

MARIA ODDÓ  
Montréal

## L'ANTI-POÉSIE DE NICANOR PARRA PROBLÉMATISATION TEXTUELLE ET VIRTUALISATION

### L'antipoésie pour comprendre la poésie

Bien qu'il appartienne chronologiquement à la «génération de 38» de la poésie chilienne, par son refus tout à la fois de l'aspect normatif dérivé d'un modernisme avant-gardiste européenisant<sup>1</sup> et de la distanciation inévitable que cet aspect créait par rapport à la réalité culturelle chilienne, Nicanor Parra se démarque de sa génération par son anti-lyrisme radical et par sa tentative de faire de la poésie le reflet même de la vie. Néanmoins ce concept de vie que l'antipoésie parraenne mettra de l'avant est inséparable de la présence de l'homme commun, de sa vie quotidienne, de son langage enraciné dans la culture populaire, de son humour festif ou noir et des implications des transformations sociales, locales et mondiales. Chez Parra la poésie est «en plein développement dans sa fonction démystificatrice»<sup>2</sup>.

Parra explique que l'antipoème «en dernière instance, n'est pas autre chose que le poème traditionnel enrichi de la sève surréaliste - surréalisme créole ou comme vous voudriez l'appeler», à quoi il ajoute que l'antipoème «doit être résolu du point de vue psychologique et social

---

<sup>1</sup> Inspiré du parnassisme et du symbolisme, le modernisme hispano-américain proposait la perfection esthétique comme idéal et objectif.

<sup>2</sup> A. Campaña, *Poesía y situación de Nicanor Parra*, Santiago, Ediciones del Instituto de Estudios Poéticos, 1995, p. 152.

du pays et du continent auquel nous appartenons, pour qu'il puisse être considéré comme un véritable idéal poétique»<sup>3</sup>.

En se basant sur les nombreuses explications de Parra sur sa poésie, Ibáñez-Langlois observe qu'il s'agit

*«d'une expérience poétique de purification du surréalisme européen de son artifice, de son obscurité inutile, de son détachement décadent de la vie, par la médiation d'une transformation locale - et par cela même, uni-verselle - des liens avec un langage quotidien, d'une expérience réelle de la situation de l'homme»<sup>4</sup>.*

Dès lors, le terme général d'antipoème peut désigner «toute réaction poétique contre la fatigue, la routine verbale, la typologie des sentiments, les formes reçues et déjà inertes du langage et de l'expérience de la vie»<sup>5</sup>. Mais le cas singulier de l'oeuvre de Parra correspond à une époque qui n'est plus apte à la création de sérénité, d'équilibre et de sommets d'harmonie entre la forme verbale et l'expérience humaine. De ce fait, dans des périodes difficiles, «l'antipoème est une réponse possible: une parole qui ne peut plus chanter la nature, célébrer l'homme ni glorifier Dieu, parce que tout est devenu problématique, à commencer par le langage»<sup>6</sup>. Par ailleurs, le critique signale que la particularité de l'antipoème parraen réside dans le fait que son existence n'est possible que dans une relation dialectique avec l'autre poème dont il se nourrit secrètement.

L'antilyrisme de Parra ne pourrait exister sans le lyrisme décadent qu'il semble vouloir anéantir et qui malgré tout lui sert de prétexte à un nouveau lyrisme. Cependant ce projet présente par ailleurs un autre aspect implicite: la proposition d'une antipoésie pour comprendre la poésie. À l'instar de Deleuze qui postule la nécessité d'une antiphilosophie pour comprendre la philosophie puisque la philosophie «aurait besoin d'une compréhension non-philosophique, comme l'art a besoin de non-art, et la science de non-science»<sup>7</sup>, Parra offre la possibilité d'ac-

<sup>3</sup> N. Parra, *Anti-poemas*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 13. En Amérique latine le mot *criollo* s'applique à tout ce qui est autochtone, national, par rapport à ce qui est étranger.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>7</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, 205-206.

céder à la poésie par l'antipoésie, à travers cet anti comme rapport à un référent poétique qui aurait besoin d'être rallumé et revitalisé. Pour mieux saisir la complexité de cet anti de l'antipoésie, on peut se rapporter à Test, un antipoème écrit sur le mode d'un petit questionnaire scolaire qui offre aux lecteurs une interprétation ouverte et polysémique.

*Qué es la antipoesía:*

*Un temporal en una taza de té?*

*Una mancha de nieve en una roca?*

*Un azafate lleno de excrementos humanos*

*Como lo cree el padre Salvatierra?*

*Un espejo que dice la verdad?*

*Un bofetón al rostro*

*Del Presidente de la Sociedad de Escritores?*

*(Dios lo tenga en su santo reino)*

*Una advertencia a los poetas jóvenes?*

*Un ataúd a chorro?*

*Un ataúd a fuerza centrífuga?*

*Un ataúd a gas de parafina?*

*Una capilla ardiente sin difunto?*

*Marque con una cruz*

*La definición que considere correcta»<sup>8</sup>.*

Dans Test, la simple logique ne peut fournir la réponse à une question d'ordre esthétique: l'apparente finalité d'instruire ne fait que confondre le lecteur par une multiplication de métaphores, créant ainsi un conflit perpétuel. Dépoétiser pour repoétiser, l'antipoésie apparaît donc comme l'impensable, un défi au bon sens: elle devient l'exemple vivant de la recherche de cette littérature impossible, de ces utopies de langage dont parlait Barthes<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Nicanor Parra, *Antipoemas*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 202-203. «Qu'est-ce que l'antipoésie: / Une tempête dans une tasse de thé? / Un tache de neige sur un rocher? / Un plateau plein d'excréments humains / Comme le croit le père Salvatierra? / Un miroir qui dit la vérité? / Une gifle au visage / Du Président de la Société d'Ecrivains? / (Que Dieu le garde dans son saint royaume) / Un avertissement aux jeunes poètes? / Un cercueil à rétropropulsion? / Un cercueil à force centrifuge? / Un cercueil à gaz de kérosène? / Une chapelle ardente sans défunt? / Marquez avec une croix / La définition que vous considérez correcte». (Salvatierra était le détracteur le plus virulent de l'oeuvre de Parra).

<sup>9</sup> R. Barthes, *Leçon*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 23.

Par son questionnement, l'antipoésie continue cette «tradition de la rupture» qui définit le moderne selon O. Paz<sup>10</sup>. Il y aurait beaucoup à écrire sur cette «tempête dans la tasse de thé»; mais on peut d'ores et déjà souligner la référence aux origines ambivalentes de la modernité: la négation de la tradition mais également la continuité d'une tradition polémique. Les contrastes créés par la séquence des choix de réponses, tels que l'image de la neige sur un rocher suivie d'une image excrémentielle, ensuite une métaphore spéculaire qui renvoie à la vérité, suivie du soufflet au visage du représentant de l'institution littéraire (une gifle au goût du public à la Maïakovski ?...) donnent déjà la dimension de transgression caractéristique de tous les avant-gardismes. L'antipoésie se donne ainsi en spectacle.

En outre, ce qui s'annonce dans *Test* comme événement est aussi ce *qui arrive* par la communication dans le même sens de la performativité. Dans ce que Derrida appelle l'étrange logique de l'événementialité, la nature et le statut de l'événement de parole ou par la parole restent souvent inaperçus et «l'intention qui anime l'énonciation ne sera jamais de part en part présente à elle-même et à son contenu»<sup>11</sup>. C'est là que réside, à nos yeux, le succès de la présentation problématique du texte: le lecteur reste ainsi captivé et tentera de participer au dévoilement du contexte implicite à ces dispositifs poétiques.

Quelle que soit l'impossibilité de répondre «correctement» à *Test*, il n'en demeure pas moins que le poète fournit d'autres moyens pour accéder à sa poésie. Il va de soi que l'on trouve dans *Test* la même charge de provocation que dans *La Montana Rusa*, poème qui constitue à notre avis, par sa condensation, la meilleure définition de l'antipoésie. C'est aussi un texte qui pourrait offrir un autre aspect de l'antipoésie et qui viendrait, selon la logique parraenne, éclairer ou confondre le lecteur:

*«Durante medio siglo  
La poesía fue  
el paraíso del tonto solemne  
Hasta que vine yo  
Y me instalé con mi montaña rusa.  
Suban si les parece.*

<sup>10</sup> O. Paz, «La tradition de la rupture» in *Points de convergence*, Paris, Gallimard, 1976, p. 13-33.

<sup>11</sup> J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 388-389.

*Claro que yo no respondo si bajan  
Echando sangre por boca y narices»<sup>12</sup>.*

D'entrée de jeu le poète inscrit son oeuvre dans la temporalité de la poésie par la coupure qu'il dit y avoir opérée. L'ennui instauré depuis cinquante ans d'alanguissement poétique est brisé par l'événement de l'installation de sa machine à sensations fortes. L'invitation à y monter ne va pas sans danger pour celui qui l'accepte et l'expérience, étant de l'ordre de la violence corporelle, devient un risque volontaire. De cette manière le locuteur qui annonce la nouveauté de cet engin n'avertit pas seulement qu'il s'agit d'un choix personnel, mais aussi qu'il ne prendra aucune responsabilité face au coût physique de cette épreuve.

Au moins trois aspects du poème attirent notre attention en premier lieu: l'ambiguïté créée par une invitation entraînant des risques pour l'invité, la désolidarisation totale de celui qui invite et la métaphore de «montagne russe» pour désigner l'antipoésie, expression qui la situe en même temps du côté de l'expérience et de la sensation, dans un environnement de foire d'amusement et de spectacle populaire accessible à tout le monde.

En revanche, si, comme le propose Parra, l'antipoème s'enrichit de la sève surréaliste créole, un nouvel élément d'enrichissement sémantique s'ajoute, puisque le mental est sémiotisé et que «toute pensée est un signe»<sup>13</sup>: l'ironie, étant une pensée-signé s'adressant à une autre pensée-signé, donne à son tour à cet antipoème un sens qui dépasse largement les descriptions traditionnelles de foyer tropique, puisqu'il s'agit ici «d'un énoncé qui vise l'éthos de l'Autre»<sup>14</sup>. Il semble bien que l'antipoésie ne puisse être définie par Test et Montagne Russe que d'une façon partielle: le destinataire comprend qu'il n'y parviendra peut être jamais...

L'écart poétique annoncé dans *La Montaña Rusa* constitue selon nous le trait essentiel de l'oeuvre du poète. D'après la critique chilienne

<sup>12</sup> N. Parra, *Obra Gruesa*, Santiago, Andrés Bello, 1983, p. 66. «Pendant un demi siècle/ la poésie fut / le paradis du niais solennel. / Jusqu'à ce que j'arrive / et m'installe avec ma montagne russe / Montez si vous êtes d'accord / Bien sûr que je ne suis pas responsable si vous descendez / versant du sang par la bouche et le nez».

<sup>13</sup> C. Tiercelin, *La Pensée-signé. Études sur C.S. Peirce*, Nîmes, Éditions J. Chambon, 1993, p. 184.

<sup>14</sup> M. Meyer, *Questions de rhétorique*, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche), 1993, p. 112.

et internationale, les antipoèmes de Parra marquent un tournant décisif de renouvellement et de développement de la poésie non seulement chilienne, mais hispano-américaine: l'antipoésie constitue le point culminant de transgression du code de l'écriture et de la réception de la poésie conventionnelle. Par la détermination de nouvelles règles pragmatiques dans le circuit de la communication textuelle, l'expérimentation dans le champ de la composition accomplie par Parra marque, selon l'opinion du critique chilien Ivan Carrasco, «la fin de la structure de la lyrique moderne». De plus, par l'approfondissement du questionnement et de la théorisation de la poésie, le poète a «contribué à la formation d'une nouvelle compétence textuelle et littéraire du lecteur contemporain»<sup>15</sup>.

Sur ce plan, l'antipoésie-montagne russe est aussi un devenir conceptuel, dans le sens deleuzien du terme, puisque c'est par le devenir que nous définissons les concepts: «même un concept de sensation doit être créé avec ses moyens propres». Pour Deleuze «une sensation existe dans son univers possible sans que le concept existe nécessairement dans sa forme absolue». Il y aurait alors un mouvement continu entre les sensations des concepts et les concepts de sensations, et ce n'est pas le même devenir: «le devenir sensible est l'acte par quelque chose ou quelqu'un ne cesse de devenir-autre [...], tandis que le devenir conceptuel est l'acte par lequel l'événement commun lui-même esquive ce qui est»<sup>16</sup>. Les événements, étant la «consistance de concept», créent des *sites événementiels*, s'actualisent «dans un état de choses» et «contiennent des composantes hétérogènes qui les font «communiquer par des zones d'indiscernabilité, d'indécidabilité»<sup>17</sup>.

Le projet de Nicanor Parra s'inscrit donc dans l'exploration de ces frontières floues de l'expression, non seulement par l'incorporation de matériaux non-poétiques (la publicité, la propagande, la communication télégraphique, le dessin, les titres des journaux à sensation, le chiste<sup>18</sup>, le discours politique, le rire, le grotesque, l'injure, le cri, le graffiti, le carnavalesque etc.) mais aussi par son ton provocateur à outrance. Quoique

<sup>15</sup> I. Carrasco, «Antipoesía y neovanguardismo», in *Estudios Filológicos*, no 23 (1988), p. 52.

<sup>16</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que...*, p. 168.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 143, 147, 149.

<sup>18</sup> Dire drôle et ingénieux, blague courte et mordante, boutade ou mot d'esprit qui vise à faire rire l'interlocuteur.

la définition d'antipoésie inclut des côtés obscurs ou indiscernables, il n'en demeure pas moins que les métaphores «cercueil à rétropropulsion» ou «montagne russe» sont des signes de signes référant au concept d'antipoésie concrète et transcendante à la fois. Quant au dernier aspect de *La Montaña Rusa*: l'auto-déresponsabilisation du locuteur par son avertissement final sur les risques à prendre si l'on monte dans son engin, la composante éthique est incontournable, mais ce qui nous apparaît essentiel dans les définitions d'antipoésie est d'abord cette logique du vague qui crée une incertitude intrinsèque, situation déjà décrite par Peirce: «tout concept est vague en tant qu'entité incomplète ou insaturée»<sup>19</sup>.

C'est par ce biais que l'antipoésie de Parra comme problématisation et production de connaissance implique la nécessité d'explorer le rapport essentiel entre l'art et le non-art, d'examiner les zones d'indétermination qui se dérobent aux différenciations préétablies. L'antipoème devient ainsi un instrument de production de savoir, entre autres par cette région d'indécidable qui le fait exister. Sous cet angle, le concept d'anti de l'antipoésie amorce le processus de quête de sens par la logique du vague y impliquée et interpelle le lecteur, le poussant à développer une nouvelle appréciation littéraire. Dans une nouvelle perspective le critique C. Cuadra souligne que cet anti est une «dis-position textuelle de la stratégie discursive et scripturale» qui, «par sa complexité intrinsèque», exige de «travailler ce concept sur le terrain même de son émergence, de son économie discursive et des contradictions esthétiques y générées»<sup>20</sup>. Cuadra inscrit l'antipoésie parraenne dans le courant de la pensée critique de la postmodernité et l'analyse par le biais de la déconstruction.

### Du rire et autres machinations

Nicanor Parra ne cesse de créer de nouveaux artefacts, comme il les appelle; il y en a même dans son *Discurso de Guadalajara*<sup>21</sup>, qui se présente comme un manifeste politico-poétique sur un fond où s'entrecroi-

<sup>19</sup> C.Chauviré, Peirce et la signification. Introduction à la logique du vague, Paris, PUF 1995, p. 17.

<sup>20</sup> C. Cuadra, Nicanor Parra, en serio & en broma, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1997, p. 81-82.

<sup>21</sup> Nicanor Parra, Poemas para combatir la calvicie, Mexico, Consejo nacional para la cultura y las artes, Universidad de Guadalajara, FCM, 1993, p. 320 - 373.

sent les remerciements du poète pour le prix reçu<sup>22</sup>, des allusions à la théorie littéraire et l'éloge franc à l'oeuvre de Juan Rulfo.

Parra désacralise d'entrée de jeu la solennité de l'acte de reconnaissance de son propre travail poétique par l'ironie, le rire, l'humour noir, le ton sarcastique, l'irrévérence et le cynisme de certaines parties du *Discurso*, le transformant ainsi en anti-discours par la transgression du code social appliqué à ce type de cérémonie. Cependant, à l'appel non seulement à la réflexion politique mais aussi à l'engagement face au sort de l'humanité et à celui de la planète, s'ajoute une défense passionnée des lettres et des origines amérindiennes de l'Amérique hispanique contemporaine. En outre, la question du métissage traverse les textes du *Discurso* par la mise en abyme de la langue mapuche dans le titre et dans la dernière phrase, *Mai mai peñi*<sup>23</sup>, les deux enchysées à leur tour dans les références à Juan Rulfo, cet extraordinaire *huaso mexicano*<sup>24</sup> honoré par Parra.

À défaut d'une analyse plus élargie du *Discurso de Guadalajara*, on peut au moins citer ici les observations de Mario Rodriguez qui qualifie cette oeuvre d'«entreprise de démolition typiquement parraenne» par «l'autodénégation qui détruit toute la rhétorique dominante des discours de reconnaissance»<sup>25</sup>.

Pour le reste, l'antipoésie et le *Discurso* rejettent la «haute couture poétique et les devantures de luxe où on l'exhibe» pour incorporer un «langage encore non ankylosé» dont la fonction, d'après Rodriguez, est d'aller «au-delà de la destruction sarcastique ou ironique des grandes sublimations politiques, religieuses, érotiques et esthétiques de la modernité, pour amener à la lumière une réalité inédite, encore non élimée par l'usure». Ainsi, d'après le critique, Parra ne propose pas le vide laissé par l'expulsion des illusions, mais montre plutôt «l'autre côté du tissu d'un vieil habit» comme métaphore de ce travail d'arrière boutique par lequel le poète a toujours souligné sa distanciation face «aux grands magasins discursifs»<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Prix International de Littérature Latinoaméricaine et des Caraïbes *Juan Rulfo*, 1991.

<sup>23</sup> Brève formule d'accueil ou d'adieu, signifie approximativement *Salut mon frere!* chez les Indiens du Chili.

<sup>24</sup> N. Parra, *op. cit.*, p. 373. Le *huaso* est le personnage masculin typique des campagnes chiliennes.

<sup>25</sup> M. Rodriguez F., «El discurso de Guadalajara», *Atenea*, no 463-464 (1993), p. 139.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 141, 145.

Néanmoins, un autre aspect non moins attirant que ceux indiqués par Rodriguez constitue l'emploi répété du *chiste* qui fragmente le *Discurso de Guadalajara* par le rire en lui conférant le ton d'allégresse et de désinvolture d'une rencontre amicale. Quoique très étudié, nous remarquons que le rire de l'antipoésie est généralement analysé par les critiques comme rire carnavalesque, à l'intérieur donc du cadre bakhtinien (très cité d'ailleurs), mais qui, selon nous, par le sérieux qui s'y dessine, fait appel à une réflexion sur la poésie. En dépit de la complexité du *Discurso*, le repérage de l'occurrence du *chiste* nous montre que depuis les premières salutations il sert à provoquer le rire d'abord sur le fait que le thème de la mort est un des plus populaires au Mexique<sup>27</sup>, ensuite par l'allusion au comique mexicain Mario Moreno (Cantinflas) dont le «discours ne dit rien mais semble dire tout», et plus loin, lorsqu'il s'agit de prononcer des discours, le poète dit qu'on peut «ébaucher le premier bon discours du XXI<sup>e</sup> siècle ou rédiger le plus mauvais du XX<sup>e</sup>», ce dernier étant évidemment «le plus difficile puisqu'il ne manque jamais quelqu'un / qui en sort un encore pire»<sup>28</sup>.

L'autodérision s'ensuit, par une autre série de *chistes* du genre «mon discours sera mauvais mais court», «je suis incapable de rassembler deux idées / c'est pour cela que je me déclare poète»<sup>29</sup>, «je mentirais si je disais que je suis ému / traumatisé serait le mot précis / la nouvelle du prix / m'a laissé bouche bée / je doute pouvoir à nouveau la fermer»<sup>30</sup>. D'autres *chistes* assurent le ton festif de l'événement: par exemple, au sujet des prix littéraires, le récipiendaire dit «les prix sont pour les esprits libres / et pour les amis du jury / chanfle / vous ne vous attendiez pas à mon astuce»<sup>31</sup> provoquant ainsi le rire et la complicité de l'auditoire.

Observé à un premier niveau, le registre du rire dans le *Discurso* se montre donc comme une stratégie de transformation du solennel en familier par le travail du *chiste*, particulièrement dans la dérive humoristique

<sup>27</sup> N. Parra, *Poemas para combatir...*, p. 323.

<sup>28</sup> Ibid., p. 325.

<sup>29</sup> Ibid., p. 326.

<sup>30</sup> Ibid., p. 336.

<sup>31</sup> Ibid., p. 338. (Chanfle: interjection mexicaine dont la polysémie s'étend du Zut! ou Tiens! au tir oblique du soccer. De plus, la phrase est une citation textuelle d'un personnage très populaire de la télévision au Mexique et au Chili.)

concernant l'emploi de l'argent du prix: «me mettre à jour avec les déclarations d'impôts» ou «l'achat d'une chaise roulante, sait-on jamais...»<sup>32</sup>, et plus loin:

«j'appuie l'idée géniale

[...]

qui propose de tripler le montant du prix Juan Rulfo

de Littérature Ibéroaméricaine

mais à condition

qu'il le soit avec effet rétroactif»<sup>33</sup>.

Cela se poursuit par:

«*Je vois que vous êtes en train de vous endormir*

c'est cela l'idée

que le discours doit être ennuyeux

+ il est soporifique mieux c'est

dans le cas contraire personne n'applaudirait

et l'orateur serait traité de coquin»<sup>34</sup>.

Finalement, dans ce crescendo du rire dont parle Bergson<sup>35</sup>, on observe une variation du type d'humour dans le texte suivant:

«*Discours de Guadalajara*

aphonie totale

j'ai + une odeur de cyprès que de lauriers»<sup>36</sup>

où l'allusion à la mort dévoile un deuxième niveau de l'engrenage machinique du chiste, le plan du rire correspond plutôt au concept de rire de Bataille, une fonction dont l'issue est aussi un travail de forage du

<sup>32</sup> N. Parra, *Poemas para combatir...*, p. 341. dans le texte : «X si las moscas...» (chilenisme).

<sup>33</sup> Ibid., p. 356.

<sup>34</sup> Ibid., p. 346. Note: le mot est pícaro qui désigne non seulement le personnage de la littérature espagnole des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle mais s'applique aussi, au Chili, à quelqu'un qui est malin ou qui fait des farces ambiguës.

<sup>35</sup> H. Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, PUF/Quadrige, (1940) 1995, p. 63, 145.

discours, le rire creuse, il est une figure d'expérience où toute dialectique est excédée dans un instant où tout se dérobe. Au bord de l'abîme du silence de la mort, le rire est ce moment de l'expérience ou l'autorité souveraine se manifeste comme le bruit d'un déchirement intérieur. Dans l'expérience intérieure bataillenne, le sujet est nomade de son désir et se déplace entre les polarités de la blessure et de la faille et celles de la jouissance et du rire. Ainsi, sacrificiel ou désirant, il erre dans un discours de l'impossible.

Pour Bataille le rire est «joie incandescente» en même temps que plongée dans la «violence mortelle de l'être». Il intervient dans ces déterminations des valeurs de l'être et se manifeste chaque fois qu'une dénivellation est donnée brusquement: «il caractérise l'ensemble des existences vidées comme *ridicule*». Ainsi, «le rire n'est pas seulement composition de ceux qu'il assemble dans une conclusion unique» mais aussi décomposition «parfois avec une virulence si pernicieuse qu'il met en cause la composition même, les ensembles à travers lesquels il est fonction»<sup>37</sup>.

Le machinique du rire dans l'antipoésie est très proche de la pensée de Bataille, dans le sens où il fait «incessamment glisser la vie dans le sens contraire, allant du connu à l'inconnu»<sup>38</sup>.

Par ailleurs, lorsque Derrida analyse la nature du rire dans le système batailléen, il conclut que «le rire excède la dialectique et le dialecticien: il n'éclate que depuis le renoncement absolu au sens, depuis le risque absolu de la mort»<sup>39</sup>. Cependant, si l'on se situe sur le plan de la scène du comique, on observe aussi qu'il y a quelque chose de troublant lorsque dans le rire se glisse le soupçon de ne pas savoir exactement pourquoi nous rions. C'est ce que Vuillemin appelle le comique indéterminé, qui «réalise le sublime de la comédie par la conscience qu'il nous donne que toutes les déterminations empiriques sont inadéquates pour expliquer le ridicule»<sup>40</sup>. Sa réflexion sur Racine et Aristophane le

<sup>36</sup> N.Parra, *Poemas para combatir...*, p.354.

<sup>37</sup> G. Bataille, *Articles II, 1950-1961*, t. XII de *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 440.

<sup>38</sup> Id., *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, p. 129-130.

<sup>39</sup> J. Derrida, «De l'économie restreinte à l'économie générale, un hégélianisme sans réserve», *L'Arc*, no 32, 1967, p. 28.

<sup>40</sup> J. Vuillemin, *Éléments de poétique*, Paris, Vrin, 1991, p. 146.

mène à conclure que le rire est une idée qui échappe aux tentatives de réduction à un genre et aux situations de mœurs ou caractère. Kristeva pour sa part, dans son étude du travail du rire chez Lautréamont, explique que «l'effet du rire est remplacé par la production de nouveaux dispositifs»<sup>41</sup>.

Le *chiste* est donc non seulement un opérateur textuel de l'ambivalence mais il apparaît comme l'agent de maintien de la fonction poétique. La situation drôle créée par les blagues du poète se voit tout de suite étouffée, le rire libérateur s'écroule devant la dérobade de sens, les rieurs restent désesparés face à cette pirouette devant le néant, il est question maintenant de la mort annoncée du poète, aphonie et parfum de cimetière, mots qui évoquent à leur tour la fin irrévocable de toute vie humaine. Au lieu d'annuler le pathétisme du poétique, le rire l'accentue par l'isopathie de la mort, le comique est transformé en poétique.

Pour le reste, par sa quête infatigable de perfection et par sa dénonciation implacable de tous les vices de la société, Parra prouve que toute entreprise critique de l'antipoésie centrée sur des critères restreints au rôle social de l'écrivain est vouée à l'échec. Dénigré par la droite et mal récupéré par la gauche, le poète déborde les manichéismes réducteurs par la nature même de son travail littéraire et par la puissance de la théorie qui le soutient. Par la problématisation du statut du discours poétique et littéraire, la discursivité antipoétique excède et dépasse les discursivités critiques traditionnelles.

#### Artefacts, pétarades et sonnets à l'ère de la virtualisation.

La première édition chilienne, en 1983, de *Chistes para desorientar a la poesía*, qui est un recueil de textes dont le titre même, dans son graphisme, fait allusion à la répression politique par les biffures du mot *policía* qui précède le mot *poesía*, constitue une importante réflexion sur la dégradation de la vie moderne, thème déjà initié dans le long poème *Los Vicios del Mundo Moderno*<sup>42</sup> publié en 1954 (qui est aussi une référence évidente à Baudelaire). Cette réflexion s'accentue et devient plus pressante par l'emploi de plus en plus fréquent du rire noir dans la production poétique subséquente, par exemple dans *Cachureos, Ecopoe-*

<sup>41</sup> J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p.196.

<sup>42</sup> N. Parra, *Antipoemas*, p. 108-112.

mas, *Guatapiques y Últimas prédicas*<sup>43</sup>, ouvrage publié la même année que *Chistes para desorientar a la poesía*, où la dénonciation prend une forme très brève mais encore plus percutante. Plus le poème touche à la dynamique sociopolitique, plus la blague devient le typique chiste cruel, une forme particulièrement noire de l'humour chilien.

L'antipoème atteint là une grande *force de frappe*, mais de très courte durée: c'est l'explosion de l'instant. Du point de vue formel, toutes ces «pétarades» sont aussi le résultat d'une recherche esthétique déjà présente dans les *Artefactos*, des constructions poétiques qui datent de 1973 et qui répondent, selon la définition de l'auteur, aux caractéristiques suivantes:

«ARTE FACTOS

*Juguetes para gigantes*

*Armas de juego para menores de edad*

*Poesías para grandes y chicos*»<sup>44</sup>.

Ces «jouets pour géants, armes à feu pour mineurs ou poésies pour grands et petits» constituent une composition poétique où la condensation repose sur la force et la précision des traits ainsi que sur l'ambiguïté de l'ironie antipoétique, toujours en opération. Il va sans dire que les artefacts sont très proches des aphorismes nietzschéens quant au travail d'interprétation qu'ils demandent. Le fait de dire l'aphorisme n'est que le début d'un art, puisqu'il est une des formes de l'éternité: «dire en dix phrases ce que tout autre dit en un volume - ce qu'un autre ne dit pas en un volume»<sup>45</sup>. Parra a en outre expliqué dans une entrevue que «un artefact est une configuration linguistique autosuffisante»<sup>46</sup>.

Il est quand même logique que ce soit sous la forme «artefact» que le poète annonce son projet. C'est d'ailleurs la façon la plus désagrégée par

<sup>43</sup> Chilénismes : les *cachureos* sont des amas d'objets sans valeur, les *guatapiques* des petits pétards qui font la joie des enfants des quartiers populaires. Fabriqués avec un peu de poudre, ils explosent lorsque on les lance avec force sur le pavé.

<sup>44</sup> Cité par A. Campaña, *Poesía y situación de Nicanor Parra*, Santiago, Instituto de Estudios Poéticos, 1995, p. 113.

<sup>45</sup> F. Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, in *Oeuvres*, Paris, Laffont, 1993, t. II, p. 1023.

<sup>46</sup> L. Morales, «Entrevistas con Nicanor Parra», in M. Gottlieb, *Nicanor Parra antes y después de Jesucristo.*, Princeton (N. J.), Linden Press, 1993, p. 362.

laquelle puisse s'exprimer l'antipoésie d'après Lorzundi: «si l'antipoésie est une grenade en train d'éclater, les artefacts sont le résultat de cette désintégration»<sup>47</sup>. Par ailleurs, si l'on veut résumer la théorie poétique de Parra, il faut se baser sur ses réflexions dans des entrevues où il n'a cessé d'appeler, parfois désespérément, au renouvellement de la poésie et où la question de la décentralisation par rapport aux canons internationaux largement dépassés par le dynamisme culturel hispano-américain revient comme un leitmotiv. Les agencements machiniques de l'antipoésie deviendraient ainsi une illustration de la théorie poétique de leur auteur comme tentative de fuite vers une nouvelle fonction de la poésie.

Dans *Poema/Problema*, sous l'apparence d'une petite question d'arithmétique faisant allusion à l'apprentissage des premiers calculs, le lecteur est renvoyé à l'horreur concrète des charniers où il était impossible de dénombrer exactement les cadavres: *Ciento 4 civiles en un cajon / cuántas orejas y patas son*<sup>48</sup>. *Los Cuatro Sonetos del Apocalipsis*, qui est effectivement une composition propre à la poésie concrète, évoque quant à lui la dictature de Pinochet. La structure du sonnet y est respectée, mais l'on n'y trouve *aucun vers, aucun mot*, seulement une petite croix (†) à la place de chaque lettre imaginaire. Dans ce graphisme, les «sonnets» se succèdent page après page, chaque «vers» est différent des autres, il n'y a nulle répétition sauf celle des †, tandis que le rythme est marqué par l'enchaînement des «quatrains» aux «tercets». Le poème se termine par:

††††† † ††††† †† ††† ††††† ††††† ††† ††††††††  
 †† †††††††† ††† †††††††† ††† †††††††† †† ††† †††  
 ††† †† †††† ††† †††††† †††††††† †††††††† † ††††††††<sup>49</sup>

Dans l'ensemble de son oeuvre poétique, y compris le *Discurso de Guadalajara*, et dans *La Cueca Larga*, où la versification reproduit son par son le rythme de la danse nationale du Chili, le rythme est le trait qui montre jusqu'à quel point l'antipoésie est poésie. Selon Meschonnic «le rythme est irréductible au signe. Mais il est dans le langage, [...] il

<sup>47</sup> P. Lorzundi, «Introducción» in M. Gottlieb (dir.), *op cit...*, p. 74.

<sup>48</sup> N. Parra, *Poemas para combatir...*, p. 257. («Cent-quatre civils dans un caisson / combien d'oreilles et de pattes font»).

<sup>49</sup> *Chistes para desorientar...*, p. 185-188.

est donc plus que pour l'oreille. Il est tout pour le sujet. [...] le rythme est l'organisation subjective collective d'un discours, est son oralité»<sup>50</sup>.

Quant à la disposition graphique de ces sonnets-cimetières, on peut affirmer que sa sémiotique renvoie à la virtualité dans le sens deleuzien du terme: «le virtuel possède une pleine réalité, en tant que virtuel. [...] Le virtuel doit même être défini comme une stricte partie de l'objet réel – comme si l'objet avait une de ses parties dans le virtuel et y plongeait comme dans une dimension objective». Deleuze postule en outre que la structure est la réalité du virtuel et que la nature du virtuel est de s'actualiser: le virtuel a la réalité d'une tâche à remplir, comme d'un problème à résoudre<sup>51</sup>. Au fait, ne serait-ce que par la virtualité du rythme des sonnets de la mort et par la réalité du virtuel de leur structure, cet antipoème renvoie à l'imagination comme l'aventure de la perception.

Le poète est comme «un inventeur de rythmes et un briseur de rythmes». De plus, certaines formes-sens propres à chaque culture sont «des opérateurs de glissement, des paraboles du rythme et du sujet»<sup>52</sup>. Sur ce plan, les sonnets virtuels de Nicanor Parra répondent aussi au questionnaire de *Test* par la référence à la chapelle ardente sans défunt qu'était devenu le Chili sous la dictature militaire. Cependant, la tragédie nationale des disparus comme présence et absence de la mort représentée dans le graphisme des quatre sonnets est aussi la démonstration de la théorie esthétique de Parra: par la présence dans le poème de cette «sève surréaliste créole» (enracinée dans l'automatisme psychique pur), elle lui sert en même temps de flux nourricier. L'ontologie du sujet-poème est ainsi unifiée par l'instant du rythme virtuel du pathétique de la mort.

Dans ses quatre sonnets de la *l'Apocalypse* Parra réalise d'autre part l'idéal poétique que lui-même avait postulé: la résolution de l'antipoème doit être accomplie «du point de vue psychologique et social du pays et du continent auquel nous appartenons»<sup>53</sup>. À ne considérer que l'antinomie bruit/silence comme paradigme de l'antipoésie, on constate que face à toutes ces pétarades apparaît une poétique du silence illustrée, entre autres, par les points de suspension dans les poèmes ou dans les

<sup>50</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 705.

<sup>51</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 269-274.

<sup>52</sup> H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 709.

<sup>53</sup> Cité par Ibañez-Langlois in N. Parra, *Antipoemas*, p. 13.

artefacts ainsi que dans l'exemple des *Cuatro Sonetos*. Il est fréquent que dans des compositions une voix crie *SILENCE!*, et cet appel reflète bien la théorie poétique parraenne condensée dans ces définitions:

«ARS POÉTIQUE

Du silence avant toute chose  
et tout le reste est musique  
moderniste»<sup>54</sup>.

TODO

ES POESÍA

menos la poesía<sup>55</sup>.

Par ailleurs, les sonnets montrent la dialectique de deux axes, celui de l'actualisation et celui de la virtualisation. Comme le postule Lévy, est virtuel ce qui existe en puissance et non en acte, le virtuel *tend* à s'actualiser et l'actuel répond au virtuel<sup>56</sup>. L'actualisation «apparaît comme la solution d'un problème», elle est «création, invention d'une forme à partir d'une configuration dynamique de forces et de finalités», tandis que la virtualisation «se définit comme le mouvement inverse de l'actualisation» puisqu'elle consiste «en un passage de l'actuel au virtuel, en une *élévation à la puissance* de l'entité considérée»<sup>57</sup>. Dans ce sens nous pouvons dire que dans ces antipoèmes «le texte se transforme en problématique textuelle» selon les préceptes de Lévy<sup>58</sup>.

À partir du fait que l'entreprise virtuelle «ne peut pas être située précisément»<sup>59</sup> parce que ses éléments sont nomades et dispersés, le texte se transforme en hypertexte à titre de «matrice de textes potentiels dont quelques-uns vont se réaliser sous l'effet de l'interaction avec un utilisateur»<sup>60</sup>. D'après Lévy, «les dispositifs hypertextuels constituent

<sup>54</sup> N. Parra, *Poemas para combatir...* p. 311. En français dans le texte.

<sup>55</sup> N. Parra, *Chistes para desorientar...*, p. 133.

<sup>56</sup> P. Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel?* Paris, La Découverte, 1995, p. 13.

<sup>57</sup> Ibid., p. 16.

<sup>58</sup> Ibid., p. 39.

<sup>59</sup> Ibid., p. 17.

<sup>60</sup> Ibid., p. 38.

bel et bien une sorte d'objectivation, d'extériorisation, de virtualisation des processus de lecture», et «virtualiser une entité consiste à découvrir une question générale à laquelle elle se rapporte»<sup>61</sup>.

L'hypertexte n'est donc pas seulement le support technique d'un réseau conceptuel et la métaphore privilégiée des technologies de l'intelligence et de la pensée à l'ère informatique, mais aussi un mode lecture qui favorise l'attitude exploratoire et ludique. Parmi les six caractères de l'hypertexte proposés par Lévy<sup>62</sup>, c'est la mobilité des centres qui est l'élément déterminant du dessin toujours plus loin des nouveaux paysages et d'autres foyers de sens. Ainsi par exemple, les images envoyées par le poème *L'Homme imaginaire* illustrent ce travelling panoramique où l'espace transforme l'emboîtement en topologie mouvante et rhizomatique. La vie humaine dans ses répétitions et ses différences se définit comme ce *virtuel mnémonique* dont parle Deleuze<sup>63</sup>:

*«El hombre imaginario  
vive en una mansión imaginaria  
rodeada de árboles imaginarios  
a la orilla de un río imaginario*

*De los muros que son imaginarios  
penden antiguos cuadros imaginarios  
irreparables grietas imaginarias  
que representan hechos imaginarios  
ocurridos en mundos imaginarios  
en lugares y tiempos imaginarios*

*Todas las tardes tardes imaginarias  
sube escaleras imaginarias  
y se asoma al balcón imaginario  
a mirar el paisaje imaginario  
que consiste en un valle imaginario  
circundado de cerros imaginarios*

*Sombras imaginarias  
vienen por el camino imaginario*

<sup>61</sup> Ibid., p. 41.

<sup>62</sup> P. Lévy, *Les Technologies de l'intelligence*, Paris, La Découverte, 1990, 29-31.

<sup>63</sup> G. Deleuze, *Différence...*, p. 274.

*entonando canciones imaginarias  
a la muerte del sol imaginario*

*Y en las noches de luna imaginaria  
sueña con la mujer imaginaria  
que le brindó su amor imaginario  
vuelve a sentir ese mismo dolor  
ese mismo placer imaginario  
y vuelve a palpitar  
el corazón del hombre imaginario»<sup>64</sup>.*

Appartenant au recueil *Hojas de Parra* publié en 1985, cette composition pourrait bien être qualifiée d'anti-antipoème par l'effet de rupture qu'elle provoque au milieu des lignes thématiques, de l'antiformalisme et du ton d'âpre persiflage qui caractérise l'œuvre de Parra. Le titre même du recueil renvoie directement au nom du poète et à son écriture<sup>65</sup> en même temps que le poème constitue une mise en abyme transcendante de l'imaginaire dans l'imaginaire. On pourrait aller jusqu'à dire que *L'Homme imaginaire* crée un noyau ectopique qui sort la poésie de la confrontation avant-gardiste où le poète lui-même l'avait placée. Car non seulement notre auteur montre un nomadisme formel et stylistique constant mais ses lecteurs peuvent faire preuve d'un esthétisme multiforme. La perception actuelle s'entoure de ce cosmos virtuel dont parle Deleuze, de «cette nébulosité d'images virtuelles qui se distribuent sur des circuits mouvants de plus en plus éloignés, du plus en plus larges, qui se font et se défont»<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> N. Parra, *Poemas para combatir...* p. 280. («L'homme imaginaire / vit dans une maison imaginaire / entourée d'arbres imaginaires / au bord d'un fleuve imaginaire / Des murs imaginaires / Pendent d'anciens tableaux imaginaires / irréparables fissures imaginaires / qui représentent des faits imaginaires / survenus dans des mondes imaginaires / dans des lieux et des temps imaginaires / Tous les soirs soirs [sic] imaginaires / monte des escaliers imaginaires / et se penche sur un balcon imaginaire / pour regarder un paysage imaginaire / qui consiste dans une vallée imaginaire / encerclée de montagnes imaginaires / Des ombres imaginaires / arrivent par le chemin imaginaire / entonnant des chansons imaginaires / à la mort du soleil imaginaire / Et dans les nuits de lune imaginaire / il rêve de la femme imaginaire / qui lui donna son amour imaginaire / sent encore une fois cette même douleur / ce même plaisir imaginaire / et palpite encore / le coeur de l'homme imaginaire.»)

<sup>65</sup> *Hojas*: feuilles; *parra*: vigne, mais aussi patronyme de l'auteur.

<sup>66</sup> G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

Du point de vue esthétique, le sens du mot «imaginaire» condense la musicalité et l'eurythmie du poème. La cadence et l'harmonie phonique émergent donc de sa répétition et chaque vers est en lui-même une unité de la scansion qui confère à l'ensemble un rythme envoûtant et incantatoire. Nous observons que le travail sur la forme accompli par Nicanor Parra, constitue un autre aspect de ce que le critique I. Carrasco appelle «le projet de texte absolu dans la poésie hispano-américaine», une hypothèse élaborée à partir de la réécriture dans un poème inédit, *Yo me sé 3 poemas de memoria*, où Parra inscrit des fragments de compositions poétiques de Pablo de Rokha, Carlos Pezoa Véliz et Juan Guzman Cruchaga. Pour étayer son postulat, Carrasco analyse entre autres un «artefact» inédit qui clôturé le poème, où des points de suspension s'ouvrent sur des poèmes à venir.

En se référant à Huidobro, O. Paz et Borges et son texte infini, Carrasco postule la réalisation chez Parra de ce projet de texte absolu «puisque ce texte inclut tous les sens possibles que le langage puisse nommer ou suggérer et enferme virtuellement tous les poèmes écrits ou à écrire»<sup>67</sup>. À notre avis, le projet de Parra s'accorderait à la théorie poétique borgesienne du texte éternel et, par la puissance de l'imaginaire, il reflète bien l'infini de la mémoire ainsi que les nouvelles orientations de la problématique textuelle à l'ère de la virtualisation.

De plus, le dessein parraen de renommer le monde par l'antipoésie ne relève-t-il pas de la poursuite de perfectionnement et le poème *L'Homme imaginaire* n'est-il pas aussi l'expression de l'harmonie parfaite à laquelle la fiction poétique aspire? Ne s'agit-il pas de la problématique de la perfection, mais jouée dans l'espace imaginaire? On pourrait établir ici une analogie entre l'entreprise antipoétique et ce que Jauss définit comme «la fascination esthétique de la perfection»<sup>68</sup>. L'oeuvre d'art, dit-il, «doit continuellement être déterminée comme la solution à une tâche infinie qui ne sera toujours que possible». Et Jauss de conclure:

«le concept classique de l'oeuvre close, parfaite dans sa forme, de même que son corrélat la contemplation passive du récepteur, est abandonné en même temps que l'idéal esthétique de la perfection: le lecteur ou l'observateur doit désormais lui-même devenir poétique, l'interprète d'un sens toujours à reconstituer, et ainsi le co-auteur de l'objet esthétique, qui ne peut jamais être achevé»<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> I. Carrasco -M., «El proyecto de texto absoluto en la poesía hispanoamericana» in *Estudios Filológicos*, n° 20 (1985), p. 103-106.

<sup>68</sup> H. R. Jauss, «La perfection, fascination de l'imaginaire», *Poétique* n° 61 (février 1985), p. 20.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 20.

La fascination esthétique de la perfection dans «l'homme imaginaire» parraen serait non seulement une manifestation de ce texte absolu dont parle Carrasco, mais aussi un exemple de l'être dans le monde comme oeuvre d'art, une autre façon du devenir-autre où convergent l'être et l'oeuvre. En dernière instance, rappelons nous que «la poésie toujours inaugure autre chose»<sup>70</sup>, «les poèmes sont aussi des réalités humaines et il faut les vivre dans leur immensité»<sup>71</sup> et que «si l'homme oubliait la poésie il s'oublierait lui-même»<sup>72</sup>.

#### ANTYPOEZJA NICANORA PARRY. PROBLEMATYZACJA TEKSTUALNA i WIRTUALIZACJA

##### Streszczenie

Zamysł chilijskiego poety Nicanora Parry charakteryzuje się, między innymi poszukiwaniem nowej funkcji poezji poprzez problematyzowanie statusu dyskursu poetyckiego i literackiego. Doświadczenie poetyckie staje się w ten sposób pracą nad pojęciem poezji na jej własnym terenie oraz narzędziem do wytwarzania wiedzy związanej z powstałymi sprzecznościami estetycznymi.

Ideał poetycki właściwy antypoematom stanowi również próbę odnowienia poezji poprzez przełamywanie międzynarodowych kanonów. W tym kontekście, ustawiczne włączanie elementów niepoetyckich przekształca laboratorium antypoetry Parry w miejsce, gdzie odbywa się praca nad jego teorią poetycką. Do elementów tworzących specyfikę dyskursu należy chiste (tj. żart, niekiedy zjadliwy) jako jeden z podstawowych operatorów tekstualnych w wytwarzaniu mechanizmów podtrzymujących funkcję poetycką, a nachylenie humorystyczne wiąże się z przekraczaniem tego, co nieznanne w ludzkiej egzystencji. Inny przykład nowatorstwa chilijskiego poety to wykorzystywanie nowych przestrzeni strategicznych problematyzacji tekstualnej, kiedy obszar wyłaniania się nowego w utworze poetyckim aktualizuje się jako otoczony zarysami wirtualnych obrazów.

Tak ujęty projekt antypoetry, polegający na depoetyzowaniu i powtórnej poetyzacji, stanowi nie tylko punkt kulminacyjny w przekraczaniu kodów pisania i odbioru poezji tradycyjnej, lecz także ważny wkład do kształtowania nowej kompetencji tekstualnej i literackiej współczesnego czytelnika.

<sup>70</sup> M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 324.

<sup>71</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1994, p. 190.

<sup>72</sup> O. Paz, *La otra voz*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 139.