À l'épreuve

N° 6 | 2020
Accélération et vitesse : de la célérité dans les arts

« Cet antique vertige » (avec Jacques Réda)

Marie Joqueviel-Bourjea
Maître de conférences HDR
SUFCO
RIRRA 21
Université Paul-Valéry Montpellier

Édition électronique :
URL : https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-6/3665-cet-antique-vertige-avec-jacques-reda
ISSN : 2534-6431
Date de publication : 08/02/2020

Cette publication est **sous licence CC-BY-NC-ND** (Creative Commons 2.0 - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification).

Pour **citer cette publication** : Joqueviel-Bourjea, M. (2020). « Cet antique vertige » (avec Jacques Réda). *À l'épreuve*, (6). https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-6/3665-cet-antique-vertige-avec-jacques-reda

Introduction - « L’hélice tourbillonnante »

En 1913, Apollinaire supprime dans *Alcools* toute ponctuation, selon les directives du 6ème impératif du « Manifeste technique de la littérature futuriste » (1912). Avant d’énumérer les modifications qu’il s’agit d’apporter au texte poétique, Marinetti suggère dans son propos introductif que la vitesse, qu’accompagne une réorientation de point de vue, appelle un changement radical dans le rapport à la langue :

Ce fut en aéroplane, assis sur le cylindre à essence, le ventre chauffé par la tête de l’aviateur, que je sentis tout à coup l’inanité ridicule de la vieille syntaxe héritée de Homère. Besoin furieux de délivrer les mots en les tirant du cachot de la période latine. Elle a naturellement, comme tout imbécile, une tête prévoyante, un ventre, deux jambes et deux pieds plats, mais n’aura jamais deux ailes. De quoi marcher, courir quelques instants et s’arrêter presque aussitôt en soufflant !…

Voilà ce que m’a dit l’hélice tourbillonnante, tandis que je filais à deux cents mètres, sur les puissantes cheminées milanaises.

Mots-clefs :
Vertige, Apollinaire, Jacques Réda

Introduction - « L’hélice tourbillonnante »

En 1913, Apollinaire supprime dans *Alcools* toute ponctuation, selon les directives du 6ème impératif du « Manifeste technique de la littérature futuriste[1] » (1912). Avant d’énumérer les modifications qu’il s’agit d’apporter au texte poétique, Marinetti suggère dans son propos introductif que la vitesse, qu’accompagne une réorientation de point de vue[2], appelle un changement radical dans le rapport à la langue :

> Ce fut en aéroplane, assis sur le cylindre à essence, le ventre chauffé par la tête de l’aviateur, que je sentis tout à coup l’inanité ridicule de la vieille syntaxe héritée de Homère. Besoin furieux de délivrer les mots en les tirant du cachot de la période latine. Elle a naturellement, comme tout imbécile, une tête prévoyante, un ventre, deux jambes et deux pieds plats, mais n’aura jamais deux ailes. De quoi marcher, courir quelques instants et

> s’arrêter presque aussitôt en soufflant !…
>
> Voilà ce que m’a dit l’hélice tourbillonnante, tandis que je filais à deux cents mètres, sur les puissantes cheminées milanaises.

Nous faisons face aujourd’hui, comme le démontrent à l’envi les travaux du sociologue et philosophe Hartmut Rosa[3], à une accélération sans précédent du temps. A-t-elle cependant modifié le paradigme redéfini par Rimbaud à la fin du XIX^e^ siècle, entériné par Apollinaire une génération plus tard ? L’ « hélice tourbillonnante » va, certes, de plus en plus vite, les supports d’écriture se multiplient, l’outil numérique ouvre un champ exploratoire inédit au poème, mais la relation qu’il entretient avec la langue s’est-elle pour autant métamorphosée ? Ce qui est certain, c’est que la réorientation du point de vue impliquée par la conscience de la vitesse qui accompagne l’advenue de la poésie moderne – d’abord à contrecœur : le Baudelaire des « Tableaux parisiens[4] » et du *Spleen de Paris* ; puis avec ferveur : Rimbaud[5] et Apollinaire[6] – installe le poème dans un paradoxe qu’il continue d’habiter : si, en tant que poème, soit en tant qu’espace singulier de langue (mais aussi en tant que produit culturel), il résiste à la folle accélération contemporaine, il ne saurait pour autant s’y soustraire, ses formes étant redevables du passage au « temps mondial » qu’aura favorisé, à l’articulation des XIX^e^ et XX^e^ siècles, l’apparition des nouveaux moyens de transport : train, automobile, avion.

Je me propose d’interroger ce que l’accélération du temps mondial caractéristique de notre contemporanéité fait au poème, à l’écoute de l’œuvre de Jacques Réda (1929-). Cette dernière pose en effet les termes du débat[7] en en dépassant les apparentes apories : vitesse *vs*. lenteur ; temps « mondial » *vs*. temps « local » (selon la terminologie de Paul Virilio) ; accélération *vs*. décélération ; apparition *vs*. disparition…. De fait, ses formes poétiques ni ne résistent vainement ni ne souscrivent aveuglément à la vitesse contemporaine ; et c’est parce qu’elles assument un tel positionnement qu’elles continuent de nous apprendre à habiter le monde. Loin de tout manichéisme, elles nous invitent à accueillir ce que la vitesse nous révèle du Rythme[8], nous aidant à aménager (au sens heideggérien[9]) le monde de la vitesse (folle) qui est le nôtre. Ni d’arrière- ni d’avant-garde, la poésie continue ainsi de nous apprendre à « nous tenir[10] ». Où ? Sur le fil d’une langue qui, emportée par « l’hélice tourbillonnante », persiste à vouloir « fix[er] des vertiges[11] ».

« Se laisser prendre de vitesse par le temps »

La poésie convoque davantage, dans nos représentations, un imaginaire de la lenteur que de la vitesse, le poème participant de ce qui résiste *par essence* à « la loi de la vitesse en vigueur » dans le monde contemporain. Il contribue, au même titre que l’apprentissage des langues selon Harald Weinrich, à équilibrer les forces :

> Culture veut dire lenteur, veut dire retard, cela en est la définition la plus

> générale, la plus valable aussi. C'est justement parce qu'elle ne se laisse pas imposer la loi de la vitesse en vigueur dans tout le reste de notre Civilisation technique que la Culture est capable de former un contre-poids, un contre-fort, un contre-poison aussi contre l'omniprésence de la vitesse dans presque tous les autres domaines de la société d'aujourd'hui[12] […].

« Lenteur » et « retard » sont vertus positives dans la construction patiente d'un rapport à la langue que rien ne saurait accélérer, et cette essentielle lenteur constitue en soi un acte de résistance face à l'omnipotente vitesse, dont sont reconnus les bénéfices[13] mais critiqués les diktats (engendrant à terme cette « aliénation » analysée par le sociologue). Dans un tout autre contexte, Rilke dressait il y a un siècle un constat semblable : le poème, pour advenir, requiert du temps sédimenté ; il est fils de lenteur et de patience. Ainsi le passage célèbre des *Carnets de Malte Laurids Brigge* (1910) :

> […] [D]es vers signifient si peu de chose quand on les a écrits jeune ! On devrait attendre et butiner toute une vie durant, si possible une longue vie durant ; et puis enfin, très tard, peut-être saurait-on écrire les dix lignes qui seraient bonnes. Car les vers ne sont pas, comme certains croient, des sentiments (on les a toujours assez tôt), ce sont des expériences. Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses, il faut connaître les animaux, il faut sentir comment volent les oiseaux et savoir quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin. Il faut pouvoir repenser à des chemins dans des régions inconnues, à des rencontres inattendues, à des départs que l'on voyait longtemps approcher, à des jours d'enfance dont le mystère ne s'est pas encore éclairci, à ses parents qu'il fallait qu'on froissât lorsqu'ils vous apportaient une joie et qu'on ne la comprenait pas […], à des maladies d'enfance […], à des jours passés dans des chambres calmes et contenues, à des matins au bord de la mer, à la mer elle-même, à des mers, à des nuits de voyage […] – et il ne suffit même pas de savoir penser à tout cela. Il faut avoir des souvenirs de beaucoup de nuits d'amour, […], de cris de femmes hurlant en mal d'enfant […]. Il faut encore avoir été auprès de mourants, être resté assis auprès de morts, dans la chambre, […]. Et il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs ne sont pas encore cela. Ce n'est que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers[14].

Comment, dès lors, parvenir à concilier expérience poétique et vitesse ? Quatre-vingts ans plus tard, le poète Jacques Réda confie dans « Le district des lacs » :

> [T]elle est une des particularités de mon caractère, qui coïncide peut-être avec une règle de l'art : il me faut en général beaucoup de temps (quelquefois des années) pour atteindre et comprendre le sens véritable de ce que j'ai observé. Comme si rien ne parvenait à sa plus juste intelligence, à sa pleine capacité d'émotion, qu'à travers des épaisseurs mentales qui font obstacle mais, en même temps, opèrent lentement comme des filtres[15].

« [A]ppren[dre] à voir[16] » nécessite une infinie patience, qui s'accommode mal de la célérité exigée par nos sociétés contemporaines. Le Parisien Réda constate, lors d'un déplacement « [à] une trentaine de kilomètres des tours de Notre-Dame », qu'il a brusquement « changé de climat historique et humain » :

> D'abord une lenteur générale et comme constitutive, indiquant une disposition d'esprit sereine envers le temps, ordinairement traité comme un adversaire qu'il faut battre sur son terrain. Il en résulte une accumulation de défaites qu'on ne s'avoue pas, mais qui s'énoncent d'oblique avec cette rengaine : « je n'ai pas le temps[17] ». On ira quelque jour plus vite que lui peut-être, et cependant on ne l'aura jamais. Non moins du reste à ceux qui penseraient l'avoir il échappe[18].

Le poète ne se prive pourtant pas, alors que la pluie commence à tomber, « au lieu de [s]e jeter vers un abri », « de vouloir battre l'orage de vitesse ». Il fanfaronne : « Dès le premier tiers en vérité assez palpitant de cette course, je vis que j'avais gagné[19]. » L'humour de la remarque trahit cependant une vérité : « modérément véloce[20] », le cyclomoteur dont l'allure « modeste » « dépasse rarement les 35 à l'heure en terrain plat[21] » transforme la vitesse toute relative de la « monture[22] » en ivresse, ce dont témoignent les premières pages de la relation :

> Bien que des plus modestes, la vitesse en tout cas régulière du déplacement [...] favorise cette impression comparable à celle d'une ivresse. Laquelle, comme toute ivresse, procure longtemps le désir d'être ivre de plus en plus, soutient la résistance morale et physique étonnante dont on fait preuve, ainsi installé sur une selle qui trépide des heures durant[23].

Le point de vue rejoint celui de Marinetti « assis sur le cylindre à essence » d'un avion, contemplant d'en haut les cheminées milanaises ; car à l'allure modeste mais assurée du vélosolex faisant tressauter son « cavalie[r[24]] » s'adjoint la possibilité, grâce au « troisième œil » du rétroviseur ainsi qu' « à la mobilité du regard qu'il éduque », d'atteindre à une vision « kaléidoscopique[25] ». Dans les deux cas, grâce à un moyen de locomotion ne requérant aucun effort physique (« je reproche à la bicyclette d'exiger des efforts nuisibles à la contemplation, si menacée qu'elle soit par l'attention requise

sur un engin plus rapide[26] »), le contemplateur recompose incessamment sa vision, des fragments du monde défilant en une danse infinie sous ses yeux *ivres de voir*[27].

Aussi le poète est-il conduit à composer avec une double certitude – en apparence contradictoire : d'un côté, apprendre à voir prend du temps ; de l'autre, la vitesse apprend à voir. Il n'y a donc pas lieu de choisir l'une (la lenteur) au détriment de l'autre (la vitesse), mais d'accueillir l'ivresse d'un voir que seule accorde la vitesse, et simultanément d'accepter que ce qui s'y joue n'accède pleinement à la conscience de la langue qu'à travers des épaisseurs de temps. La remarque du poète qui reconnaît ne prendre que peu de notes sur le motif[28] s'en trouve justifiée : s'il s'avère compliqué d'écrire assis sur une selle trépidante ou un cylindre à essence, la contrainte de reporter *à plus tard* l'écriture accorde le temps nécessaire à la décantation de l'expérience.

Chez certains (Rimbaud, Cendrars[29], ou notre contemporain André Velter[30]), vivre vite et intensément accélère le processus : *écrire*, dès lors, *ne se fait pas attendre*. Comme ces trois-là, infatigable marcheur et arpenteur de mondes, Réda cependant n'entretient pas le même rapport à la vitesse : l'allure « modérément véloce » de ses trajectoires choisit préférentiellement de proches « territoires d'empire[31] » pour s'exercer : Paris, les provinces françaises, l'Europe. La vitesse modérée de ses déplacements ne s'accorde guère à une exploration des lointains : les deux poèmes éponymes du recueil de 1999, *La Course*, démontrent que « l'allure et l'élan [retrouvés] de la course[32] » sont avant tout ceux du marcheur parisien foulant d'un bon pas « l'asphalte incandescent[33] », qui sait que jamais il ne « batt[ra] de vitesse la nuit / Qui tombe[34] ».

Or si la vitesse est chez Réda « modeste », il ne s'agit pas pour autant d'ériger la lenteur en valeur absolue : l' « éloge de la lenteur » des *Recommandations aux promeneurs* (1988[35]) est expressément qualifié de « modéré » ; vitesse et lenteur n'ont pas à être pensées sur un mode exclusif : importent relativité et complémentarité des allures. Une fable du *Sens de la marche* met en scène « [u]n blaireau, tamponné par une automobile » qui regrette le temps où il « trott[ait] » pour tuer les « imprudents pris par la flânerie[36] » : faut-il aller toujours plus vite que les autres pour ne pas mourir victime de leur vitesse[37] ? Aller lentement, serait-ce pécher ? Et « trotter », est-ce aller vite (relativement aux flâneurs) ou lentement (relativement à la voiture) ? Si la fable rejoue une distinction fréquente chez Réda[38], qui voit s'opposer « le vieil univers du voyage » à celui de « la moderne circulation[39] », de la « promenade dont l'intérêt tient en entier dans l'intervalle » au « voyage d'obligation » dont « à peine parti on se dit : je voudrais y être, et même : j'aimerais en être déjà revenu[40] », elle n'en met pas moins en scène trois allures distinctes – qu'il importe de *mettre en œuvre*. Certes, ainsi que l'expose « Les mains vides », « Nous ne voulions pas aller aussi loin aussi vite, / il aurait fallu prendre le temps[41] » ; néanmoins, nous avons été heureux d'aller vite, emportés par ce « camionneur ivre[42] » qu'est le temps, « par l'aspiration de l'air et de la vitesse[43] ». Car « on aura beau s'indigner contre la frénésie de la vitesse. La vérité, c'est qu'on ne peut pas faire autrement. L'impatience est dans notre nature[44]. » Et le poète d'ajouter dans son « Éloge modéré de la lenteur » qui s'avère tout autant un éloge

modéré de la vitesse : « On ne serait pas homme si l'on ne cédait pas quelque peu à cet antique vertige[45]. »

Aussi ne s'agit-il pas de choisir une allure *contre* l'autre, mais de conjuguer harmonieusement les trois « ivresses » que sont « immobilité », « lenteur » et « vitesse[46] ». Aux vertiges non consentis, le poème substitue ainsi la conjugaison d' « ivresses » entretenues et désirées, dans l'ivresse d'un voir qui (se) joue de toutes les allures pour se confier, heureux, au « mouvement qui toujours nous emporte[47] ». Or cette conjugaison se traduit de multiples façons en texte, le vers comme la prose ne cessant de faire « syncoper[48] » la langue : mélange des genres ; usage des parenthèses et des tirets ; art de la digression ; battement du *e* muet ; élasticité métrique ; décalage entre la césure et la syntaxe…, l'enjeu de ces modulations étant la mise en place d'un *suspens* équivalent à un maintien du vertige. Ce faisant, le poème cherche à fonder un espace qui *figure* ce « nulle-part[49] » en lequel la fatigue finit par propulser le marcheur, porté par le « vieux vertige[50] » déambulatoire qu'il n'a de cesse de provoquer. Le poète devient alors ce « plus-personne » dont le poème « Récitatif » (1975) accompagne l'advenue :

> quelqu'un doucement en chemin vers le plus-personne dit je
>
> laisse tomber laisse peser laisse flotter mourir
>
> la pluie petite les montagnes les arbres et les nuages ;
>
> or ici là partout quelqu'un a marché attendu tirant
>
> un fil invisible du vide en mouvement de sa présence[51]

Dire « je » donne paradoxalement accès à un « plus-personne », de même que la déambulation finit par ne plus conduire « nulle-part » et se résoudre en suspens. Ce dernier, en lequel se conjuguent immobilité, lenteur et vitesse, est ce que cherche à « toucher » le poème rédien. « Non, je sais : je ne vais pas lentement », confesse *in fine* le poète dans son « Éloge ». Pour reconnaître :

> Je dérive, je flâne, j'accélère, je contourne, j'emprunte des raccourcis qui m'égarent et font durer le plaisir. Contrairement à ceux qui un jour prendront le temps de vitesse, et se retrouveront spectateurs ahuris de leur passé, j'essaye, en louvoyant, de me laisser prendre de vitesse par le temps[52].

Dérive rimbaldienne et flânerie baudelairienne en viennent à se confondre, au bénéfice d'une « poétique du détour » dont les ruses stylistiques, métriques, prosodiques, rythmiques… œuvrent de concert à provoquer les effets de suspens. Or ce qui appartient en propre à Réda – lorsqu'il consent à abandonner la béquille ronronnante du

vers métrique – est la ductilité dans le mélange formel à l'intérieur d'un même texte, moderne « prosimétrie » que Michel Sandras commentait dans un article de 2001 de *Poétique*[53]*, dont j'ai poursuivi les analyses*[54] *à la lueur de textes postérieurs, telle la « Fugue » de Démêlés (2010) ou Prose et rimes de l'amour menti (2013). Je ne reconduirai donc pas l'étude de ce « troisième terme » qui, ni prose ni vers – mieux : et prose et vers –, suspend le vers/la prose dans une sorte de no man's land formel qui n'est pas loin de donner le vertige au lecteur, pour donner à lire le pur geste du mouvoir, en lequel se confondent folle vitesse et excessive lenteur.*

« Au rythme du wagon brutal, suavement »

Changeons de moyen de transport (titre d'un opuscule paru en 2000 comme d'un article ancien sur Cingria[55]) en troquant la marche à pied et le cyclomoteur pour le train, afin de confronter à la grande vitesse la réflexion du poète – *être ferroviaire* s'il en est[56]. Je suggère que s'articulent idéalement dans ce mode de transport les trois « ivresses » mentionnées, la (très) grande vitesse[57] ferroviaire (seule) en offrant la possibilité. De fait, elle *donne une vue* au poète : celui-là qui a vu ce que donne à voir la vitesse, qui a compris que le « cadre des portières » offrait le monde en rythme, qui sait qu'il peut jouir de la vitesse en étant au repos, recevoir le dehors en cultivant son intériorité, continue à en être habité bien après qu'il a quitté le coin-fenêtre de son compartiment. Verlaine, le premier, en a salué l'expérience :

> Le paysage dans le cadre des portières
>
> Court furieusement, et des plaines entières
>
> Avec de l'eau, des blés, des arbres et du ciel
>
> Vont s'engouffrant parmi le tourbillon cruel
>
> Où tombent les poteaux minces du télégraphe
>
> Dont les fils ont l'allure étrange d'un paraphe.
>
> Une odeur de charbon qui brûle et d'eau qui bout,
>
> Tout le bruit que feraient mille chaînes au bout
>
> Desquelles hurleraient mille géants qu'on fouette ;
>
> Et tout à coup des cris prolongés de chouette.
>
> – Que me fait tout cela, puisque j'ai dans les yeux

> La blanche vision qui fait mon cœur joyeux,
>
> Puisque la douce voix pour moi murmure encore,
>
> Puisque le Nom si beau, si noble et si sonore
>
> Se mêle, pur pivot de tout ce tournoiement,
>
> Au rythme du wagon brutal, suavement[58].

Je ne proposerai pas d'analyse comparative entre ce poème « historique » quant à la « poésie du rail » et les textes que Réda consacre aux déplacements ferroviaires : je me contente de souligner la commune « triple mise en rythme » d'un paysage dont la verticalité (les poteaux qui défilent) scande l'horizontalité (le monde qui court de part et d'autre des rails) au bénéfice d'un « tourbillon », d'un « tournoiement » dont le voyageur (corps, mémoire et imagination confondus), constitue le pivot central. Or être sensible à cette mise en branle du monde, c'est écrire (à l'infini) un poème – Verlaine ne compare pas innocemment les poteaux à des paraphes. Notons au demeurant que cette « vision panoramique », dont nous avons récemment appris la technique, remarque Hartmut Rosa, qui consiste à « fixer [son] regard non pas sur le quai mais bien plus loin », nous a permis d' « appréci[er] [le voyage] à grande vitesse[59] ». Regarder un paysage défilant dans le « cadre des portières », l'être humain installé dans une machine lancée à grande vitesse, est une donnée fondamentale de notre Modernité. Paul Virilio constate dans *Esthétique de la disparition* :

> Voir défiler un paysage par la portière du wagon ou de l'auto, ou regarder l'écran de cinéma ou d'ordinateur comme on regarde par une portière, à moins que le wagon ou la carlingue ne devienne à son tour salle de projection… chemin de fer, auto, jet, téléphone, télévision… notre vie tout entière passe par les prothèses de voyages accélérés dont nous ne sommes même plus conscients[60]…

Je crois cependant que – modestement – le poème est susceptible de *relever* cette « annihilation du temps et de l'espace[61] », pour transformer l'inconscience en expérience, la vitesse en leçon de regard et en travail sur la langue, voire, en termes benjaminiens, l'*Erlebnis* (les « épisodes d'expérience ») en *Erfahrung* (« les expériences qui laissent une trace, qui sont connectées, ou en relation pertinente, avec notre identité et notre histoire ; les expériences qui atteignent ou transforment ceux que nous sommes[62] »). Afin d'étayer cette affirmation, je m'appuierai sur deux textes : « Le sens de la marche », prose éponyme constituant l'ultime chapitre du recueil de 1990[63] ; « Prose du TGV », composée de trois parties numérotées ouvrant la cinquième section de *Ponts flottants* (2006)[64]. Les titres, que seize années séparent, sont explicites, évoquant ce qui se joue, pour le voyageur-poète, d'un rapport au monde in-formé par sa situation, à la fois immobile et mouvante, dans un espace traversé à très grande

vitesse. Regardons en quoi cette expérience commune est susceptible d'alimenter une pratique poétique, de travailler un regard en même temps qu'un rapport à la langue.

« Le sens de la marche » relate le voyage paradoxal d'un narrateur qui se rend à Versailles en RER : « paradoxal » car sa destination, qui « peut sembler une apothéose de l'immobile[65] », ne sera pas atteinte : la rame prise à la station Javel s'arrête inopinément Boulevard-Victor, abandonnant ses voyageurs sur un quai où plus aucun train pour Versailles ne passera ce jour-là. Mais le bref trajet fournit au poète l'occasion de méditer le cadeau que fait au corps-voyant la vitesse ferroviaire ; et son interruption révèle que la leçon a été entendue : celle du Rythme, dans la mise en tension d'un corps regardant avec le paysage traversé. Car le vertige se poursuit, dans le corps du voyageur désormais à quai comme dans la langue qui le dit : le texte de Réda n'est en effet jamais aussi 'juste' que lorsqu'il s'efforce à traduire les vertiges du Rythme, en lesquels se conjuguent immobilité, lenteur et vitesse (« mise en tension » du temps), mais encore horizontale, verticale et spirale (« mise en tension » de l'espace).

Je livre deux passages – dans le premier, le voyageur s'installe dans le compartiment, avant de faire l'épreuve de la vitesse puis de la contemplation ; dans le second, il se retrouve à quai, et c'est alors son regard qui met en branle le paysage, son corps devenant le moyeu de l'espace et du temps confondus :

> [1] […] On choisit donc soigneusement son coin, contre une fenêtre, et dans le sens contraire de la marche, comme il convient. Car il n'y a pas de meilleur moyen de considérer le paysage qui, s'il arrive de face, a tendance à nous bousculer, à se réemballer tout de suite, comme si c'était lui qui se déplaçait à toute allure et nous fuyait. Dans l'autre sens il s'étale, se déploie, s'attarde et nous laisse savourer la réalité de notre mouvement. Je ne vois qu'une entorse acceptable à ce principe […], et seuls la légitiment certains autorails à cabine surélevée, ménageant aux deux bouts du véhicule un vitrage accessible aux voyageurs. Si le principe énoncé nous assigne le vitrage arrière, on y peut déroger en faveur du vitrage avant, afin de se donner l'impression qu'on mène l'engin soi-même à travers un étourdissant carrousel de caténaires, poteaux de toutes sortes, ponts, passerelles, aiguillages. Et l'on se jette contre ces poteaux qui exécutent un saut de côté à la dernière seconde, on fonce au-devant de ces aiguillages qui nous rattrapent in extremis dans l'improbable continuité de la voie, avec un brusque effet de bascule de droite et de gauche, centrifugeur. Puis se présente une large courbe où l'on penche le long d'une rivière dont, bientôt, on se demande si, au mépris des lois naturelles, ce n'est pas elle qui coule inclinée à quarante degrés sans qu'une goutte de son eau déborde. Et aussitôt après on s'engouffre avec un coup de corne modulé sur deux tons, épique, dans un boyau, dans un tunnel qui serait l'entrée de l'enfer […]. Enfin une droite à perte de vue, et la pure ivresse de filer sur les rails parallèles qui vont se rejoindre à l'infini que signale un peuplier, le toit d'une gare : la vitesse la dilue comme une giclée d'eau sur une gouache toute

fraîche, avec sa sonnette arrachée au passage et dont le vent éparpille les perles. Pour se reposer, se livrer à une contemplation en quoi consiste l'attrait véritable du train, l'enseignement et les agréments qu'on en tire, il faut s'arracher à ce vertige et se rendre à l'autre bout de l'autorail. Là, par une baie identique à la précédente (on ne cesse jamais tout à fait de penser à la capacité merveilleuse que cet engin possède, d'inverser d'un seul coup radicalement le sens de sa progression), on s'abandonnera aux paisibles métamorphoses du paysage.

[…] [Le paysage] se redéploie, après une sorte de saut qu'il accomplit par-dessus les wagons. Et en se redéployant il s'ordonne, faisant bien mieux sentir la logique architecturale de ses plans. Enfin, même si l'on admet qu'il s'échappe, cette disparition progressive s'accompagne d'un intarissable renouvellement. Ce dont on fend le courant comme d'un fleuve, c'est la profusion merveilleuse du monde qui ruisselle sans autre berge que l'horizon, et le ciel lui-même se déverse en cascade impalpable toujours neuve, formant le toit toujours ouvert de cette immense demeure mouvante qui s'élargit[66]. […]

[2] […] Je suis ici. Ici, c'est donc le point central actuel de mon existence, l'exact milieu de tout dans un univers à énorme circularité variable où n'importe qui, n'importe où, est fondé à penser de même. […] Et alors où je suis je me plais et j'observe. Et ce que j'observe est d'une absolue et féconde sobriété de formes, de lignes, de contrastes, de couleurs. D'abord le double jet luisant des rails assujettis sur de gros madriers. […]. Tiges, poutres, éclisses, boulons d'un volume et d'un poids qui remplissent d'aise, […] comme si l'on était l'homme qui fondit et soupesa le premier lingot de fer […] épousent eux-mêmes avec force le sol rembourré d'un épais matelas de cailloux lourds, […] dont, en ce qui me concerne, la vue provoque tout de suite une réaction auditive. J'entends comme ils s'entre-croquent sous le pied quand on arpente une voie ferrée, et ce bruit de gravier cyclopéen résume à la fois leur essence et ce que de l'essence de l'être qui les foule ils font surgir : la progression lente mais obstinée et continue dans un paysage qui bascule de droite et de gauche (car on n'avance, en somme, que par faux pas), et le soleil est une double flamme courant en avant sur les rails […]

[…] Pour moi ma destination est atteinte. À travers le lacis des fils, je m'élève vers la région lumineuse où, comme une roue tournant autour de son axe inflexible, les nuages, les heures, les trains, la vie passent et ne passent pas[67].

On remarque que l'« ivresse » d'aller droit devant, à folle allure vers l'horizon en glissant sur des « rails parallèles », se repère à la verticalité d'un « peuplier », au loin, tandis que tangue « de droite et de gauche » la machine centrifuge, digne d'un « carrousel » (horizontale, verticale, spirale). Or à ce « vertige » il faut s'arracher, afin

de méditer « l'enseignement » du train ; en inversant alors « le sens de sa progression » (« Comme le vers repart et tourne dans la strophe, / En prenant pour pivot la rime sans raison[68] […] »), soit en s'installant dans le sens inverse de la marche, on s'abandonne au mouvement du monde, à l'infinie reconduction de ses merveilles : la terre y devient ce fleuve dont on « fend le courant » (horizontale), le ciel une cascade (verticale) inondant un regard désormais entré en poésie. Que fait en effet ce double mouvement, complémentaire autant que contradictoire (le corps regardant dans un sens, puis dans l'autre ; vibrant, puis méditant ; dedans, dehors) ? Il écrit un poème, dont il livre le fonctionnement : soit quels mouvements, le traversant, l'animent.

Or cette joie d'un corps qui *habite et médite la vitesse* ne quitte pas le narrateur à sa descente de train : il se sait désormais capable d'habiter le monde, n'importe où, « ici », sur ce quai de gare ; il sait qu'autour de lui, de l'axe rotatif dont il est le centre provisoire, le monde ne cesse de bouger, et que sa propre mise en route, aussi « lente » soit-elle, contribue à chaque pas à rythmer un monde qui ne cesse de se mouvoir. Sa progression à l'horizontale, que contrebalance la syncope d'un paysage « qui bascule de droite et de gauche » autour de lui, le conduit *in fine* à « [s]'élever ». Cette triple « mise en rythme » de l'espace est la *leçon du train passée dans le poème* où, « à travers le lacis des fils [= *des vers*] », le temps « pass[e] et ne pass[e] pas ».

« Prose du TGV » reconduit à l'initiale la mise en rythme du paysage :

> Des deux côtés de la voie qui file sans une courbe dans l'extase de la vitesse, le pays se pose à plat.[…]
>
> Puis le cordon s'amenuise, étire un fil bientôt réduit à une persistance théorique, et il n'y a plus de limite au désir d'horizontalité.[…]
>
> Un mouvement unique harmonise les rotations qui simultanément vident l'espace, le remplissent, prenant pour axe une de ces fermes dont le bloc condense de place en place une idée d'horizon[69].

De même s'articulent, grâce à l'expérience de la très grande vitesse, mouvement et immobilité : « Bien établi dans le silence et la régularité de sa vitesse, le déplacement fuit sous une bulle où l'on croit ne plus bouger[70]. » Ce qui cependant diffère est le travail de la prose épousant le défilé du paysage sous la forme de brefs paragraphes[71], systématiquement réduits dans la première partie à une seule (courte) phrase. La houle du paysage, « qui simultanément vid[e] [et] rempli[t] » un espace goulûment avalé par le regard, génère une prose elle-même houleuse, proche du verset – le lecteur a l'impression de lire des vers plus que de la prose. La leçon claudélienne a été entendue[72], que médite Réda dans un des textes qu'il consacre au « poète terrestre, terrien » dont la prose « supporte la houle du relief et des rythmes » :

> [T]out paysage constitue en soi un ensemble de signes lisibles […].

> Réciproquement, sa prose [celle de Claudel] consistante et délectable s'ordonne à la façon d'un paysage, non seulement contemplé mais en quelque sorte absorbé par les cinq sens et le cerveau[73].

Or la prose rédienne, épousant les syncopes d'un regard captivé par la « vision panoramique », s'abandonne au verset dès la partie suivante. En même temps qu'elle s'allonge comme pour faire justice au « désir [illimité] d'horizontalité » du paysage qui s'étire au-devant, mais simultanément happe perpendiculairement le regard en direction de sites tour à tour imaginés, tour à tour abandonnés, elle s'autorise la syncope :

> Grisaille. Grisaille qui s'entrepose à l'horizon en longs bancs d'ardoise dont profite pour rutiler la tuile terne de rares fermes isolées entre de rares villages, celles-ci d'une forte structure de citadelle à saillants et redans brefs, abrupts, autour de cours où la volaille pâture entre les hautes pattes de tracteurs jaune d'œuf et sous le pare-chocs de limousines éclaboussées de boue beige, parce qu'elles servent à ramener les vaches par des chemins d'ornières à flaques où elles concassent du ciel ; ceux-là,
>
> les villages
>
> (mais j'ouvre une parenthèse [...]),
>
> les villages, eux,
>
> restent impénétrables au regard du fait de leur position en légère altitude le long des crêtes qui, presque à la perpendiculaire, s'écartent d'un chapelet de coteaux boisés bas et sur lesquelles, vertébralement soudés, ils étirent une seule rue entre le plus haut bout d'où pointe un clocher et la retombée sur la jonction de quatre trapèzes formant le toit brun d'une grosse maison de maître dont le perron, flanqué d'urnes, fait s'exclamer avec une insistance funéraire deux ifs[74].

Le paysage que traverse un homme « dans cet ici mouvant d'un train qui roule à 250 à l'heure[75] » court-circuite raisons spatiale autant que temporelle : le narrateur a « depuis toujours » vécu, et ce « de manière simultanée », dans « chacun de ces villages différents », et il lui semble « y vivre encore[76] ». Il réalise ainsi par son regard le rêve humain d'ubiquité qui était « jusqu'à présent réservé aux contes de fées » : « se transporter d'un seul coup par la seule pensée – ou le seul désir – à l'endroit où il a besoin de se rendre[77] ». Car la vision panoramique qu'offre le train à grande vitesse joue de la double dimension informant tout poème, notamment versifié : continuité et rupture. « Prose du TGV » – l'ambiguïté génitive étant essentielle, qui attribue au moyen de transport la capacité à écrire – *apprend au poète le poème* : de même que la grande vitesse est le revers de l'immobilité, que le sens de la marche peut être réversible, que

le regard panoramique embrasse des fragments du monde, aller de l'avant (la prose : *prorsa oratio*) s'accompagne de syncopes qui fondent le rythme par retour, renversement, écart (le vers/et). *Le poème autorise la réversibilité du regard* – parce que l'on ne peut pas ne pas se retourner (Orphée). Dès lors, le monde en ses assises est susceptible de s'inverser : « Que ne vivons-nous à l'envers, prélassés sur le ciel qui prendrait alors à la terre son trésor de couleurs, plus riches que les nuances pourtant inépuisablement diverses du gris et du bleu[78] ? » C'est la leçon de poésie de la troisième partie de la « Prose ».

Le troisième recueil de Jacques Réda a pour titre *La Tourne* (1975), et trahit l'essentiel d'une expérience poétique : *la poésie tourne*. Elle (nous) fait des tours, invite à ce détour constitutif du *logos* poétique : « [I]l y a dans la poésie ce mouvement, qui doit être très ferme, accomplissant en avant ou même en arrière de ce qu'on appelle ordre et désordre, un éclatant ou au contraire imperceptible et humble mais nécessaire *détour*[79]*.* » Deleuze écrit aux premières pages de Critique et clinique : « La langue se doit d'atteindre à des détours féminins, animaux, moléculaires, et tout détour est un devenir mortel. Il n'y a pas de ligne droite, ni dans les choses ni dans le langage. La syntaxe est l'ensemble des détours nécessaires chaque fois créés pour révéler la vie dans les choses[80]. » Or le détour transforme la vitesse en suspens ; faisant tourner la prose, il métamorphose l'élan en Figure – une Figure qui ne prend sens que dans l'abandon sans cesse reconduit au mouvement qui emporte. Ce faisant, la « tourne » s'accompagne de la prise de conscience du phénomène du « Battement »… dont « le tocotoc est le mode ferroviaire[81] », précise Réda. L'enjeu est de penser le tiret entre « Est-n'est pas » comme une « liaison-bascule […] qui syncope et place cette mesure à deux temps sous le régime du ternaire »[82]. Dès lors :

> Il n'y a plus de moment qui en précède un autre ou qui le suit : chacun se situe à la fois dans l'avant et l'après qui permutent, et le mouvement ininterrompu s'équilibre comme les deux plateaux d'une balance où les mêmes poids, alternativement délestés de l'impondérable de l'échange, paraissent ne plus devoir s'arrêter de monter, descendre, flotter sur la houle du temps qui cependant les entraîne[83].

L'expérience de la très grande vitesse ferroviaire confirme ainsi une expérience essentielle, que pointe dès longtemps le poète : « il y a, il n'y a pas[84] ». À un mouvement d'apparition-disparition vécu, pour la modernité tardive[85], sur le mode angoissant de la destruction, répond l'expérience fondamentale, jouissive, poétique, du Rythme : perte, absence, manque, douleur sont susceptibles de créer les conditions d'une présence heureuse au monde dès lors qu'ils ouvrent l'*Erlebnis* à l'*Erfahrung*, soit créent, par l'énergie du Rythme inversant le rapport temps fort-temps faible en quoi se reconnaît la syncope, la possibilité – si mince soit-elle – d'une vie non aliénée. C'est toute l'histoire du jazz :

> Eh bien là tout de suite sur le tas, tas de ballots ou de traverses, au ras du han de l'effort décomposant la cadence et en remettant le paquet, une espèce de contre-berceuse pour ne pas s'endormir ;
>
> ou bien après le chantier et la nuit même, quand plutôt qu'au sommeil furtivement subi par bribes comme des mules, parodiant l'arrogance des maîtres et la grâce des crinolines, piétinant à en baver de l'écume sous la lune dans le sang des coqs égorgés, ils offraient leur fatigue en pâture à l'énergie de leurs dieux perdus,
>
> à la consolation de Celui qui s'était coltiné son lot jusqu'au champ sans coton de la dernière pause verticale, l'espèce de Nègre-Juif viré du temple où l'on sait comment le monde doit tourner depuis Abraham et Moïse. […]
>
> Bien peu ont discerné le moment où, prenant pour levier l'outil même de la servitude, les hommes du coton et du rail ont, à la cadence marquée par le fer des pioches, le bois des galoches, imposé la culbute émancipatrice qui nous réaccorde au battement[86].

Or la syncope qui transforme la « cadenc[e] caporalisatric[e[87]] » en *swing* « réalise une sorte de suspens en progrès[88] », « suspens dynamique[89] » qui « exécute la figure de danse fondamentale[90] ». Cette « ivresse[91] » de la danse est au fondement d'une mise en branle créatrice du monde. « L'Un danse[92] », affirme le poète ; car « [l]e temps nous danse, mais nous avons appris à danser le temps[93] ». Le philosophe ne dit pas autre chose que le poète : « Danser, c'est, à la lettre, *tuer le temps* en l'abîmant dans le corps[94]. » Rimbaud le formulait déjà, juste avant d'en appeler à la vitesse – « Vite ! est-il d'autres vies ? » :

> Connais-je encore la nature ? me connais-je ? – Plus de mots. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant.
>
> Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse ![95]

Conclusion

Le recueil *Battement* comme le poème « Fugue », dont il constitue le pendant réflexif[96], s'attardent sur cette question de la danse, qui n'est rien d'autre que le geste fondamental consistant à *syncoper le temps* et à *tourner l'espace* pour que, le monde entrant dans le corps, *s'élabore la Figure*, non comprise comme « forme-idée, première et définitive », mais en tant que « force déformante et la reformation qui s'ensuit[97] ». Battement et tourne confondus dessinent alors le chiffre d'une présence au monde qui résiste « à la pression d'un rythme sans cesse accru[98] », par l'intégration heureuse de ce

qui, dans la vitesse, participe du Rythme fondamental : ainsi, de la folle allure potentiellement destructrice et aliénante est seul retenu l'élan créateur, qui se soustrait, parce qu'il accueille syncope et détour, à l'impératif chronologique, l'aliénation chronophagique.

Le temps, dans le poème, ne passe pas parce qu'il ne cesse de passer : ce faisant, la poésie nous apprend à « danser le temps ». Ce pourquoi elle constitue encore, à l'époque contemporaine, l'une des deux « grandes formes culturelles » qui, selon Hartmut Rosa, ont rendu le monde « réactif » (à savoir : la religion et l'art ; et singulièrement pour l'art, la poésie et la musique[99]). Elle résiste, je veux le croire, au « désastre de la résonance dans le monde de la modernité tardive », persistant à travailler à une « vie bonne » qui « pourrait être une vie [...] riche d'expériences multidimensionnelles de "résonance[100]" ». Car le poème nous fait entrer en résonance avec un monde qu'il nous apprend à voir dans sa rotondité et son mouvement perpétuel ; le vertige qu'il maintient *et* provoque, loin de nous faire perdre la tête, donne corps dansant à notre regard.

Bibliographie

Corpus primaire :

1. Jacques Réda :

Réda, Jacques, *Récitatif* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1988.

– *Les Ruines de Paris* [1977], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993.

– *P.L.M. et autres textes*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1982.

– *Chemin de fer de Petite Ceinture de Paris : 1851-1981*, avec Marc Soriano et des photographies de Pierre Pitrou et Bernard Tardien, Périgueux, Pierre Fanlac, 1982.

– *Gares et trains*, avec des photographies de Marc Riboud, Paris, ACE éditeur, coll. « Le Piéton de Paris », 1983.

– *L'Herbe des talus,* Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1984.

– *Celle qui vient à pas légers*, Montpellier, Fata Morgana, 1985 ; édition revue et augmentée 1999.

– *Châteaux des courants d'air*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986.

– Un voyage aux sources de la Seine, Montpellier, Fata Morgana, 1987.

– *Recommandations aux promeneurs*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1988.

– *Retour au calme*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1989.

– *Le Sens de la marche*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990.

– *Lettre sur l'univers et autres discours en vers français*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1991.

– *La Sauvette*, Lagrasse, Verdier, 1995.

– *L'Incorrigible, poésies itinérantes et familières (1988-1992)*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1995.

– *La Course (nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1999)*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1999.

– *Moyens de transport*, Montpellier, Fata Morgana, 2000.

– *Ponts flottants*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2006.

– *Battement*, Montpellier, Fata Morgana, 2009.

– *Autoportraits*, Montpellier, Fata Morgana, 2010.

– *Démêlés*, *poèmes 2003-2007*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2010.

2. Sur Jacques Réda :

Joqueviel-Bourjea, Marie, *Jacques Réda, à pied d'œuvre*, Paris, Champion, coll. « Poétiques et esthétiques xx-xxi^{e} siècles », 2015.

– « Jacques Réda : l'imminence et l'extravagance de danser », dans : *Articuler danse et poème : enjeux contemporains*, sous la direction de Béatrice Bonhomme, Alice Godfroy et Régis Lefort, Paris, L'Harmattan, coll. « Thyrse », n° 13, 2018, p. 103-130.

Sandras, Michel, « Jacques Réda et le prosimètre moderne », dans : *Poétique*, Paris, Le Seuil, n°125, février 2001, p. 51-61.

Corpus secondaire :

1. Poésie :

Apollinaire, Guillaume, *Alcools* [1913], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966/1990.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal* [1857/1861], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1972/1996.

Cendrars, Blaise, *La Vie dangereuse*, Paris, Denoël, 1960.

Claudel, Paul *Connaissance de l'Est* [1900], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1974.

Rilke, Rainer Maria *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* [1910], Paris, Le Seuil, « Points » (trad. Maurice Betz), 1996.

Rimbaud, Arthur, *Poésies ; Une saison en enfer ; Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.

Velter, André, *Passage en force*, Mont-de-Marsan, Les Écrits des Forges, 1994.

Verlaine, Paul, *La Bonne Chanson* ; *Jadis et naguère* ; *Parallèlement*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1979/1999.

2. Critique :

Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993.

Guérin, Michel, *Philosophie du geste*, *essai philosophique* [1995], Arles, Actes sud, nouvelle édition augmentée 2011.

– *L'Espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2008.

Rosa, Hartmut, *Aliénation et accélération, vers une théorie critique de la modernité tardive* [2010], Paris, La Découverte/Poche, 2012/2014.

Heidegger, Martin, *Essais et conférences* [1954], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980/1999.

Virilio, Paul, *Esthétique de la disparition* [1980/1989], Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 1994.

Weinrich, Harald, « Les langues, les différences », *dans* : *Le Français dans le monde*, n°228, octobre 1989, p. 49-56.

1 *Cf*. « 6. – Plus de ponctuation. // Les adjectifs, les adverbes et les locutions conjonctives étant supprimés, la ponctuation s'annule naturellement, dans la continuité variée d'un style vivant qui se crée lui-même, sans les arrêts absurdes des virgules et des points. Pour accentuer certains mouvements et indiquer leurs directions, on emploiera les signes mathématiques x + : * = > <, et les signes musicaux. » À consulter sur le site de Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70679b/f2.image.

2 « En regardant les objets d'un nouveau point de vue, non plus de face ou de dos, mais à pic, c'est-à-dire en raccourci, j'ai pu rompre les vieilles entraves logiques et les fils à plomb de l'antique compréhension. »*, Ibid*.

3 *Cf*. Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération, vers une théorie critique de la modernité tardive* [2010], Paris, La Découverte/Poche, 2012/2014.

4 *Cf.* Les premiers vers du « Cygne » : « Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve, / Pauvre et triste miroir où jadis resplendit / L'immense majesté de vos douleurs de veuve, / Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit, // A fécondé soudain ma mémoire fertile, / Comme je traversais le nouveau Carrousel. / Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) », Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* [1857/1861], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1972/1996, p. 125.

5 *Cf.* « Vite ! est-il d'autres vies ? », Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer* [1873], *Poésies ; Une saison en enfer ; Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, p. 129.

6 *Cf.* Les premiers vers de « Zone » : « À la fin tu es las de ce monde ancien // Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin // Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine // Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes / La religion seule est restée toute neuve la religion / Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation // Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme / L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X », Guillaume Apollinaire, *Alcools* [1913], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966/1990, p. 7. Pie X donna sa bénédiction à l'aviateur Beaumont, vainqueur en 1911 de la course Paris-Rome (départ de Port-Aviation, premier aérodrome français inauguré en 1909, resté actif jusqu'en 1919). C'est ce geste que salue Apollinaire dans son poème.

7 L'œuvre de Réda est souvent perçue comme "rétrograde" (du fait, notamment, du recours fréquent au vers métrique). Le choix – en apparence paradoxal – de l'évoquer ici invite à reconsidérer un parcours plus complexe qu'il y paraît.

8 L'usage de la majuscule reprend celui qu'en fait l'auteur dans *Battement*, Montpellier, Fata Morgana, 2009.

9 *Cf.* Ce que dit Heidegger de la poésie comme « mesure aménageante » (*Vermessung*) : « Mais habiter n'a lieu que lorsque la poésie apparaît (*sich ereignet*) et déploie son être, […]. Elle est elle-même la mesure aménageante […], non pas un simple mesurage au moyen de règles graduées pour des plans à établir. Aussi la poésie n'est-elle pas non plus un bâtir (*Bauen*), si par bâtir on entend : construire des bâtiments et les munir d'installations. Mais la poésie […] est l'''habiter'' (*Bauen*) initial. […].. », Martin Heidegger, « ''…L'homme habite en poète…'' », dans : *Essais et conférences* [1954], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980/1999, p. 242.

10 Jacques Réda, « Le prisonnier et ses châteaux (André Frénaud) », *Autoportraits*, Montpellier, Fata Morgana, 2010, p. 69.

11 « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. », Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 140.

12 Harald Weinrich, « Les langues, les différences », dans Le Français dans le monde,

n° 228, octobre 1989, p. 49-56.

13 « Car tout ce que nous faisons aujourd'hui, nous autres modernes, nous le faisons vite. La vitesse est devenue notre règle de conduite absolue, et la montre, notre maîtresse. Je ne m'en plains pas, car j'en profite moi-même aussi en bien des occasions. », *Ibid*.

14 Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* [1910], Paris, Le Seuil, coll. « Points » (trad. Maurice Betz), 1996, p. 24-26.

15 Jacques Réda, « Le district des lacs », *Le Sens de la marche*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990, p. 68.

16 Rainer Maria Rilke, *op. cit*., p. 13 : « J'apprends à voir. Je ne sais pas pourquoi, tout pénètre en moi plus profondément, et ne demeure pas où, jusqu'ici, cela prenait toujours fin. J'ai un intérieur que j'ignorais. Tout y va désormais. Je ne sais pas ce qui s'y passe. »

17 *Cf*. Les analyses de Hartmut Rosa concernant la « famine temporelle » contemporaine, *Accélération et aliénation*, *op. cit*., p. 25.

18 Jacques Réda, *Un voyage aux sources de la Seine*, Montpellier, Fata Morgana, 1987, p. 23.

19 *Ibid*., p. 62.

20 *Ibid*., p. 58.

21 *Ibid*., p. 56.

22 *Ibid*., p. 59.

23 *Ibid*., p. 13-14.

24 *Ibid*., p. 59.

25 *Ibid*., p. 13.

26 *Ibid*., p. 57.

27 *Cf*. Paul Claudel dans « L'entrée de la terre », poème en prose de *Connaissance de l'Est* [1900], Paris, Gallimard, « Poésie », 1974, p. 51 : « Car, perpétuel piéton, juge sagace de la longueur des ombres je ne perds rien de l'auguste cérémonie de la journée : ivre de voir, je comprends tout. »

28 Le poète relit mal, ultérieurement, les « rares notes » qu'il prend, car « [s]on harnachement » ainsi que « l'état second où [l]e jette le spectacle d'une nature encore un peu sauvage, ne permettent pas la mise à jour régulière d'un carnet ». Il ne

« griffonne » en effet que quelques « notes elliptiques » ou « vagues croquis », Jacques Réda, *Un voyage aux sources de la Seine*, *op. cit.*, p. 55 et p. 72.

29 Cendrars dit l'urgence de rattraper par l'écriture le temps vécu qui l'entraîne, bien qu'il avoue ne pas vouloir s'en défendre. Il confie : « [C]ette expérience même, qui fait la matière de mes livres, m'empêche le plus souvent de les écrire, soit que je n'en ai pas le loisir, soit que je trouve que ce que je vais raconter a par trop de retard sur ce que je viens de vivre [...], soit que le temps que je mets à faire un livre m'assomme ». Ce n'est que pris par de « soudains scrupules littéraires » qu'il court s'enfermer, « faisant aller [s]a plume ou tapant à tour de bras sur [s]a machine à écrire pour en finir au plus vite avec cette triste corvée d'écrire », Blaise Cendrars, *La Vie dangereuse*, Paris, Denoël, 1960.

30 Dans la préface qu'il donne au livre d'André Velter *Passage en force* (Mont-de-Marsan, Les Écrits des Forges, 1994, p. 7-8), Bernard Noël forge le néologisme « vitesse velter ».

31 Jacques Réda, « Tout le monde sait », *Les Ruines de Paris* [1977], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993, p. 96.

32 [1] Jacques Réda, « La course (2) », *La Course (nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1999)*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1999, p. 139.

33 *Ibid.,* p. 138.

34 *Ibid.*, p. 140.

35 Jacques Réda, « Éloge modéré de la lenteur », *Recommandations aux promeneurs*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1988, p. 85-94.

36 Jacques Réda, *Le Sens de la marche*, *op. cit.*, p. 20.

37 *Cf.* Ce que rapporte Réda quant à Follain : « [L]e nez en l'air sur un trottoir d'où je l'empêchais de descendre, il me confia sa haine pour toutes ces criminelles voitures qui obligent à *faire attention*. Or, disait-il, l'attention tue la flânerie, et en définitive une persévérance enfantine et lyrique dans la flânerie l'aura tué. », « Dimanche matin », *Les Ruines de Paris*, *op. cit.*, p. 68.

38 Paul Virilio constate que « l'annihilation du temps et de l'espace par les hautes vitesses substitue la vastitude du vide à celle de l'exotisme du voyage », *Esthétique de la disparition* [1980/1989] Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 1994, p. 122.

39 Jacques Réda, *Châteaux des courants d'air*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986, p. 111.

40 Jacques Réda, « Éloge modéré de la lenteur », *op. cit.*, p. 85. Hartmut Rosa analyse en termes socio-philosophiques cette « aliénation par rapport au temps » et ce qu'il

appelle « le motif bref/bref » de l'expérience temporelle contemporaine aux p. 127-132 de *Aliénation et accélération*, *op. cit*.

41 Jacques Réda, « Les mains vides », *Retour au calme*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1989, p. 25.

42 *Ibid.*

43 Jacques Réda, « La grande côte », *Ponts flottants*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2006, p. 142.

44 Jacques Réda, « Éloge modéré de la lenteur », *op. cit.*, p. 87.

45 *Ibid.*, p. 89.

46 *Ibid*.

47 *Ibid*.

48 Le terme n'est pas anodin : critique de jazz, Réda consacre de longs développements à la question de la syncope et du swing – autrement dit au phénomène du « Battement ».

49 « La fatigue est un bon moteur pour propulser dans le nulle-part un plus-personne [...]. », Jacques Réda, « Fugue », *Démêlés*, *poèmes 2003-2007*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2010, p. 112.

50 Jacques Réda, « Une lettre de Vaugirard », *Châteaux des courants d'air*, *op. cit.*, p. 28.

51 Jacques Réda, « Récitatif, II », *Récitatif* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1988, p. 134.

52 Jacques Réda, « Éloge modéré de la lenteur », *op. cit.*, p. 93.

53 Michel Sandras, « Jacques Réda et le prosimètre moderne », dans : *Poétique*, Paris, Le Seuil, n° 125, février 2001, p. 51-61.

54 [1] On se reportera à « Les mots, la marche, la musique », introduction à *Jacques Réda, à pied d'œuvre* (Paris, Champion, coll. « Poétiques et esthétiques xx-xxie siècles », 2015, p. 11-25) et à l'étude « Jacques Réda : l'imminence et l'extravagance de danser », dans les actes du colloque organisé à l'Université Nice Côte d'Azur en octobre 2017, *Articuler danse et poème : enjeux contemporains*, Béatrice Bonhomme, Alice Godfroy et Régis Lefort éd., Paris, L'Harmattan, coll. « Thyrse », n° 13, p. 103-130.

55 Jacques Réda, « Charles-Albert Cingria – Moyens de transport », *La Sauvette*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 41-43.

56 Je renvoie à la section « Basse ambulante » des *Ruines de Paris* (*op. cit.*) ; à l'ouvrage *P.L.M. et autres textes* (Cognac, Le temps qu'il fait, 1982 ; texte repris dans *L'Herbe des talus,* section « Ballasts », Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1984) ; au collectif *Chemin de fer de Petite Ceinture de Paris : 1851-1981*, photographies de Pierre Pitrou et Bernard Tardien, textes de Jacques Réda et Marc Soriano (Périgueux, Pierre Fanlac, 1982 ; texte repris sous le titre « La Petite Ceinture » dans *Gares et trains*) ; au volume *Gares et trains*, photographies de Marc Riboud, textes de Jacques Réda, (Paris, ACE éditeur, coll. « Le Piéton de Paris », 1983 ; textes repris dans *Châteaux des courants d'air,* section « Les Terminus »).

57 Réda est contemporain de la révolution du TGV : il est donc témoin du passage du « tortillard » et des « lignes dites d'intérêt local » (« Éloge modéré de la lenteur », *op. cit.*, p. 86) au TGV.

58 Paul Verlaine, « Le paysage dans le cadre des portières », *La Bonne chanson* [1870], *La Bonne Chanson* ; *Jadis et naguère* ; *Parallèlement*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1979/1999, p. 32-33.

59 Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération*, *op. cit.*, p. 95.

60 Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, *op. cit.*, p. 67-68.

61 *Ibid*.

62 L'opposition entre ces deux types d'expérience est rappelée par Hartmut Rosa aux p. 131-132 de *Aliénation et accélération*, *op. cit*.

63 Jacques Réda, « Le sens de la marche », *Le Sens de la marche*, *op. cit.*, p. 187-211.

64 Jacques Réda, « Prose du TGV 1, 2 & 3 », *Ponts flottants*, *op. cit.*, p. 109-119.

65 Jacques Réda, « Le sens de la marche », *op. cit.*, p. 189.

66 *Ibid.*, p. 196-198. Je souligne.

67 *Ibid.*, p. 206-207 et p. 211.

68 Jacques Réda, « L'Incorrigible », *L'Incorrigible, poésies itinérantes et familières (1988-1992)*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1995, p. 105.

69 Jacques Réda, « Prose du TGV 1 », *Ponts flottants*, *op. cit.*, p. 109 et p. 110. Je souligne.

70 *Ibid.*

71 Tous les paragraphes sont marqués par un alinéa.

72 Je me permets de renvoyer à deux chapitres de *Jacques Réda, à pied d'œuvre*, *op.*

cit. : « “Pétrir l’insurrection des formes” : Claudel, Réda » (p. 197-210) et « La mesure d’une ville : Claudel, Réda » (p. 377-392).

73 Jacques Réda, « Paul Claudel : un con ? », *La Sauvette*, *op. cit*., p. 44-45.

74 Jacques Réda, « Prose du TGV 2 », *op. cit*., p. 114-115. Chaque retour à la ligne est marqué par un alinéa.

75 *Ibid*., p. 115.

76 *Ibid*. La thématique est récurrente dans l’œuvre : « Un instant, un très court instant car le train va très vite, / un instant on s’arrête en esprit dans cette maison, / et toujours en esprit pendant un instant on l’habite, / mais c’est un instant aussi long et profond que toute une vie […] », Jacques Réda, « Or et noir », *Moyens de transport*, *op. cit*., p. 20.

77 Jacques Réda, « Éloge modéré de la lenteur », *op. cit*., p. 87.

78 Jacques Réda, « Prose du TGV 3 », *op. cit*., p. 118.

79 Jacques Réda, « Le grand muet, 2 », *Celle qui vient à pas légers*, *op. cit*., p. 75.

80 Gilles Deleuze, « La littérature et la vie », *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993, p. 12.

81 Jacques Réda, *Battement*, *op. cit*., p. 42.

82 *Ibid*., p. 30.

83 *Ibid*., p. 39.

84 Jacques Réda, « L’appareil absolu », *Celle qui vient à pas légers*, *op. cit*., p. 30.

85 Pour une approche de la « modernité tardive », je renvoie aux travaux de Hartmut Rosa.

86 *Ibid*., p. 43.

87 Jacques Réda, « Fugue », *op. cit*., p. 114.

88 *Ibid*., p. 74.

89 *Ibid*., p. 76.

90 *Ibid*., p. 69.

91 *Ibid*., p. 70-71.

92 *Ibid.*, p. 31.

93 *Ibid.*, p. 38.

94 Michel Guérin, « Danser », *Philosophie du geste*, *essai philosophique* [1995], Arles, Actes sud, nouvelle édition augmentée 2011, p. 75.

95 Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 129. On lit encore dans les *Illuminations* : « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse. », « Phrases », *Illuminations*, *op. cit.*, p. 168.

96 *Cf.* Jacques Réda, « Note disjointe », *Battement*, *op. cit.*, p. 58.

97 Michel Guérin, *L'Espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2008, p. 11.

98 Hartmut Rosa, quatrième de couverture de *Aliénation et accélération*, *op. cit*.

99 *Ibid.*, p. 140.

100 *Ibid.*, p. 141. Hartmut Rosa fait ici référence aux analyses de Charles Taylor.