiste, elle aussi sollicitée et annexée à l'œuvre, est essentielle, elle participe au cumul des savoirs et l'enrichit, le peaufine, le cadre, le contextualise. Préciser, rendre compte à l'exact, pratiquer le *Blow Up* mental, l'agrandissement du point de détail qui fera signe vers la totalité et lui donnera plus de sens : redevable du cinéaste Chris Marker (*La Jetée*, *Le Fond de l'air est rouge*), cette démarche fait de l'acte créatif un acte d'éclaircissement, une *Aufklärung*. Créer selon Frank Smith c'est faire acte d'enquêteur, en accumulant des preuves, d'huissier, en les consignait, de juge, en soupesant le pour et le contre, d'analyste, en signifiant où il y a défaillance, de poète, en composant avec le verbe, le tout de façon concomitante et intégrée. Une combinatoire, donc. L'intention créative traverse ici toutes les couches du sens, du fond de la mine (prospection) au rendu du texte ultime (énonciation), selon un mode *transpoétique*.

L'avènement de l'horrible et ses paramètres

Très particulière poésie texte-image, « textimage » en un seul mot, que celle de Frank Smith, inédite. Son fondement, de manière invariable, est l'événement, un événement compris comme avènement. Quelque chose, quelque part en notre monde, se produit. Ce quelque chose, par son surgissement, change notre représentation des choses. C'est le cas, pour Frank Smith, de la Guerre civile syrienne : l'avènement, dans l'histoire des humains, d'une séquence d'inhumanité que la guerre en général rend sans doute banale mais, dans le cas syrien, poussée au paroxysme, consacrant l'horreur la plus âcre, la folie de tuer et d'éliminer. Quelle esthétique pour en rendre compte ? La question n'est pas mince. Sa résolution, pour Frank Smith, passe par une approche à deux bandes, maïeutique (comment le fait advient) et documentaire (que sait-on du fait et sur quoi le fait nous informe-t-il ?). Pas de place pour le lyrisme, même noir, ni pour la leçon de morale, même édifiante. Se tenir au près du témoignage des actes, ce *corpus delicti*, permet plus efficacement de saisir la biologie de l'événement, sa vérité organique, contre l'approche doloriste ou militante dont les pouvoirs d'appréhension d'un fait s'avèrent soit circonscrits, soit dévoyés.

Recourons, aux fins de justifier le bien-fondé de sa méthode, à une création antérieure de Frank Smith, *Le Film des questions* (2014-2015), moyen-métrage consacré à un massacre ayant eu lieu en 2009 dans une petite ville des États-Unis. Le 10 mars de cette année-là, un jeune homme de Kinston, en Alabama, se lance fusil en mains dans une équipée le menant de la maison familiale jusqu'à la cité de Geneva : il tue neuf personnes en 47 minutes puis se suicide. *LFDQ* adopte une double forme : celle d'un film, qui épouse la durée même des faits qu'il évoque, celle d'un livre, qui se complètent : « Ce livre dit qu'il est à voir, ce film montre qu'il est à lire », écrit Frank Smith. On se trouve devant livre et film comme désarmé face à un fait divers : un tueur assassine en masse neuf personnes avant de mettre fin à ses jours (...). Ce qui serait donné à lire et à voir ne serait plus des significations – fixées, arrêtées, mortes – mais des rapports (de matières, de sens, de productions vivantes) ».

Le récit que Frank Smith consacre au drame de Geneva pourrait s'inspirer du grand modèle du genre, *De sang-froid* (*In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*, 1966), enquête de Truman Capote rédigée dans l'esprit du *True Crime* et pareillement focalisée sur un meurtre horrible et incompréhensible. Frank Smith, à l'instar de Capote, est partisan du style clinique, sans fioritures ni élans inconsidérés. La manière qu'il a de raconter l'événement dans *LFDQ* diffère toutefois de celle de l'écrivain américain. Frank Smith refuse de reprendre le modèle canonique du livre d'enquête, qu'il soit fictionnel : Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, ou réaliste : Svetlana Alexievitch, *La Supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse* ; *La Fin de l'homme rouge*. Pas de récit linéaire ou journalistique. Il exploite pour sa part deux registres sans lien a priori en matière de contenu et d'effet sur le spectateur. L'un de ces registres, narratif, nous promène, spectateurs, en temps réel, le long de l'itinéraire du crime,

grâce au logiciel *Google View* dont les images sont intégrées au film. On roule avec le tueur, on refait l'itinéraire de sa balade sanglante. L'autre registre d'expression du *Film des questions*, de nature philosophique, prend la forme d'un entretien de type questions-réponses entre deux comédiens assis à une table, entretien filmé de manière distanciée comme le serait une garde à vue dans un commissariat de police. Pourquoi ce crime ? Que peut-on en dire ? Ce qu'on en dit a-t-il le pouvoir d'en rendre compte ? La parole est-elle une alliée sûre de la recension de l'événement ? Comment construire la mémoire d'un fait ? Des questions, des réponses, un récit et son élaboration sémantique, la diégèse et l'exégèse l'une comme l'autre exposées.

Les différents éléments qui constituent l'offre de Frank Smith pour l'exposition *La Pièce manquante* sont un décalque formel de cette manière d'appréhender l'événement compris comme avènement : une manière englobante, attachée à une multitude de parties (la vue des détails) et résolue à faire accoucher un tout (la synthèse faite de la somme des détails). La Guerre civile syrienne ? Il y a là un fait historique, mais aussi des acteurs. Il y a là des mobiles, mais aussi des pratiques. Il y a là des bâtiments effondrés, mais aussi, à l'intérieur des ruines, des vivants et des survivants. Il y a là une sidérante élimination des corps, mais aussi ce relevé statistique qui ne les tient pas pour nuls... Cet entier faisceau de données, à travers la documentation fournie au spectateur, à travers les vidéos *La fabrication des preuves* et *Entre les images*⁴, à travers encore les poèmes documentaires de *Sednaya*, le texte, engendrent pour qui s'y absorbe une vision à la fois microscopique, panoramique et chorale de l'événement. Des réponses sont apportées, des questions sont posées, toutes les réponses ne sont pas apportées et sans doute bien des questions seraient-elles encore à poser, afin de bien cerner l'ensemble et le détail de la situation, pour en avoir le cœur net. Un paysage de l'événement, pour autant, est donné à voir et à penser, comme autopsié et instruit. Paysage proposé ici en vue de loin, en vue de près, en vue de biais, en vue de dedans, en vue comptable, en vue incarnée tout à la fois, avec de multiples focales induisant pour le spectateur maintes relances sensibles et réflexives.

On a pu parler de l'artiste du tournant du 21^e siècle, sans cesse en déplacement entre les choses, les personnes et les faits, comme d'un « sémionaute », comme d'un navigateur se mouvant en continu d'un signe à l'autre. En précisant que cet artiste, celui de l'âge postmoderne, ne choisit pas – ne choisit plus. L'artiste de l'ère moderne prétendait savoir où aller et savoir tout court, il disait comprendre et bien comprendre (se rappeler de l'arrogant « Je ne cherche pas, je trouve » de Picasso), son heure était celle des certitudes, des manifestes et des *pronunciamientos* liquidateurs. Un créateur avec des réponses, en somme. L'artiste postmoderne, lui, se méfie. Qui saurait dire où est la vérité ? Qui saurait proclamer sans risque d'erreur où est le juste ? Qu'est-ce donc qui compte ? Un créateur, cette fois, avec des questions. Essayons de situer Frank Smith au prisme de cet héritage culturel, modernité et postmodernité. Du postmoderne, Frank Smith adopte l'attitude mouvante, les déplacements d'un lieu à un autre, d'une situation à une autre du réel, qui est son territoire d'investigation et sa passion. Du moderne, il adopte en revanche la conviction qu'il y a un sens à donner aux choses et aux « situations » où l'humain est partie prenante (on reprend à dessein, ici, un terme sartrien, « existentialiste »)⁵, que ces choses et ces situations existent parce que du sens leur est donné et qu'il importe de choisir son camp. L'unanimité n'est pas de ce monde, le choix, oui. Et choisir n'est pas seulement « renoncer », selon la célèbre mais discutable formule d'André Gide. Choisir, ce peut être aussi prendre le parti d'assumer un engagement positif, supérieur, qui minimise le sentiment de renoncer. Que choisit Frank Smith ? Le rappel à la loi humaine. Son œuvre, dans son entièreté et quels qu'en soient les thèmes, est un rappel de cette loi humaine, de cette *Lex Humana* qui a posé le principe peu discutable qu'une vie de respect engagée pour la promotion du bien vaut mieux qu'une vie que déterminent le mépris d'autrui, l'irrespect et la violence. Là où cette loi humaine est enfreinte, là apparaît le textimage smithien.

4 Autre vidéo de Frank Smith sur la Syrie, non présentée dans *La Pièce manquante* mais signifiante : *Syria YouTube 2013*. Cette chronique du conflit syrien durant l'année 2013 adopte la forme d'une compilation de vidéos trouvées sur le site en ligne YouTube (une trentaine), à ce jour la plus importante base de données audiovisuelles : « Les images passent mais les sons associés à ces images restent et se mélangent les uns aux autres jusqu'à la cacophonie : on ne peut alors plus entendre ce que l'on voit », dit l'artiste en pointant la nature métaphorique de ce montage audiovisuel.

5 Jean-Paul Sartre, *Situations*, Gallimard, dix livres entre 1947 et 1976. Le recueil des articles publiés par le philosophe, rassemblés autour du concept de « situation », une forme d'être au monde impliquée, responsable et engagée dans les grands débats et combats de l'époque.



LA POÉSIE N'EST PAS UNE SOLUTION ?¹

PROPOS RECUEILLIS PAR AMAURY DA CUNHA

Amaury da Cunha : Souvent vos projets se définissent par la négative : « La poésie n'est pas une solution » « Je préférerais ne pas... ». Est-ce un programme qui place la suspicion (ou la prudence) au cœur de vos projets ?

Frank Smith : « La poésie n'est pas une solution » est une « phrase définitive » de Philippe Castellin et Jean Torregrosa (Akenaton). Je l'ai adoptée pour titrer un programme d'émissions radiophoniques dédiées à la poésie contemporaine, que j'ai produites pour la grille d'été de France Culture en 2012.

« Je préférerais ne pas » est la formule célèbre prononcée par Bartleby, le héros de la nouvelle éponyme de Melville, elle en constitue en quelque sorte la valeur marchande. Il me semble que l'heure bartlebyenne écarte toutes les phrases à venir, elle les disperse et on est loin encore d'avoir tout dit de ce renversement créatif. Les phrases nouvelles doivent se mettre à agir non pour reproduire le monde mais pour y croire, l'inventer, le redresser et le créer. Le négatif résulte de l'existence d'une force vitale. Jamais l'affirmation ne jaillirait si d'abord la négation ne brisait ses relations avec les forces mortifères et ne devenait puissance d'affirmation dans l'homme qui veut détruire.

Le mot avisé c'est « oui », mais un écho le précède et le suit qui dit « non ». Passer par le négatif pour non pas s'en servir comme d'une machine mais pour atteindre le point où la machine est changée, tout le négatif anéanti. Un « oui » qui s'oppose au « non » qui nie la vie, la différence à la contradiction, la légèreté à la pesanteur, la joie du multiple, la joie du pluriel, une détonation. Affirmer la vie au lieu de la mutiler, la déprécier. Car la dépréciation suppose toujours une fiction, c'est par fiction qu'on falsifie et qu'on déprécie, c'est par fiction qu'on oppose toujours quelque chose à la vie. Créer c'est affirmer, non pas porter ni assumer. Le monde n'est ni vrai, ni réel mais élan vital et culte de l'affirmation.

Qui est Frank Smith ? Un artiste, un écrivain, un poète ?

Je ne sais pas bien faire avec ce qui concerne tout élément biographique. Comme si ces miettes de matières intangibles étaient toujours factices, contingentes et défaisables à mes yeux. Un bloc de faits déjà en état de ruine. Comme si par ces données obéissantes, on devait toujours en revenir à une introspection, à éclairer, interpréter des zones prétendument obscures, justifier comment telle pratique devrait répondre à telle inscription, tel discours à tel acte, lesquels refléteraient telle richesse (ou pauvreté) intérieure. Au bout de cette parole, c'est toujours un autre juge qui agite les conclusions. Que dois-je faire de ma vie ? La capture n'est pas celle d'une identité problématique à connaître mais d'une force de vie à développer pour une œuvre de vie à accomplir en ne se prenant surtout pas au sérieux. Ne cherche-t-on pas à instaurer des rapports humains et politiques ? Et quant à moi, je sais que ce qui m'affecte et me ronge, les problèmes qui fonctionnent, les angoisses qui me traversent, les rêves qui se penchent en avant. Tout par hypothèse provient d'un désir trop encore méconnu, et je gagne peut-être à l'interroger en le dépliant dans un propos adressé par voie de livres et de films.

« Frank Smith » : 289 000 000 résultats sur Google. On est tellement nombreux dans ce nom que c'est le nom de personne, comme si sa fonction anonyme s'exerçait à la fois sur les signifiants d'une conduite d'écriture, d'une pratique de la langue et sur le langage du corps. Ce nom de personne amorce des circuits et des enquêtes en cours. *Poetic War Reporter*, avec des mots et des images, de tous les côtés du langage ? En me méfiant des rhétoriques, du verbiage, des fausses prudences, de la discrétion. C'est le « on » qui m'intéresse, celui du collectif, de la co-existence, une identité qui reste en réserve, et ce « on »-là est sans doute une façon de relier et mélanger les deux énoncés « Je pense donc je suis » et « Je est un autre » pour s'éveiller au fait que : « Un

autre pense donc on est ». Je me suis rendu compte que la création, par un système d'interactions à induire, pouvait consister à connecter des flux sur d'autres flux où tous sont relancés l'un par l'autre, des textes avec des images avec des sons et dans tous les sens, comme une machine reliée à l'effet toupie – précession puis nutation, et fonction elliptique. Une pensée rotative en mouvement, où un groupe d'images, de sons et de textes tournent de plus en plus vite autour d'un point mystérieux, par opposition à la chaîne linéaire allégorique. C'est élané et ça tourne sur soi-même, jusqu'à la chute où les corps ne chutent pas – pas de mutisme sec des gestes –, y a le plastique qui protège. On cerne des prises de vues différentes, sous des éclairages et des propositions de sens variés. L'origine de la parole qui se détend, dénoue, et se multiplie. Une oscillation en continu et qui progresse, va de l'avant pour affleurer, découvrir, lever le voile, soulever le drap. On voit, on entend, on sent la menace de chaque instant. Et le soulèvement qui soulève, pour révéler au jour, au-delà des conventions, des non-dits, des peurs et des petites compromissions. L'a-personnification, on peut dire ça aussi ? Un tournoiement, donc. Politique. Et déjà, c'est une définition de la poésie qu'on tente de porter. On n'est jamais ceci ou cela, auteur ou poète ou installateur de mots ou vidéaste ou artiste, on ne peut que le devenir. Jamais n'être quelqu'un. C'est en cours, c'est une exploration interminable. Allégé du pouvoir de dire je, transformant sa nature en tant qu'auteur, le seul intérêt d'apposer une signature au bas d'un livre ou au générique d'un film, alors, c'est poser un doute, c'est pointer une exactitude négative, une incertitude inquiète et insurmontable.

Comment définir cette porosité manifeste entre poésie et information à l'œuvre dans vos textes ?

Chacun de mes livres procède d'une volonté de découper un objet poétique et sur ma table d'opérations sont rassemblés d'innombrables « documents poétiques ». *GTO* a été composé à partir de la transcription d'interrogatoires menés auprès de prisonniers du centre de détention américain, déclassifiés en 2009 par le département de la Défense américain au nom du « *Freedom of Information Act* » ; *GDIL* est fondé sur le « Rapport de la Mission d'établissement des faits de l'Organisation des Nations unies sur le conflit de Gaza » – dit « Rapport Goldstone » – lequel se concentre sur les événements ayant eu lieu lors des interventions militaires menées par l'armée israélienne à Gaza, entre le 27 décembre 2008 et le 18 janvier 2009, sous le nom d'« Opération Plomb durci » ; *États de faits* puise dans une série d'articles publiés dans la presse française et anglo-saxonne pendant toute la durée du conflit survenu en Libye, en 2011. *KAT*, construit à partir d'entretiens que j'ai réalisés auprès des habitants de cette île perdue du sud de la Louisiane, traite des conditions de survie d'une communauté d'Indiens en sursis, désignés premiers réfugiés climatiques aux États-Unis.

Arpenter ce chemin d'écriture consiste d'abord – dans un état d'urgence devant l'histoire catastrophique – à lire et relire des archives, pour les fracturer, les désarticuler, en saisir tous les arcanes et se fixer, surfer sur des lignes préexistantes. Il s'agit, comme l'écrivait Arthur Adamov à propos d'Antonin Artaud, de « retrouver l'ossature effrayante des choses ». Je m'intéresse d'abord aux témoignages qui y sont recueillis, en excluant les analyses, les commentaires et les conclusions qui y sont délivrées – lesquels peuvent être sujets à caution, contestation, voire rétractation, comme cela a été le cas avec le juge Richard Goldstone qui s'est rétracté à la suite de la publication de son rapport. Je m'appuie uniquement sur des actions et des faits tels que rapportés par les protagonistes dans les artefacts d'origine.

Arracher les documents à leur évidence de libérer les problématiques qu'ils tendent et reconnaître qu'ils ne sont pas seulement la matière tranquille et inoffensive à partir de laquelle on pourrait poser des questions mais qu'ils interrogent par eux-mêmes toute une panoplie d'irrésolutions publiques. Pour chaque traitement d'un document, il s'agit d'une opération inédite (inédite en tout cas pour moi), c'est-à-dire un processus en mouvement visant, par réappréciation des données de l'actualité du monde, à obtenir un résultat nouveau et inconnu à partir d'une série d'outils à inventer. Ce mode opératoire est ainsi constitué de matières textuelles expurgées de toute intention d'énonciation et redéployées, agencées à nouveau ensemble, au moyen de puissances lexicales, syntaxiques et grammaticales appropriées, afin de libérer la vie dans les choses et les faits, et donner ainsi naissance à un livre.

¹ Cet entretien a paru le 8 décembre 2015 dans *Diacritik* à l'occasion de la publication de *FB*.

Par des actes de remodelisation, je procède comme un copiste ou comme un assembleur d'assertions et de fragments dispersés. Serrer les dents, ne pas exulter, trouver la chose vive. Dans une poésie « littérale » où l'œuvre « dit ce qu'elle fait et fait ce qu'elle dit », s'en tenir à ce qui non pas apparaîtrait comme non-dit ou sur-dit MAIS à l'inscription de ce qui est dit. Le sens qui alors se dégage du texte n'est aucunement celui d'un original exhumé mais est engendré, au contraire, par l'expérience de la lecture seule. Il y a un moment, il y a un temps réel en tel lieu précis du discours et de l'existence où l'on croit que quelque chose est vrai et où l'on construit un équilibre à partir de cet instant de conviction. C'est « le mot juste du moment » (Jean-Luc Nancy).

L'écrivain, l'artiste, en tant qu'il porte ses réflexions et ses recherches sur les devenirs du genre humain autant que non-humain, est d'autant plus nécessaire que la cause qu'il entend servir est celle de la vérité, celle de la réalité factuelle. Il est hanté par la fragilité des faits, lesquels ne peuvent compter que sur ceux qui les raconteront et qui les légueront, par fidélité à la formule d'Hérodote : « Dire ce qui est tel qu'il est. » Considérer le témoignage, passer au crible du monde ce témoignage, toujours en déséquilibre, en recueillir sa manifestation dans l'histoire contemporaine, son conditionnement, sa détérioration, sa fragilité. Et s'installer en lui, l'événement, chaque fois dans son attente, et le traiter comme étant formulé par quelqu'un, né dans des circonstances particulières mais toujours continues, poursuivant sa route d'événement toujours, rendu compte par des représentations singulières, adressé et transmis à quelqu'un d'autre. Jusqu'à un lecteur, à un peuple de lecteurs.

Est-ce un projet politique ?

Je nomadise en effet le long de la ligne de jonction entre la poésie et le politique, qui voudrait faire tendre le langage vers une limite à partir de laquelle dériver par des détours extensifs, afin de révéler la vie, ou ce qu'il en reste, dans les catastrophes actuelles. Je poursuis une voie et m'y tiens. On expérimente, on articule, on mesure les tensions qui se créent au sein de ce qui arrive dans le monde. C'est une table de dissection en actes.

Je voudrais essayer de définir cet espace saturé d'où je parle et qui prend forme lentement dans un discours que je mets en œuvre au cœur de mon traitement poétique du matériau documentaire. Je ne procède pas par déduction linéaire, mais plutôt par cercles concentriques, et je circule du dehors vers les plus intérieurs. Je ne me considère jamais comme une conscience parlante, ni comme un producteur de formulations, mais je tente d'adopter, de traverser des positions qui peuvent être remplies sous certaines conditions quand la parole de certains individus a été nié ou anéantie. Je cherche à savoir – à travers de tels agencements mobiles – comment ça fonctionne. Un propos qui voudrait établir une possibilité fertile et que je sens si précaire et si incertaine encore quant à moi : quels nouveaux rapports avons-nous avec la vie, avec le langage, avec le mal qu'on fait à autrui aujourd'hui ? Manipuler des documents dans le sens du collage et du montage, s'attacher à relever de tels signes, c'est créer un devenir à partir de la mémoire quand le cours de l'expérience a chuté, quand l'Histoire a été littéralement désarticulée, quand des témoins reviennent muets d'un champ de guerre, par exemple, ou quand, dans une situation de conflit extrême, les conditions de coercition et les formes de violence sont telles qu'elles rendent incapables de livrer le récit d'une expérience terrifiante, inimaginable. La forme du texte est ce qui permet justement, en reformant un langage, de rester vigilant face aux accidents qui s'annoncent, de toucher le réel au plus près de son devenir conflictuel. Et le réel, la honte d'être un homme, ils excèdent, à Gaza, à Guantánamo, en Libye...

Le poète est ainsi un généalogiste, non pas un juge de tribunal, ni un mécanicien à la manière utilitariste. Le poète attend beaucoup de choses, une nouvelle organisation des communautés, une nouvelle organisation de la pensée poétique, une détermination politique des valeurs de l'avenir en commun, une pluralité de sens, une constellation, un complexe de coexistences et de co-errances. On s'existe.

La documentation semble s'être substituée à l'inspiration... Cette dernière est-elle devenue obsolète dans notre monde ?

L'inspiration a trop à voir avec l'intériorité. Angoisse, gémissement, culpabilité, toutes les formes du mécontentement. Opposer expiration à inspiration, dans le jeu et l'innocence. Attaquons l'inspiration avec ses propres armes, diffusons un virus dans l'imagerie imaginative. Limitons les palpitations de l'inspiration pour qu'elle ne demeure plus qu'un acte par lequel l'air est introduit dans les poumons.

Faire œuvre documentaire, c'est avoir affaire à des êtres réels, des faits authentiques, que l'on ne saurait manipuler en toute impunité. S'opposent ici le plan formel de la poétique et le plan moral de la praxis. Une telle pratique documentaire « restreinte » s'en tient à la factualité des événements, elle se démarque de la pratique « élargie » qui a recours, elle, à l'invention et l'imagination, non pas nécessairement pour s'éloigner du réel mais plutôt pour en combler les manques, les lacunes et les zones d'ombre. Il n'y a pas de littérature sans fabulation mais, comme Bergson aide à le comprendre, la fonction fabulatrice ne consiste pas à imaginer ni à projeter un moi. Ce n'est pas depuis moi que j'atteindrais l'universel. Elle conspire plutôt vers des visions, elle s'élève jusqu'à des devenirs ou puissances. Écrire = créer le monde extérieur en interne, ne plus être soi-même, disparaître du milieu de vous. « Non pas en arriver au point où l'on ne dit plus je, mais au point où ça n'a plus d'importance de dire ou de ne pas dire je. ¹ »

« *I see my face pass through yours* », écrit la poète américaine Lynn Xu. Même la prononciation du nom peut intervenir comme la forme la plus extraordinaire de reconnaissance, particulièrement « quand on est devenu un sans-nom, ou lorsque notre propre nom a été remplacé par un chiffre ou lorsque plus personne ne s'adresse à nous », remarque Judith Butler. Donc enclencher le processus poétique comme catalyseur de la déprise de soi. Dé-cohabitation de soi, se dissocier de soi et atteindre peut-être à ce que Hayden White appelle la catégorie des « voix moyennes », qui rend compte de l'équivocité d'un sujet dont le statut est à la fois actif et passif. Une voix non plus vocale mais détimbrée, une forme figurée de voix. Une voix, des voix – on, comme étant la quatrième personne du singulier. Cette idée de figures étranges de voix, de polyphonie de foule qualitativement anonyme, constitue une manière de vivre et d'accepter les vies dans la vie.

Qu'est-ce qui caractérise la poésie objectiviste que vous revendiquez comme une influence ? Comment se manifeste-t-elle dans votre travail ?

Désirer écrire quelque chose qui ait pleinement les qualités de l'objet. Pris isolément, les propositions, les mots et les phrases sont sans doute aveugles, non-éclairantes, et comment s'y fier alors ? Mais par certaines possibilités de les combiner, par l'engendrement de certaines articulations pour leur faire prendre position, des phrases composées à partir de ces mêmes mots ont la capacité de devenir des « visibilités » (Benjamin) exactes. Dans sa lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard, son professeur, Arthur Rimbaud affirme qu'il s'agit de « trouver une langue [pour] être voyant. [...] se faire voyant. [...] se rendre voyant » afin de parvenir à ce qu'il nomme programmatiquement une « poésie objective », en opposition à « la poésie subjective [qui] sera toujours horriblement fadasse ».

J'ai été guidé dans cette approche par les poètes objectivistes (Louis Zukofsky est l'inventeur du mot « objectivisme »), pour lesquels la forme du poème est ce qui permet précisément l'« objectivisation » du réel, c'est-à-dire l'enchaînement prolongé des actuels au plus rigoureux – et notamment Charles Reznikoff. Je l'ai beaucoup lu après avoir assisté au Théâtre de la Colline à Paris à un spectacle mis en scène par Claude Régy, une adaptation de *Holocauste*, l'un de ses textes fondateurs construit à partir des minutes du procès Eichmann à Jérusalem et composé de micro-fictions agencées sériellement. Reznikoff occupe une place encore trop discrète dans la littérature américaine du 20^e siècle, recourant souvent à l'édition à compte d'auteur. Il a brièvement collaboré avec les poètes de *The Objectivist Press* dont le projet était précisément l'inscription du poétique dans le récit du témoignage.

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, Les Éditions de Minuit, 1976, p. 9.

« Pas d'idées sinon dans les choses [...] Pas d'idées sinon dans les faits ² » selon l'axiome de William Carlos Williams : aucun mode de représentation ne doit dépasser ou fuir, qui n'aurait pas été inscrit dans les propos délivrés par des hommes et des femmes aux vies abandonnées, des vies qui n'ont pas été pleurées, des populations précaires qui ont vu et vécu l'horreur, ou des paroles rapportées par ceux qui ont disparu. C'est Ezra Pound qui réussit à obtenir en février 1931 que Louis Zukofsky, alors totalement inconnu, soit invité comme éditeur et coordonne un numéro du prestigieux magazine *Poetry*. Le numéro paraît sous le titre « "Objectivists" 1931 ». Les deux maîtres-mots de la doctrine objectiviste y sont alors définis : la sincérité et l'objectification, c'est-à-dire à la fois le sens du détail et la force de la plénitude, une inclinaison en faveur du grain des choses et le désir d'un poème comme objet. On pourrait donc parler de poète-reporter, qui capte l'homme dans son écosystème séquence par séquence. « Il s'agit de ne prétendre qu'à ce qui se trouve objectivement réalisé ³ » dit pour sa part Francis Ponge. Cette conception de la poésie bâtie selon des considérations éthiques et esthétiques est une forme à elle seule d'éthologie, chaque acte de langue étant tributaire d'un « milieu » poétique. Une création dont le régime n'est jamais de pure invention.

Charles Reznikoff fait partie de ma réflexion sans que je le suive pour autant comme on épouserait une pensée sacrée. J'adapte son œuvre exceptionnelle à de nouvelles fins, et c'est d'ailleurs sans doute l'un de ceux qui m'auront montré qu'il était possible de faire cet usage d'autres écrivains. Il me semble qu'une formulation plus appropriée à ce que nous nous devons d'explorer aujourd'hui, en 2015, serait de parfaire celle que Charles Olson, dans son manifeste pour un vers projectif, appelle « *objetisme* », qui instruit la nécessité pour un texte de poésie d'être façonné d'une manière aussi brute qu'un morceau de bois quand on l'extrait de la forêt. L'objetisme, dit Olson, c'est se débarrasser de l'interférence lyrique de l'individu en tant qu'ego, du « sujet » et de son âme :

Cette singulière présomption par laquelle l'homme occidental s'est interposé entre ce qu'il est en tant que créature de la nature [...] et ces autres créations de la nature que l'on peut, sans être péjoratif, appeler objets. L'homme est en effet un objet lui-même, quel que soit l'avantage qu'il en tire, d'autant plus susceptible de se reconnaître en lui-même que ces avantages sont notables, en particulier au moment où il atteint une humilité suffisante pour en faire usage. ⁴

Admettre ainsi qu'on ne peut pas déchiffrer l'aspect des choses parce qu'on les a toujours devant les yeux. « Notre erreur consiste à chercher une explication là où nous devrions voir les faits comme la source d'un phénomène primitif, c'est-à-dire là où nous devrions dire simplement : tel jeu de langage est joué », dit Ludwig Wittgenstein. La littérature doit être faite de phrases qui se donnent pour ce qu'elles sont. Nous devrions donc apprendre à croire à la simplicité car tout se tient ouvert devant nous, dans son plus simple appareil. Et c'est une éthique. Et c'est une politique. Et c'est une raison d'être et d'agir. On pourrait appeler poésie ce qui est possible avant toute découverte et toute invention. Et ne pas chercher à normaliser, codifier, purifier du langage quotidien, car le seul langage sensé est justement ce langage de tous les jours quand il est ôté de son usure.

À cela on pourra objecter que toute représentation du réel, aussi neutre et objective soit-elle, s'adosse toujours à une ontologie, une épistémologie et une méthodologie, au moins implicites, qui mettent en jeu une construction du réel et une certaine « manière de faire le monde ». Dès lors, il apparaît que cette « factualité du réel », si elle doit être maintenue à l'encontre de toutes les dérives visant à la nier, doit cependant être interrogée et repensée. Ainsi donc, choisir de « faire écho. Se taire, écouter. Choisir. Recueillir. Restituer l'écho. La réverbération logique. La réflexion. Réciter ⁵ ». Rester apposé au réel, refuser toute manœuvre d'embellissement de la langue pour au contraire araser l'écriture. Cette tentative post-objectiviste que je poursuis, à travers une série d'investigations menées pour élucider certains des événements catastrophiques contemporains, participerait ainsi de la poésie à la limite de la poésie.

² William Carlos Williams, *Paterson, Book 1*, New York, New Directions, 1946, p. 6.

³ Francis Ponge, *Méthodes*, Gallimard, 1988, p. 208.

⁴ Charles Olson, *Projective verse*, in *Poetry* n° 3, 1950.

⁵ Emmanuel Hocquard, *ma haie*, P.O.L., 2001, p. 61.

Une dernière question concerne l'intensité. Comme « l'inspiration », fait-elle partie du « vieux monde » de la poésie ?

Toute intensité est de mouvement réel, c'est quand la lumière engendre quelque chose. L'intensité mouvante c'est le signe de la multiplication créatrice du monde. Elle fait bouger le système poétique dans « tous les caractères parmi toutes les apparences » (Arthur Rimbaud).

« Le crime est mondial. Les questionnements, planétaires » : Le crime du vendredi 13 ⁶ : impensable ? Quelles réponses ?

Je ne veux absolument pas jouer le rôle de celui qui prescrit des solutions, prophétiser. Le terrorisme est une maladie de la terre, et on a à traiter le monde comme symptôme pour y chercher les indices de cette maladie, les marqueurs de vie, de guérison ou de santé. Il n'y a plus sur la terre un seul point d'où pourrait jaillir la lumière d'une espérance. Saisis par la colère des faits, apprenons à reconnaître le courage, à penser comme des hommes. La poésie est une nouvelle manière de penser = pensée affirmative, une pensée qui affirme la vie, et la volonté dans la vie qui ne se sente ni coupable ni responsable, une pensée qui expulse enfin toute la mort. Vouloir ça = créer ça. La pensée dépasse les limites que lui fixe la vie dans des reprises où la pensée se reforme et redistribue ses complexités comme puissance collective et privée. Que la vie cesse d'être une réaction. Encore faut-il savoir s'ouvrir aux rencontres, solidairement, par une nouvelle image de l'acte de penser qui dépasse les personnes et les individus. Que l'un soit pour l'autre, que l'un soit dans l'autre. Démanteler et reconstruire à partir des larmes ensevelies à la surface des corps et de la terre.

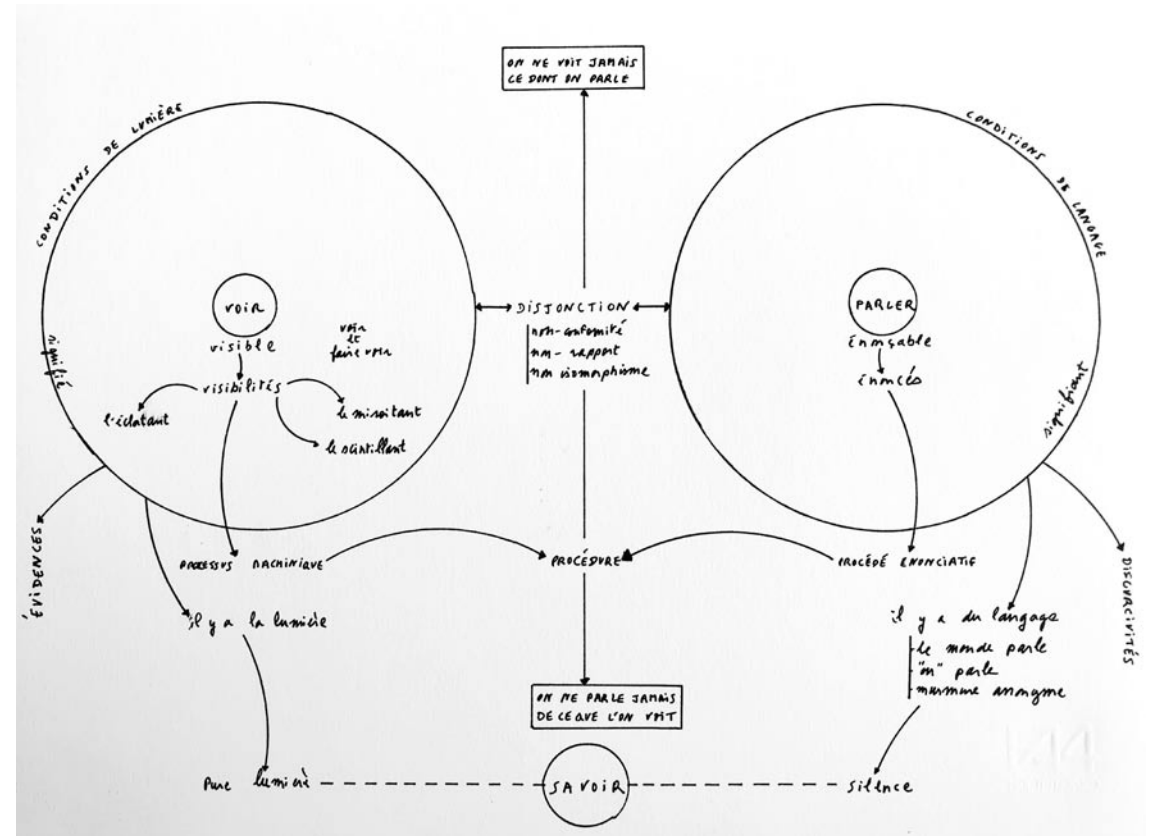
Et maintenant ? ⁷

Faire naître ce que l'on pourrait appeler un « nouveau cinéma de poésie ». Creuser le concept de poésie contre-forensique. S'attacher à la réalisation d'un film total, grâce auquel tout dire de ne rien pouvoir voir et tout voir de ne rien pouvoir dire : *Le Film du silence et de la lumière...*

⁶ Les attentats du 13 novembre 2015 en France, revendiqués par l'organisation terroriste État islamique, sont une série de fusillades et d'attaques-suicides islamistes perpétrées dans la soirée à Paris et dans sa périphérie par trois commandos distincts.

⁷ Question bonus rajoutée au corpus en juillet 2023.

**ICI
ICI CE SONT LES PEUPLES
ICI C'EST LE DÉSERT
ICI C'EST UN LAC
ICI C'EST UNE IMAGE RÉMANENTE
ICI C'EST UNE CATASTROPHE ENVIRONNEMENTALE
ICI C'EST UN CRASH BOURSIER
ICI C'EST L'USINE-MONDE
ICI C'EST TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE**



BIO/BIBLIOGRAPHIES DES AUTEURS

PAUL ARDENNE

Agrégé d'Histoire et docteur en Histoire de l'art, Paul Ardenne est écrivain, critique d'art et commissaire d'expositions. Parmi ses ouvrages, citons *Art, l'âge contemporain* (Éd. du Regard, 1997), *L'Art dans son moment politique* (La Lettre Volée, 2000), *L'Image Corps* (Éd. du Regard, 2001), *Un art contextuel* (Flammarion, 2002), *Terre habitée* (Archibooks, 2005), *Extrême : esthétiques de la limite dépassée* (Flammarion, 2006), *Moto, notre amour* (Flammarion, 2010), *L'Histoire comme une chair, Un art écologique, Apologie du Dragster et Architecture : le Boost et le Frein*, publiés par La Muette/BDL entre 2012 et 2021. Sur la question écologique, il a notamment été le commissaire de *Courants Verts, Créer pour l'environnement* (Fondation EDF, Paris) en 2020. Il est également auteur de fictions : *La Halte* (QUE, 2003), *Nouvel Âge* (Luc Pire, 2007), *Sans visage* (Grasset, 2012), *Comment je suis oiseau* (Le Passage, 2014), *Belly le Ventre* (BDL, 2017), *Roger-pris-dans-la-terre* (BDL, 2017), *L'ami du Bien* (BDL, 2020).

SAGIA BASSAID

Elle vit et travaille à Vienne en Autriche, où elle enseigne le français et la littérature française et comparée. Auteure de textes poétiques et de performances présentées en France, Algérie, Tunisie, Sagia Bassaid a participé à des workshops de poésie à la Schule der Dichtung, à Vienne, avec Heike Fiedler, ou encore, sur le thème de l'espace-corps, avec le chorégraphe autrichien Chris Haring. En 2021, elle a participé à l'élaboration d'un dossier sur l'auteure et traductrice Lucie Taïeb, coordonné par Laure Gauthier pour la revue *Phœnix*. Lors de son master de littérature générale et comparée, elle a élaboré une réflexion autour de la poétique de la « no man's langue » : poétique de la désaliénation – réflexion qu'elle poursuit toujours.

VÉRONIQUE BERGEN

Née à Bruxelles, Véronique Bergen est romancière, philosophe et poète, autrice de nombreux ouvrages. Elle collabore à diverses revues. Derniers livres parus : *Écume* (Les Équateurs/Onlit, roman), *Guido Crepax. L'axiome d'éros* (La Lettre volée, essai), *Avant, pendant et après avec des peintures d'Helena Belzer* (La Lettre volée, textes poétiques et en prose), *Marianne Faithfull. Broken English* (Densité, essai), *Marolles. La Cour des chats* (CFC, essai), Liliana Cavani. *Portier de nuit* (Les Impressions Nouvelles, essai).

ÉRIC BLANCO

Éditeur et réalisateur. Co-fondateur et directeur des éditions Plaine page, avec Claudie Lenzi. Directeur artistique du festival Les Eauditives (arts et poésies dans le Var). Depuis 2007, il collecte les paroles ouvrières et rurales du territoire varois, où il vit et travaille. Il assemble et tisse ces témoignages et ces mémoires à bas bruit pour réaliser des films documentaires : *Tanneries, mémoires dans la peau*, 2008, *Paroles de Cercles*, 2014, *Les Gueules Rouges*, 2019, *Le Partage de l'eau*, 2022.

JEAN-PHILIPPE CAZIER

Écrivain. Critique. Co-rédacteur en chef du magazine *Diacritik*.

FRÉDÉRIQUE COSNIER

Écrivaine, à la croisée du poème et du roman, avec *Suzanne et l'influence* (La Clé à molette, 2016), *Pacemaker* (Le Rouergue, 2020), *Ubique* (La Clé à molette, 2021), Frédérique Cosnier écrit en revues (*Résonance générale*, *Cockpit*, *remue.net...*) et performe ses textes avec une attention portée à la voix et ses passages entre les arts, comme dans sa recherche universitaire. Agrégée de Lettres Modernes et titulaire d'un Master en Didactique des langues, elle vient de soutenir une thèse de Doctorat en littérature française (Paris 3 Sorbonne, juin 2023), intitulée *Passages de voix, essai d'anthropologie poétique, à partir des œuvres de Stéphane Bouquet, Christophe Manon et Frank Smith*. Enseigne le Français Langue Étrangère et la littérature française au Centre de Linguistique Appliquée de Besançon (CLA – Université de Franche-Comté).

AMAURY DA CUNHA

Né en 1976 à Paris, Amaury da Cunha est écrivain, photographe et critique. Son dernier récit, *Baby Farmer* (Éd. Plein Jour), est paru en 2021. Il travaille actuellement sur un livre d'images à paraître aux Éd. Filigranes.

RODOLPHE OLCÈSE

Il enseigne la philosophie de l'art et la théorie du cinéma à l'université Jean Monnet de Saint-Étienne et co-dirige le département de recherche « Parole de l'art » au Collège des Bernardins, à Paris. Ses recherches portent sur la philosophie contemporaine et le cinéma dit expérimental. Rodolphe Olcèse a publié *Le Surgissement des archives* (Presses universitaires de Saint-Étienne, « Arts XX-XXI », 2021) et *La vie précaire, Textes et images de Fernand Deligny* (Mimésis, 2023).

YANN PERREAU

Écrivain, journaliste, critique d'art et commissaire d'exposition, Yann Perreau vit à Los Angeles. Il contribue à divers journaux dont *Le Monde*, *Libération*, *Les Inrocks*, *Vanity Fair*, *Art Press*, etc. Son dernier livre : *Ça commence avec une personne. Histoire(s) de la génération climat* (Denoël, 2021). Il est titulaire d'un DEA en philosophie à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, *Summa cum laude*. Il a travaillé comme Attaché aux services culturels de l'ambassade de France à Londres (2000-2001) puis à Los Angeles (2007-2010), où il a ouvert une galerie d'art contemporain (*Here Is Elsewhere*).

VANESSA PLACE

Écrivaine américaine et avocate spécialisée dans la défense pénale, Vanessa Place a publié de nombreux livres de poésie et de prose et s'est produite dans le monde entier, notamment au Musée d'Orsay (Paris), à la Villa Getty (Los Angeles), au Parlement européen (Bruxelles), au Musée d'Art moderne de New York, et a été la première poète à intervenir dans le cadre de la Biennale du Whitney Museum. Elle a enseigné à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, au California Institute of the Arts (Los Angeles) et à l'Université du Colorado (Boulder).

BARBARA POLLA

Médecin, écrivain, galeriste et commissaire d'exposition. Sa galerie, Analix Forever (Genève), privilégie les collaborations et co-élaborations internationales avec de nombreux acteurs du monde de l'art. La découverte et la valorisation de la création y sont déterminantes, ainsi que la promotion de trois médiums de prédilection : la vidéo, le dessin et la poésie. Ses essais portent essentiellement sur l'art et sur le genre. Dans *Femmes hors normes* (Odile Jacob, 2017), elle définit le concept d'« autonomie » sur lequel elle fonde aussi bien l'irréfutabilité que la contribution à la démocratie des libertés individuelles. Elle se consacre actuellement à un projet d'envergure, artistique et littéraire, sur le thème de la paix.

MARK SANDERS

Professeur de littérature comparée et d'anglais à l'Université de New York (États-Unis) et professeur extraordinaire d'afrikaans et de néerlandais à l'Université de Stellenbosch (Afrique du Sud). Son livre le plus récent : *Learning Zulu: A Secret History of Language in South Africa* (Princeton University Press, 2016).

BLANDINE SORBE

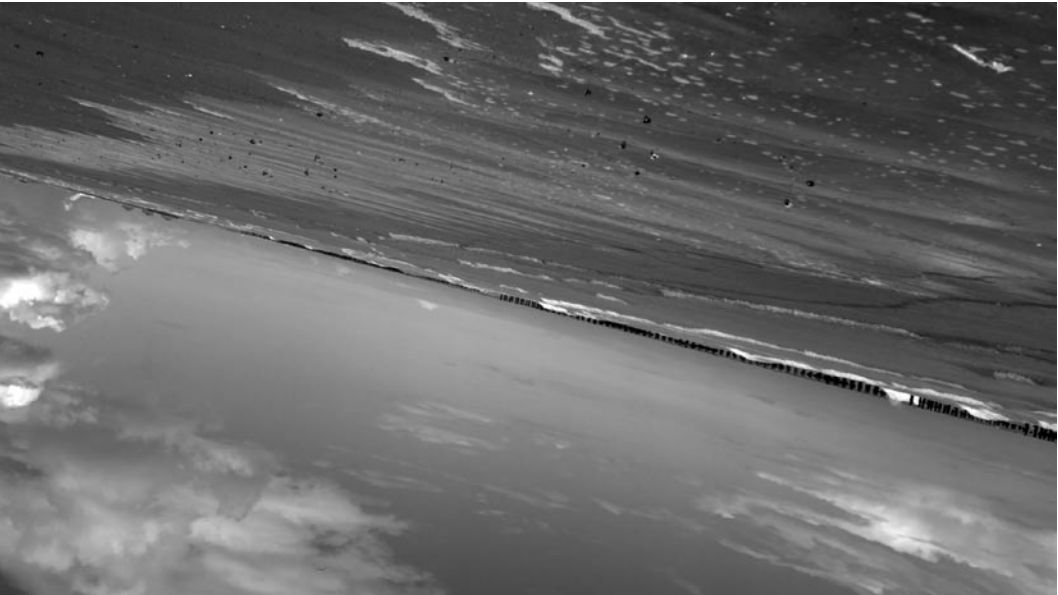
Pratique couramment plusieurs langues, y compris celle de l'administration française. Blandine Sorbe a traduit Max Frisch, Mozart et Christian Dittloff. Elle consacre une bonne partie de sa vie à lire une fraction infime de tous les livres jamais écrits.

CATHERINE SOULIER

Maître de conférences en littérature française des 20^e et 21^e siècles, membre du centre de recherche RIRRA21 à l'Université Paul-Valéry-Montpellier 3, Catherine Soulier s'intéresse à la poésie, son histoire, ses formes, ses rapports avec les arts visuels.

COLETTE TRON

Auteur, critique et directrice artistique d'Alphabetville, laboratoire des écritures multimédia (alphabetville.org), Colette Tron est impliquée depuis près de vingt ans dans une pratique et une critique des arts et des technologies, notamment numériques. Elle expérimente et explore les formes, les singularités, les hybridations qui y sont à l'œuvre. Elle est aussi membre de l'Association des Amis de la Génération Thunberg-Ars Industrialis, fondée par Bernard Stiegler.



FRANK SMITH

BIBLIOGRAPHIE

Irak 24 heures, Créaphis, 2024
C'est ce que l'on désire (avec Jean-Philippe Cazier et Claude Favre), LansKine, 2024
L'Atlas des 2-mers, LansKine, 2023
Syrie, l'invention de la guerre, LansKine, 2023
Pour parler (avec Julien Serve), Créaphis, 2019
Un Film à jamais, Plaine page, 2019
Vingt-quatre états du corps par seconde (avec Jean-Philippe Cazier), LansKine, 2018
Le Film de l'impossible, Plaine page, 2017
Chœurs politiques, L'Attente, 2017
Le Film des visages, Plaine page, 2016
Fonctions Bartleby. Bref traité d'investigations poétiques, Le Feu sacré, 2015
Résolution des faits, Fidel Anthelme X, 2015
Katrina. Isle de Jean Charles, Louisiane, L'Attente, 2015
Surplis, Argol, 2015
Jean Charles (avec Dominique De Beir), Galerie Virgile Legrand, 2014
Guantanamo, Translation by Vanessa Place, Les Figues Press, Los Angeles, 2014
Le Film des questions, Plaine page, 2014
Gaza, d'ici-là, Al Dante, 2013
États de faits, L'Attente, 2013
Guantanamo, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2010
Dans Los Angeles, Le Bleu du ciel, 2009
Le cas de le dire, Créaphis, 2007
Je pense à toi, Des cygnes, 2004
Poé/tri, 40 voix de poésie contemporaine, Autrement, 2001
Zigzag Poésie, Formes et mouvements : l'effervescence, Autrement, 2001
Je @ toi, Olbia, 2001
Pas (avec Anne-Marie Filaire), Créaphis, 1998

TRADUCTIONS

Vigilance de Benjamin Hollander
Traduit de l'américain avec Guy Bennett et Françoise Valéry, L'Attente, 2023

Remerciements de Guy Bennett
Traduit de l'américain avec l'auteur, L'Attente, 2022

PIÈCE CHORÉGRAPHIQUE

Coalition, avec Mylène Benoit (C^{ie} Contour progressif), 2017

FILMOGRAPHIE

Le Film d'en finir ou pas, 2023
Le Film des points de vue, 2023
Le Film de l'inaperçu, 2023
Le Film de la terre, 2023
Un Film à perte de vue, 2023
Le Film des îles solitaires, 2023
Le Film du 38^e parallèle, 2023
Les Films du monde – 68 cinétracts (2015, 2018 & 2022)
Le Film de Montricher, 2019
Entre les images, 2020
La Fabrication des preuves, 2020
Le Film de l'Encore-temps, 2020
Le Film des méridiens, 2020
Le Film des instants, 2020
Le Film de l'absence, 2019
Un Film à jamais, 2019
Le Film du dehors, 2018
Chœurs politiques, 2018
Le Film de l'impossible, 2017
Le Film des visages, 2016
Le Film des questions, 2015
Fin de mots, 2016
Eureka, 2009
Le vent, le vent, 2006
13 fragments de l'oubli, 1998
Beyrouth, ville innombrable, 1996

DISPOSITIFS NUMÉRIQUES EN LIGNE

L'Atlas poétique des s-o-l-i-d-a-r-i-t-é-s, 2021
Il était six fois sur la Terre, Museum Fiction, Centre Pompidou, 2016
deleuzememories, 2015

SITE WEB

franksmith.fr

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

P. 3 : Vidéogramme, *Le Film de l'impossible*

P. 9 : Vidéogramme, *Les Films du monde – 68 cinétracts*

P. 15 : Vidéogramme, *Un Film à jamais*

P. 19 : Vidéogramme, *Un Film à jamais*

P. 23 : Vidéogramme, *Guantanamo*

P. 29 : Vidéogramme, *Guantanamo*

P. 43 : Vidéogramme, *Les Films du monde – 68 cinétracts*

P. 59 : Vidéogramme, *Le Film du dehors*

P. 65 : Vidéogrammes, *Le Film des questions*

P. 73 : Vidéogramme, *Le Film de l'impossible*

P. 81 : Vidéogramme, *Le Film de l'impossible*

P. 85 : Vidéogrammes, *Un Film à jamais*

P. 93 : Vidéogramme, *Le Film des visages*

P. 105 : Vidéogramme, *Les Films du monde – 68 cinétracts*

P. 109 : Vidéogrammes, *Le Film du 38^e parallèle*

P. 115 : Vidéogramme, *Le Film de l'inaperçu*

P. 123 : Vidéogramme, *Entre les images*

P. 129 : Vidéogramme, *Le Film du dehors*

P. 137 : Vidéogrammes, *Un Film à jamais*

P. 139 : Diagramme, *Voir versus Parler*

P. 145 : Vidéogramme, *Un Film à perte de vue*

Couverture : Vidéogramme, *Le Film du dehors*

Revue GPS n° 12
Gazette poétique et sociale
éditions Plaine page

Ouvrage publié avec le soutien de la fondation Jan Michalski

**Fondation
Jan Michalski**

plaineepage.com

Achévé d'imprimé en octobre 2023
sur les presses CCI à Marseille

Dépôt légal : 4^e trimestre 2023