

LE POEME DE LA DROGUE

de Rolland Caignard

Abstract (english)

Many descriptive and prescriptive studies about the link between psychotropic and poetic writings have difficulty measuring the effects of the "psychedelic substances" and classifying the various poets who devote themselves to the artificial paradises.

To simplify this research, while proposing a scholarly literary path that takes into account the questions of poeticity, we want to innovate by choosing, as thematic division, two moments of the creative process determined by taking drugs. Two overlapping phases of which we tried to describe the specificities.

First, the moment of consumption, the flash (the shock), which brings us to a reflection on the abundance of hallucinated images, on the cry and falling asleep. Secondly, the post consumption, with the overdetermination of the "poem of drugs" (a concept from Riffaterre), its mimicry and its reflexivity.

This chronological convenience aims at ordering precisely the testimonies of poets and poems related to them, and to ask the question of the production of poetic language related to these two moments, considering that the first moment of immediate consumption is not creative (in the sense of the legitimate classical work) and that only in a second moment the work is done.

From Baudelaire or Gautier, to Burroughs, Danielle Collobert and Christophe Tarkos, to Henri Michaux, we have selected relevant texts that confirm these presuppositions.

Abstract (italiano)

Molti studi descrittivi e prescrittivi sul legame tra psicotropi e scritti poetici hanno difficoltà a misurare gli effetti delle "sostanze psichedeliche" e a classificare i vari poeti che si abbandonarono ai paradisi artificiali.

Per semplificare questa ricerca, nel proporre un cammino letterario erudito che tenga conto delle questioni della poeticità, abbiamo voluto innovare, scegliendo, come divisione tematica, due momenti del processo di creazione determinati dall'assunzione di droghe. Due fasi sovrapposte di cui abbiamo tuttavia cercato di descrivere le specificità.

In primo luogo, il momento del consumo, il flash (lo shock), che ci porta a riflettere sull'abbondanza di immagini allucinate, sul grido e sull'addormentarsi. In secondo luogo, il post-consumo, con la sovradeterminazione del "poema della droga" (un concetto preso da Riffaterre), il suo mimetismo e la sua riflessività.

Questa convenienza cronologica mira a classificare con precisione le testimonianze di poeti e poesie a loro collegate, e a interrogarsi sul processo della produzione di un linguaggio poetico legato a questi due momenti, considerando che il primo momento di consumo immediato non è creativo (nel senso della legittima opera classica) e che solo nel momento post-consumo si crea l'opera.

Così, da Baudelaire o Gautier a Burroughs, Danielle Collobert e Christophe Tarkos, passando per Henri Michaux, abbiamo selezionato testi rilevanti che confermano questi presupposti.

Est-ce parce qu'elles frisent souvent le jargon grammatical¹, caractérisées par des traits hermétiques (que j'ai appelé ailleurs « hirsutisme »), que les études poétiques sont peu

¹ Par un renversement des genres, la grammaire et ses exercices deviennent des objets poétiques. Cf. O. CADIOT, *Art poétic'*, 1988, Paris, P.O.L.

suivies² ? Alors, puisque les « états généraux » de la poétique sont ronflants et anachorétiques, j'ai eu envie de tenter de les rendre amusants en jouant de la digression, du kaléidoscopique et du psychédéisme.

Quand on se consacre à un thème *sui generis* comme celui de « psychotrope », on essaie tout de suite de faire référence à l'étymologie. J'aurais été gâté si je n'avais suivi que cette pente critique : le suffixe -trope, en grec τρόπος, signifiant « changement », pour le mot « psychotrope » le changement du psychisme, et l'on reconnaît cette acception dans les « tropes » poétiques, le poète changeant la signification d'un mot. L'un désigne l'esprit, l'autre la lexie ; tous les deux sont des *détournements*.

Nous aurions pu nous demander si l'esprit « détourné » produisait un détournement pérenne des mots, donc s'il créait des tropes. Si nous avons étudié des exemples de poètes qui les avaient utilisés, mettant en exergue le lien entre drogue et littérature, déjà largement établi pour des écrivains connus, nous savons pertinemment que nous n'aurions pas eu de réponses claires et que nos rapprochements auraient été approximatifs. Une telle étude aurait pu considérer en détail les effets des psychotropes sur différentes poésies, en considérant la nature de la drogue utilisée et l'effet sur les figures poétiques classiques. Nous le ferons, tout de même, en partie, car cela s'inscrit dans l'idée du détournement des mots qui sont surdéterminés, perdant leur sens primordial du fait du contexte et de leur mode d'apparition.

Toutefois, il nous semble intéressant de nous attacher, non pas seulement aux figures, même si nous en mentionnerons, mais aux moments du processus de création d'écriture. Les œuvres peuvent être examinées dans leur dimension *mimétique*, pendant et après l'absorption des psychotropes, et dans leur procès de *surdétermination* du sens et des pensées, lors du processus créatif.

Conscients que les différentes drogues entraînent différents effets³, nous ne pouvons, dans le cadre étroit d'un article, que les regrouper, la plupart du temps, sous le nom de « psychotropes ». Notre objectif est donc de proposer une flânerie littéraire en citant certains auteurs qui illustrent notre thèse.

Établissons de prime abord que, sans forcer le trait, nous pouvons comparer les états sous influence aux états de folie⁴. Ce serait une folie provisoire qui apporterait parfois, outre l'usage récréatif, un profit thérapeutique, le besoin d'« étouffer sa conscience⁵ », comme l'écrivait Tolstoï, ou bien l'expérimentation avec le dépassement de la raison⁶, etc.

2 On remarque que les études, à proprement parler, littéraires, résistent en France à ce décrochage, ce qui n'est pas le cas des études poétiques. Cf. le n° 858 de la revue *Critique*, De la poétique avant toute chose, 2018.

3 La circulation et la production des neuromédiateurs (la dopamine, la sérotonine...) changeront selon les drogues. L'usage du cannabis réduira la libération de dopamine, tandis que la cocaïne empêchera la recapture de la dopamine dans les synapses.

4 On rencontre continuellement ce rapprochement. Citons, à l'origine, J. MOREAU DE TOURS, *Du hachisch et de l'aliénation mentale : études psychologiques*, Fortin Masson, Paris, 1845. Au milieu du XIX^e siècle, le docteur Moreau, du club des hachischins, apparentait les effets du hachisch au rêve et à la folie. « Il n'est aucun fait élémentaire ou constitutif de la folie qui ne se rencontre dans les modifications intellectuelles développées par le hachisch, depuis la plus simple excitation maniaque jusqu'au délire le plus furieux, depuis l'impulsion malade la plus faible, l'idée fixe la moins compliquée, la lésion des sensations la plus restreinte jusqu'à l'entraînement le plus irrésistible, le délire partiel le plus étendu, les désordres de la sensibilité les plus variés », p. 35.

5 L. TOLSTOÏ, « L'Alcool et le tabac », in *Plaisirs vicieux*, Charpentier, Paris, 1892. (Autre trad. : *Pourquoi les hommes usent-ils des stupéfiants ?*)

6 Comment évaluer les effets « poétiques » de certaines drogues qui intéressent l'effort intellectuel ? Dans le cas de la cocaïne ou des amphétamines, qui provoquent une stimulation du système nerveux, on assiste à trois phases : un état fébrile, une euphorie avec une sensation de puissance et une sensation de

Pour Humphrey Osmond, qui a étudié les effets cliniques des psychotropes, le recoupement ne fait aucun doute. Il utilise d'ailleurs le terme de psychotomimétiques pour désigner les composés chimiques (dont les hallucinogènes et les élixirs) qui « sont capables de provoquer des états de conscience qui “miment” les maladies mentales ou psychoses⁷ ». Ils produisent des effets qui ressemblent notamment aux symptômes de la schizophrénie⁸.

Si tel est le cas, on se souvient que Michel Foucault caractérise le temps de la folie comme une interruption de l'œuvre, « un vide, un temps de silence, une question sans réponse ». Si « là où il y a œuvre, il n'y a pas folie⁹ », c'est cette abolition qui « fonde dans le temps la vérité de l'œuvre ». Dans l'instant de la prise, le continuum de la valorisation esthétique n'a pas lieu. Les relations aliénantes que les études foucauldienne dénoncent, notamment entre pouvoir et savoir, caractérisent évidemment les corps enfermés, clos sur eux-mêmes des patients. Clôture d'un corps neurologique « inadapté » auquel la médication s'attaque en glissant dans un champ sociétal tout aussi « inadapté » : à croire que la folie recouvre et dépasse les maladies psychiatriques « droguées ». Cet enfermement, s'il est généré par la pharmacopée, est aussi l'enfermement de l'être qui rend impossible une quelconque expression. Concrètement, les artistes en pleine crise de folie ne créent plus l'œuvre de raison suivant des codes normatifs, c'est-à-dire suivant le fil géniteur de l'œuvre « classique » légitime et mercantile. Et cette absence – cette page blanche – est le présent de la folie, de la psychose.

Le changement de perception induit par des éléments de la psyché, qui sont conditionnés par des états de folie ou de prise de substances neuromédiatrices peu naturelles, fait qu'il n'y a pas œuvre ou que, si l'œuvre se réalise, elle sort des canons de l'esthétique traditionnelle¹⁰. D'ailleurs, le *poiètikos* est le « faire », le « composer », or comment composer avec une dose de stupéfiant dans le corps ? Comment le corps se débrouille-t-il avec la « langue » normée dans l'« esthétique » ?

Avec son expérimentation de la mescaline, Henri Michaux fournit des réponses grâce à un long travail d'élucidation sur la perception et sur la relation entre les « mouvements » de pensée (« une manipulation mentale ») et la langue :

J'y suis. Dans ce moment fâcheux, elle me rappelle la folie, se trouve être l'image même de la folie : un cercle éclairé et tout le reste dans la pénombre¹¹.

Il formule cette immédiateté du délire, qui le dépasse, par rapport à l'œuvre :

malaise. Provoquant une augmentation rapide du taux de noradrénaline, la cocaïne maintient le consommateur en état de veille. Tout travail intellectuel et physique est ainsi décuplé dans la deuxième phase.

⁷ H. OSMOND, « Sur quelques effets cliniques », in *Mandala. Essai sur l'expérience hallucinogène*, Pierre Belfond, Paris, 1969, p. 40. Il les distingue toutefois d'autres drogues. Ici se posent des problèmes de classification. Cf. J.-P. CHANGEUX, *L'Homme neuronal*, Fayard, coll. Pluriel, Paris, 1983. Notamment : « Prises à des doses massives et répétées, ces drogues (mescaline et LSD) créent des troubles qui ressemblent à ceux de la schizophrénie aiguë », p. 185.

⁸ H. OSMOND, cit., p. 42.

⁹ M. FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), Gallimard, coll. Tel, Paris, 1991, p. 556-557.

¹⁰ Ici, nous ne renvoyons pas qu'aux poésies des avant-gardes, mais aux « poésies » de l'extrême-contemporain qui posent la question de l'existence même de certaines formes poétiques. Et notamment à l'idée d'« objets complexes » qui n'utilisent pas que des objets verbaux, et donc apportent de nouveaux dispositifs qui, selon moi, pourraient appartenir au moment de l'absorption des psychotropes. Voir pour cette critique poétique actuelle, le livre *Sorties* de J.-M. GLEIZE, Questions théoriques, coll. Forbidden beach, 2009. Notamment le chapitre « En découdre ? », p. 273-281.

¹¹ H. MICHAUX, *L'Infini turbulent*, Mercure de France, Paris, 1957, p. 103.

Au moment où les trépidations et les destructions internes intolérables, le fou va devoir les exprimer en actes correspondants, en détruisant, cassant, brûlant, blessant, tuant ou se tuant, quand il va commencer “son œuvre” en un mot, vais-je, moi, pouvoir le tenir...¹²

Le fou est l'être hégémonique sous influence. Il est peut-être tout simplement une identité supplémentaire, prise dans le panel des identités plurielles qui composent l'individu, fort (d'une représentation actuelle) de l'identité fluide¹³. Cette même folie est repoussée, en quelque sorte déviée, quand le poète redevient maître d'un imaginaire agréable et balisé. Distant de cette « puissance ennemie de la raison » dont parlait Pascal. Un imaginaire qui serait sublimé si l'on compare cet état à l'état de pulsion chaotique, selon l'idée de sublimation freudienne que permet l'activité artistique. Ou dit autrement, en comparant les deux états, un imaginaire qui serait le « lieu de l'échange réciproque entre les impératifs pulsionnels du sujet et les intimidations objectives émanant de l'environnement cosmique et social¹⁴ ». Toutefois, si la pulsion n'est pas refoulée, mais orientée vers une activité « positive », dépendante du surmoi, qu'en est-il pour la conscience soumise aux stupéfiants ?

Georg Trakl, dans son poème *Psaume*¹⁵ écarte le fou, il le cloisonne dans une phrase bien close : « Le fou est mort. » Et il poursuit avec une détermination positive dans le même vers : « C'est une île de la mer du Sud... » Il continue avec des thèmes attrayants : le « soleil-dieu », les « tambours », la « danse ». Le schéma n'est pas si sommaire : les allusions à la mort et à l'angoisse, omniprésentes dans les poésies de Trakl, éloignent aussi le délire en appelant au divin silencieux.

« [...] Tristesse de ce soir ! [...] Je suis une ombre loin des villages obscurs. / Dans la forêt, à la source / J'ai bu le silence de Dieu. / [...] Il y a une lumière qui s'éteint dans ma bouche¹⁶. »

L'identité se clive-t-elle alors qu'aucun caractère ne s'oppose ? Elle se centralise, se reconduit à elle-même. Les expressions « ombre/villages obscurs », différenciées artificieusement par l'adverbe « loin », marquent l'unité du monde. Tout en créant de l'éloignement entre les unités, tout est identifié en un ensemble. Cette « concentration » est aussi un effet induit par les psychotropes. Et la lumière que serait l'illumination ne produit plus d'effet. Les mots ne sortent-ils plus ou, au contraire, peuvent-ils enfin sortir quand la lumière a disparu ?

Le parallélisme entre drogue, extase rituelle, pulsion, folie tient surtout grâce à une vision immédiate et globale du corps neurologique.

C'est pour cela que, pour simplifier la lecture, nous avons préféré diviser chronologiquement notre promenade dans le dédale (de « constellations » compliquées et peu littérales) des tropes et des psychotropes, observant d'abord le moment de

12 H. MICHAUX, *Misérable miracle* (1956), NRF Le point du jour, Paris, 1972, p. 133.

13 K. GOLDSMITH, *L'Écriture sans écriture, du langage à l'âge numérique* (2011), Jean Boîte éditions, 2018. Voir notamment le chapitre *Vers une poétique de l'hyper-réalisme*, p. 89-112. Notion de fluidité prise chez J. BUTLER, in *Trouble dans le genre*, La Découverte, Paris, 2005. Cf. B. LAHIRE, *L'Homme pluriel*, Nathan, Paris, 1998. Cf. V. DESCOMBES, *Les Embarras de l'identité*, Gallimard, Paris, 2013. Rappelons ce passage du *Théétète* où Socrate soutient l'argument d'une identité changeante : « [...] n'affirmerais-tu pas plutôt que pour toi-même rien n'est rigoureusement identique, parce que tu n'es jamais identique à toi-même ? » PLATON, *Théétète*, trad. V. COUSIN, p. 70

14 G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, p. 38.

15 G. TRAKL, « Psaume », in *Vingt-quatre poèmes*, trad. de G. ROUD, La Délirante, Paris, 1978, p. 17.

16 Ivi, p. 19.

l'absorption de la drogue (avec l'abondance des images, le cri et l'endormissement) et ensuite le moment post absorptif¹⁷ des stratégies cognitives.

Le moment de l'absorption

On sait que, selon les psychotropes et la quantité de substance ingérée, l'effet immédiat varie en intensité. Pour parfaire notre étude, il faudrait distinguer les produits psychoactifs : les psychédéliques, les dissociatifs, les délirants. Si l'on prête attention aux effets de l'opium, du haschich, des trips de LSD, de l'héroïne, de l'ecstasy et d'autres substances qui entraînent une euphorie, des hallucinations répétitives, la déformation de l'espace et du temps, une extase, un apaisement jusqu'à l'endormissement, on constate que l'acte de création n'est pas accompli à ce moment-là, pendant les flashes¹⁸ où les sensations sont puissantes.

Quand on observe les expérimentations de Walter Benjamin, autre explorateur attentif du « pays de l'éclairement¹⁹ », on remarque que les oppositions ne sont pas nettes. Est-ce son champ d'investigation qui le veut ? On ne vérifiera pas exactement ce qu'il en est de son besoin de connaissance si élevé qu'il donne au reste du « réel » le sentiment d'y échapper. Relevons ces observations au sujet des images et des représentations :

Je ne puis plus dire grand-chose des images mêmes en raison de la formidable vitesse avec laquelle elles surgissaient et disparaissaient [...] ²⁰.

[...] mais cette représentation ne parvient absolument pas à se formuler et elle avait au contraire pour véritable fonction d'être différée perpétuellement [...] ²¹.

Les rapports deviennent difficiles à cause de ces brusques ruptures qui souvent effacent le souvenir du précédent. La pensée ne s'agence pas en paroles [...] ²².

L'ivresse est bien peu concluante quand les représentations ne se fixent pas. Ce sont « les choses qui chantent dans la tête / Alors que la mémoire est absente...²³ » C'est le moment de l'heure verte, quand « la pensée oscille et tournoie²⁴ ».

Benjamin en fait ensuite une description « technique » qui montre leurs divisions continues. Quand il associe la jouissance à la création, c'est qu'il voit en elle des jeux de figures littéraires modernes, avec du rythme, de la phonétique, des métonymies. La création a lieu en tant qu'avant-garde, même si elle n'est pas toujours saisissable au moment de l'altération de la conscience et c'est presque encore mieux, car l'esthétique devrait être renouvellement, découverte. À l'époque de la « reproductibilité technique »,

17 Schématiquement, la première serait l'expérience, la seconde la théorisation (ou la correction). En extrapolant, la première serait le sémiotique, tel que l'a défini Julia Kristeva et le pictogramme, conceptualisé par P. AULAGNIER et la seconde serait le symbolique. J. KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, p. 23. P. AULAGNIER, *La Violence de l'interprétation – du pictogramme à l'énoncé*, PUF, Paris, 1975.

18 Le flash (comparé à l'éclair, à l'orgasme) peut se définir comme une activation « anormale » cérébrale des neurotransmetteurs.

19 Si j'utilise ce titre de C. DUIT, c'est à contre-emploi. DUITs considérait le peyotl comme un produit « lucidogène », qui aiguise les perceptions, mais s'insérant dans une évocation mystique, une « évidence énéenique ». Cf. *Le Pays de l'éclairement*, Denoël, Paris, 1967.

20 W. BENJAMIN, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, trad. J.-F. POIRIER, Christian Bourgois, Paris, 1993, p. 59.

21 Ivi, p. 75-76.

22 W. BENJAMIN, « Haschich à Marseille », in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1991, p. 105.

23 P. VERLAINE, « Vendanges », in *Jadis et Naguère*, 1885.

24 C. CROS, « L'heure verte », in *Le Coffret de santal*, 1873.

ce serait une issue satisfaisante, une porte ouverte où les signes se substituent, se meuvent facilement. Combien d'effort faut-il pour décrire un glissement de sens en plein flash, ou du moins s'en souvenir alors que l'on ressent encore les effets des psychotropes ? Et combien d'exemples aurions-nous de cette expérimentation ?

En revanche, sans détour, Ernst Jünger affirme : « Quant à tirer de cette matière un parti esthétique, les cas de réussite sont une très rare exception²⁵. » Sentence qui confirme la spécificité du processus créatif en deux temps des psychotropes.

Pierre Reverdy avait également à ce sujet une formule tranchante, en opposant les deux pôles du processus : « L'art n'est pas affaire de sensation, mais d'expression²⁶. » Ce qui ne signifie pas que la raison commande : le poète « pense en pièces détachées, idées séparées, images formées par contiguïté » et il « juxtapose et rive, dans les meilleurs cas, les différentes parties de l'œuvre dont le principal mérite est précisément de ne pas présenter de raison trop évidente d'être ainsi rapprochées²⁷. » Plus précisément, il fait la distinction entre « esprit libre » et « mots en liberté²⁸ ». L'esprit libre ou délirant s'oppose aux mots en liberté, ou plutôt *libérés* des règles classiques. On sait bien que ce fut l'intention de Marinetti qui prônait une « imagination sans fils²⁹ », donc une suite illimitée de mots, sans syntaxe, sans ponctuation, suscitée par l'intuition et déterminée par les analogies.

La sensation demeure un état et l'expression un processus. En quoi la sensation serait-elle poétique ? À quel moment ? Dans l'art total ? Dans l'art de la vie ?

Objectivement, une étude montre que l'activité cérébrale augmente lors d'un trip, mais que cet état psychédélique rend cette activité électrique du cerveau « moins prévisible et moins bien ordonnée que pendant l'éveil conscient normal³⁰ ». En fait, si l'on compare les états dits de conscience, le consommateur, pendant l'absorption, éprouve des pertes de l'attention, du jugement, du raisonnement, du rapport entre le singulier et le général, des difficultés à fixer la pensée sur un objet, des pensées non coordonnées, etc.

Il ressent une dissipation qui va dérober sa pensée à elle-même, autrement dit, un état de rêverie qui distrait la pensée elle-même ; description corroborée par les réflexions d'Aldous Huxley sur les effets de la mescaline dans *Les Portes de la perception* :

Celui qui a pris de la mescaline ne voit aucune raison de faire quoi que ce soit en particulier, et trouve profondément inintéressantes la plupart des causes pour lesquelles, en temps ordinaire, il était prêt à agir et à souffrir. Il ne peut se laisser tracasser par elles, pour la bonne raison qu'il a des choses meilleures pour occuper sa pensée³¹.

Au sujet de De Quincey et de Coleridge, dans son livre, *L'Imaginaire des drogues*, Max Milner écarte tous les doutes à ce propos :

25 E. JÜNGER, *Approches. Drogues et ivresse*, trad. de l'allemand par H. PLARD, La Table ronde, 1970, p. 63

26 P. REVERDY, *Le Livre de mon bord, 1930-1936, suivi de Fragments inédits (1948)*, Mercure de France, Paris, 1989, p. 132.

27 Ibidem.

28 P. REVERDY, « Self Defence », in *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, p. 105.

29 T. MARINETTI, *L'Imagination sans fils et les mots en liberté, Manifeste futuriste*, Direzione del Movimento futurista, Milan, 11 mai 2013.

30 Étude de l'Imperial College London et de l'Université de Cardiff, réalisée par la magnétoencéphalographie, publiée dans *Scientific Reports* en 2017. <https://www.nature.com/articles/srep46421> (cite consulté le 14/2/2019).

31 A. HUXLEY, *Les Portes de la perception*, Éditions du Rocher, coll. 10/18, Paris, 1954, p. 30.

En ce qui concerne, tout d'abord, le moment où s'exerce le processus créateur, De Quincey opère des distinctions qu'on chercherait vainement dans les déclarations contradictoires de Coleridge. Nulle part il n'est question, chez lui, d'une activité d'écriture qui se serait produite au moment où son esprit était directement sous l'influence de la drogue. Il semble même, à prendre les choses un peu globalement, que ses périodes productives les plus fécondes aient été celles où il en était relativement sevré³².

Il fait ensuite référence à Alethea Hayter qui écrivait : « Il ne semble pas y avoir de corrélation discernable entre l'activité d'écriture de De Quincey et sa consommation d'opium dans le même temps³³ ». Il ne produisait pas ses œuvres « au sommet de l'addiction³⁴ » mais dans un état de sevrage.

Ajoutons par esprit d'exhaustivité que les psychotropes sont encore utilisés pour des cérémonies culturelles, même si, comme l'écrit Baudrillard, elles ne font plus partie ouvertement des rituels de la société des pays industrialisés. L'usage du peyotl décrit par Antonin Artaud montre combien il s'insère dans une activité rituelle très codifiée où la fonction divine est liée à une extase complète. Ce qui peut retenir notre attention, c'est la question de la conscience du « moi ».

Le Peyotl ramène le “moi” à ses sources vraies. – Sorti d'un état de vision pareille on ne peut plus comme avant confondre le mensonge avec la vérité. – On a vu d'où l'on vient et qui l'on est, et on ne doute plus de ce que l'on est. – Il n'est plus d'émotion ni d'influence extérieure qui puisse vous en détourner³⁵.

On ne peut s'empêcher de songer au bon sauvage de Rousseau qui ne serait pas influencé par un monde extérieur qui l'amène, par quelque civilité, au mensonge. N'est-ce pas paradoxal que la raison, parfois associée à la rhétorique, affirme un « moi » inné, où la vérité est intériorisée ? La drogue de l'intérieur replie le poète qui devient « L'HOMME » et qui ne crée pas. Cet effet drogue-religieux n'a plus rien à voir avec une quelconque morale : « Et toute la série des lubriques phantasmes projetés par l'inconscient ne peuvent plus brimer le souffle vrai de L'HOMME [...] » De fait, les images hallucinées sont une pureté qui n'a plus aucun sens avec la réalité ordinaire et extraordinaire. Disons qu'elles ne peuvent même pas transcender la pulsion en quoi que ce soit, elles ne peuvent être qu'une « vérité » de l'organisation sociale.

Du reste, ce moment de l'absorption n'est pas lié dans les rituels des peuples à la création, et encore moins à l'écriture. Ceci se dégage bien de l'enseignement de Frithjof Schuon³⁶ sur les Indiens Sioux. Il relève cette force de l'extase des psychotropes éloignée de l'alphabétisme et de sa pérennité :

Cette structure profonde de la vie indienne signifie que l'homme rouge n'entend point se fixer sur cette Terre [...] et ceci explique l'aversion de l'Indien pour les maisons, mais surtout celles en pierre, et aussi l'absence d'une écriture qui d'après cette perspective fixerait et tuerait le flux sacré de l'esprit. Or l'extase (ex-tasis) dont parlent maladroitement tant de voyageurs est, elle aussi, un moyen de transcender l'état de fixité et d'inertie qui est celui de l'homme domestiqué (consommateur et victime de la culture).

32 M. MILNER, *L'Imaginaire des drogues. De Thomas De Quincey à Henri Michaux*, Gallimard, NRF, Paris, 2000, p. 32-33.

33 M. MILNER, *cit.*, p. 233.

34 Ibidem.

35 A. ARTAUD, *Les Tarahumaras*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1971, p. 37.

36 F. SCHUON, *Les Rites secrets des Indiens Sioux*, Payot, Paris, 1973. Cité in *Mandala, Essai sur l'expérience hallucinogène*, Pierre Belfond, Paris, 1969, p. 9-10.

L'état d'absorption psychotrope se distingue donc de la création autant par l'impossibilité de façonner l'œuvre que par le manque de sens qu'il provoque. Cherchons cependant à cerner les effets poétiques que le bon sens lui attribue et qui sont même revendiqués dans certains cas.

Abondance d'images

On remarque d'abord que la réaction la plus fréquente à la drogue est l'afflux d'images et d'hallucinations psycho-sensorielles qui empêche l'auteur d'écrire.

On penserait volontiers que le pendant des images hallucinées en littérature serait un excès de métaphores, des hypotaxes (donnant une abondance de liens de subordination), des hyperhypotaxes même, des parataxes (coupant les liens), des anacoluthes, des hypallages, des hyperboles, des répétitions, des énoncés amphigouriques, des prières, des phrases baroques, etc. On peut aussi, comme Michel Deguy, l'appeler « paradoxysmore ; fait d'oxymore, de paradoxe et de paroxysme³⁷. »

Eh bien, non. Les images cérébrales et les images écrites ne sont pas concomitantes. Tout cela se crée après le moment d'absorption.

L'exemple le plus ambigu est celui de la révolution surréaliste contre la puissance de la raison. La surréalité dont parle André Breton est le mélange du rêve et de la réalité, une réalité dite « absolue », qui se concrétise par les hypnoses poétiques de Desnos, par l'exercice de l'écriture automatique et par l'image stupéfiant.

Il cite dans le premier *Manifeste du surréalisme* le Baudelaire des « tortures de l'opium », sans mentionner lesdites tortures³⁸ :

Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier, car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés³⁹.

Pourtant, théoriquement (si telle est la théorie), la grande différence est dans le moment de la création de ces images. Après l'ingestion de la drogue, la volonté a du mal à écrire/à formuler des images, autant du fait de leur abondance, de leur abstraction, que du fonctionnement singulier du cerveau. Tout est affaire de dose : on conçoit une proportionnalité entre substance et images. Le fait que les surréalistes se livrent aux rêves ne les empêche pas de les cultiver avec des phrases bien construites qui l'emportent sur leur profession de foi. André Breton semble être le raisonneur rêveur, le constructeur qui se veut lunaire, et qui se méfie des drogues.

Si nous corrélons souvent cette profusion d'images avec l'arrivée en masse des images des techniques visuelles, avec « la prolifération des images, des sons et des textes qui surgissent sur les écrans et les appareils qui nous entourent⁴⁰ » et qui influencent fondamentalement nos perceptions et notre sensorialité, nous accepterons l'idée que les psychotropes, comme les excitants, sont des mécanismes de prothèses chimiques/végétales du cerveau humain. Ils remplacent des modes de pensées existants,

37 M. DEGUY, *L'Énergie du désespoir*, PUF, Paris, 1998.

38 C. BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose. Les Paradis artificiels*, Michel Lévy frères, Paris. Entre autres, p. 135, « Depuis longtemps, l'opium ne faisait plus sentir son empire par des enchantements, mais par des tortures », chapitre V, p. 135.

39 A. BRETON, « Manifeste du surréalisme », in *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. La Pléiade, 1988, p. 337.

40 M. GUILLAUME, *L'Empire des réseaux*, Éditions Descartes et cie, 1999, Paris, p. 96.

des structures de l'imaginaire et reproduisent des comportements en les amplifiant. Ils contribuent de fait à une réalité augmentée qui n'est pas maîtrisée ou maîtrisable, un illimité de la croyance qui syncretise les pensées. Toutefois, cette prothèse n'a pas la fonction créatrice que permet un continuum de pensée. Elle est un instant corporel créatif qui se suffit, éphémère, comparable à une virtualité impossible à enregistrer.

En séparant les moments de l'absorption de drogue, on se détache de la question polémique de l'émotion poétique. Quand on cherche à donner des définitions de la poésie, on se confronte à cet aspect physique de la création. Certes, si l'on suit la pensée de Reverdy qui, comme Cézanne, érigeait le regard comme perception esthétique de l'œuvre, terrain désormais connu, on n'est pas surpris qu'il écrivît plus radicalement : « Il y a un incessant et infranchissable tir de barrage entre la sensibilité du poète et le réel⁴¹ ». En admettant que cela soit vrai, il resterait à définir cette sensibilité et ce réel (les deux changeant), en ce qui concerne notre sujet, et le rapport entre l'un et l'autre. Reverdy n'oublie jamais la rencontre matérielle entre cette sensibilité du poète et le réel. Est-ce que la fusion entre le sensible et le réel psychotropique, tant invoquée, est le mirage d'une poésie référentielle qui ne sait qu'elle est autoréférentielle ? Rabâchant ses figures littéraires comme elle tire sur le tuyau d'une pipe, méditant sur les volutes qui sortent du fourneau ? Ou est-ce qu'avec les cigarettes électroniques la poésie est décédée pour elle-même (écrivain encore son propre faire-part) ou philosophera-t-elle sur ce nouveau dispositif ? Est-ce qu'il n'y a pas seulement un souvenir de cette fusion qui est soit ontologique, soit réfléchi, soit surdéterminée ? Sans approfondir, ce qui nous éloignerait de notre sujet, nous nous bornerons à constater, sans originalité, que la sensibilité n'est pas qu'une abondance d'images, elle est aussi le « sensible » de la simplicité de l'écriture et des phrases « élémentaires ».

L'abondance d'images se conjugue avec le mélange des sens que la drogue va galvaniser. La contrepartie écrite se concrétise par les principes, entre autres, de synesthésie et de simultanésme.

Pour la synesthésie, souvenons-nous de l'étude de Victor Segalen qui la dépeint ainsi : « Donc, tout est possible, dans le monde des Synesthésies : et jusqu'aux calembours sensoriels les plus imprévus, et jusqu'aux accouplements les plus monstrueux⁴² ». Et, sa distinction sensori-perceptive se calque sur les deux moments de notre travail : l'épisode de l'absorption, qui est la sensation « primaire », c'est-à-dire la « sensation point-de-départ, *perçue*, objective », et l'épisode post absorptif « secondaire », concomitant à la sensation « son écho, la sensation *induite* ». Segalen souligne ensuite, s'appuyant sur une étude musicale de Louis Destouches, ce qui correspond à nos deux moments : dans le premier, la sensation est projetée au-dehors comme une hallucination, dans le second, la sensation peut n'exister qu'à « l'état d'idéation ». Et il se sert du mot « analogie » pour qualifier la relation entre les deux. Nous verrons qu'il s'agit de mimétisme et de surdétermination.

Pour le simultanésme, la page constellée de Mallarmé en est l'exemple, au-delà du sens des mots où l'on voyait la matière même des mots, un peu comme des objets chimiques, des pensées qui deviennent des choses, des animaux, des représentations, qui se meuvent dans le cerveau psychédélique.

41 P. REVERDY, « Pour en finir avec la poésie », in *Cette émotion appelée poésie*, Mercure de France, Paris, 1950, p. 131.

42 V. SEGALLEN, *Les Synesthésies et l'école symboliste*, Mercure de France, Paris, 1902, p. 57-90.

Élaborée par Barzun⁴³, la définition du simultanisme apparaît comme un truisme : elle est réalisée « quand des “événements” qui sont entre eux plus ou moins liés, se développent contemporanément⁴⁴ ». Ainsi, il s’agit d’un ensemble qui donne à « voir » en bloc, car il permet « de suivre en lisant simultanément plusieurs courants de sensations croisées ou parallèles⁴⁵ ».

On le sait, beaucoup de mouvements associent leurs processus créateurs à ce concept : le futurisme, la poésie concrète, le cut-up, le lettrisme, le schématisme... Les avant-gardes qui sont empreintes de correspondances, de collages, d’assemblages, etc.

Autre lacet sur notre route : quand on s’interroge sur le flux hallucinatoire, on pense à l’œuvre fantasmagorique de W. Burroughs. A-t-il vraiment écrit certains de ses livres sous l’influence de psychotropes ? On pourrait le croire si l’on prétend que *l’art is doing*. Faire serait art. Esprit Fluxus.

Si, dans son introduction au *Festin nu*, l’auteur précise qu’il a enregistré ses impressions sur « ce mal et son délire » (la toxicomanie), mais qu’il n’a pas le souvenir d’avoir rédigé son livre, on veut bien le croire, même s’il s’agit d’un récit sur la drogue où l’on trouve des descriptions nettes :

Au Mexique, la combine consiste à trouver un camé indigène muni d’un certificat officiel...⁴⁶ [...] ; Il lui fallait tout un cérémonial pour fumer ses pipes de marijuana et, comme tous les pratiquants du thé...⁴⁷ [...] ; Mais je me perds en digressions, à mon habitude... Tant que nous n’aurons pas une connaissance plus précise de l’électronique du cerveau, la drogue restera l’instrument essentiel de...⁴⁸ [...] ; Du toit en terrasse du C. R., nous assistons à une scène d’horreur sans égale...⁴⁹.

Il est indéniable que ce métalangage a été travaillé dans une période de lucidité. Même *Nova Express* abonde de présence d’esprit, de perspicacité : on y lit que « comme nous l’avons déjà dit, l’image est came... Les drogues hallucinatoires déplacent l’image viseur de la “réalité” pour que nous puissions voir une autre réalité...⁵⁰ » Voilà qui est une belle explication pour notre réalité discursive et littéraire.

Pendant, sans nous arrêter au *cut-up* de Gysin qui, avec ses fragments aléatoires, ses constructions refabriquées, son découpage textuel, a plus de traits en commun avec le découpage mental provoqué par les élixirs, la forme que Burroughs utilise dans *Nova*, les tirets, serait assez significatif de l’influence de la drogue sur l’écriture. Cela rappelle encore certaines poésies de Danielle Collobert.

Bien sûr, si mesurer les effets des drogues paraît aller de soi, sommes-nous en grade de prouver que les effets sur le corps sont en adéquation avec les effets sur les « formes » poétiques ? Parler de flashes de la perception n’est pas forcément équivalent aux flashes littéraires des « images-chocs », des « formes condensées », du « paroxysme du *phore* », du « symbolisme avec une figuration outrancière »... ou bien de la « parataxe » pour une

43 Voir la plaisante polémique sur la paternité du mot avec l’article « Simultanisme-librettisme » d’APOLLINAIRE, dans *Les Soirées de Paris*, 15 juin 1914. Publié dans les *Œuvres complètes en prose II*, Gallimard, coll. La Pléiade, Paris, 1991, p. 974-979.

44 A. LORA-TOTINO, « L’Orphéide, epopea della simultaneità », in *Simultanésime Simultaneità*, Quaderni del Novecento Francese/10, Bulzoni Roma, Nizet Paris, 1987, p. 30.

45 T. MARINETTI, cité par Michel Décaudin, in *Simultanésime Simultaneità*, Quaderni del Novecento Francese/10, Roma Bulzoni, Nizet, Paris, 1987, p. 20.

46 W. BURROUGHS, *Le Festin nu* (1959), Gallimard, col. L’imaginaire, Paris, 1984, p. 31.

47 Ivi, p. 33.

48 Ivi, p. 40.

49 Ivi, p. 51.

50 W. BURROUGHS, *Nova express* (1964), Bourgois, coll. 10/18, Paris, 1972, p. 58.

succession de flashes... Ou bien de la « déponctuation », déjà réalisée par Apollinaire, qui supprime la logique du texte et accentue la multiplicité sémantique...

Constatons tout de même cet effet d'ellipse, cette suppression des liens, des conjonctions, des coordinations... Il est clair que cette élimination des taxèmes ne permet pas de comprendre immédiatement le rapport des syntagmes entre eux. On a la sensation d'assister à un bégaiement, à des babils de bébé, à des ratés de moteur, à la complexité sémiotique.

Dès lors, ne pourrions-nous pas comparer cette impossibilité due à une action corporelle des psychotropes sur les fonctions de localisation dans l'espace et sur la sensation de la durée ? Et aussi imaginer un mimétisme matériel entre le « circuit » syntaxique et le circuit neuronal ? On ne prouvera rien, mais il est amusant de spéculer sur de pareilles ressemblances et d'être un brin didactique. Nous savons que les influx nerveux sont bouleversés par les drogues, les neurones se connectent par la structure des synapses et ce sont les neurotransmetteurs, les molécules libérées par les neurones, qui vont transmettre les informations.

Tout comme l'influx nerveux qui devient chimique, faisons l'hypothèse que la syntaxe serait un flux de connexions, avec la fonction et la nature des mots, leurs interactions qui donnent une unité de sens. Ce flux sera augmenté ou supprimé. Ainsi, Collobert utilise ce procédé de l'ellipse et des mots saccadés dans ses *Cahiers*⁵¹ :

1974

Oaxaca – 3 jours – J. 20 ans – totale indifférence – mescal et fumette –
très fort – jamais autant – cette volonté de défonce qu'ils ont – et ma résistance⁵² [...]

1976

24/1 Paris – Buttes
acide – électrochoc
variations du réel – profondes
suivant l'état qui précède – cette fois très bon – pas de très violentes angoisses –
seulement au moment où tenté d'écrire sensation de dédoublement –
« gouvernement » de l'inconscient parlant « en clair » – impression de folie – vertige –
gouffre à l'intérieur du cerveau – un autre espace mental

...

vu un corps essayant de dissimuler sa folie
pensé qu'« elle » est folle celle-là – « moi »⁵³

Les syntagmes sont alignés, se suivent. Les petits traits horizontaux ne seraient-ils pas les axones, les autoroutes du cerveau qui joignent les neurones ? La thématique de la drogue, ici présente, exprime le récréatif et la marque une personne double, tout comme du normal et de l'anormal. Est-ce un dédoublement⁵⁴, une dissociation ou un trouble de personnalité multiple ? Nous avons une propension à penser par analogie qu'il s'agit d'une multiplicité du « moi » tout comme il y a une multitude d'images et d'idées. L'inconscient parle « en clair », donc la conscience a disparu. La pensée n'est plus que dans un gouffre. Et l'angoisse apparaît au moment où l'on tente d'écrire la sensation. Est-

51 D. COLLOBERT, *Cahiers 1956-1978*, Seghers/Laffont, Change, Paris, 1983, p. 59.

52 Ibidem.

53 Ivi, p. 69-70.

54 Nous doutons que dans cette succession temporelle il y ait un dédoublement avec un dedans et un dehors. Il est plus probable que cette schizophrénie s'installe au cours du temps, renforcée par les empreintes des structures idéelles sous influence.

ce le retour de l'attention qui devient douloureux⁵⁵ ? La volonté de tendre l'esprit vers un objet d'étude rappelle le malaise de l'existence, ce que la drogue a permis d'oublier un moment.

Ailleurs, l'esprit se concentre, quand le calme revient, quand le creux a disparu. Les gestes simples sont ceux qui montrent que l'on est de retour. Ce sont les mots aussi qui ressurgissent. Leur arrangement est bouleversé, même si l'apparence est cohérente. Est-ce une illusion rémanente qui les montre ainsi ou sont-ils à la limite de la signification ?

ensuite le creux – plus rien – quand on reprend pied – quand on s'assoit à nouveau – les bras le long du corps – les mains bien à plat sur les genoux – et les jambes serrées – quand on retrouve – finalement – une position presque monolithique – parfaitement immobile cette fois – alors les mots se réinstallent – dans un ordre différent – mais tout de même avec une sorte de cohérence apparente – fragile mais rassurante pour l'instant⁵⁶

C'est le paradoxe de l'écriture en rêverie qui s'efforce d'exister, car s'il n'est pas difficile de suspendre l'esprit critique et la mémoire, il est ardu d'écrire dans des états de conscience modifiés si l'on veut respecter les codes normatifs. C'est un constat critique récurrent. Nous citerons un peu au hasard, Yvon Belaval⁵⁷, tellement l'argument est commun : « Les créations du rêve, de la fièvre, etc., restent au niveau de l'image et n'accèdent que par éclairs au niveau de langage⁵⁸ ».

Et même quand l'imagination s'impose, il est nécessaire qu'elle soit encadrée par la raison. Ainsi, Pierre Emmanuel s'est risqué à unir la raison avec l'ardeur : « [...] pour fonctionner avec bonheur, l'imagination demande un esprit sans complaisance, adulte et non plus adolescent [...] »⁵⁹.

Quand la conscience se disloque chez le poète sous l'emprise de la drogue, on y reconnaît commodément des traits de la contemporanéité : l'illisibilité (Todorov), l'agrammaticalité (Riffaterre), l'écart (Cohen), la rupture, le détournement... Tout comme l'absence de la présence du « moi » qui s'efface dans les textes de Danielle Collobert où l'on a des « je » qui ne sont pas suivis de verbes, mais de substantifs, de participes passés, de participes présents... « je temps de quoi⁶⁰ »... Le « je » n'est pas sûr de son action. Ce n'est pas le « je est un autre » qui donne toute l'objectivité à la subjectivité, ce n'est pas une dénonciation du narcissisme, dont tant de narcissiques se font des gorges chaudes, c'est la recherche du « moi » : troublé et matériellement introuvable, tout comme l'identité, ce qui revient au même quand on s'adresse aux autres⁶¹.

Bref, nous avons des structures où « le poème prétend plutôt se présenter comme une structure se suffisant à elle-même⁶² ».

55 On se souvient des expériences faites avec le LSD, où le sujet ne tient plus à revenir à la conscience ni à la vie.

56 D. COLLOBERT, « Dire II » in *Œuvres I*, P.O.L., Paris, 2004, p. 218.

57 Y. BELAVAL, « Sur la création poétique », in *La Recherche de la poésie* (1947), Gallimard, Paris, 1973, p. 69-122.

58 Ivi, p. 92.

59 P. EMMANUEL, *Poésie, raison ardente*, P.U.F., Paris, 1948, p. 157. D'une manière similaire, on trouve cet esprit de priorité du travail dans les articles de Claude Adelen. Voir ses chroniques republiées dans *L'Émotion concrète*, Éditions Comp'Act, Chambéry, 2004.

60 D. COLLOBERT, « Survie » in *Œuvres I*, P.O.L., Paris, 2004, p. 420.

61 Ceci relève d'un biais cognitif de la poésie : être auteur sans l'être ? Être visible ou invisible ? Être lisible ou illisible ? Être individualiste ou collectiviste ?

62 H. FRIEDRICH, *Structure de la poésie moderne* (1956), Librairie générale française, Le Livre de poche références, 555, Paris, 1999, p. 15.

Or l'on constate que toute cette « illisibilité » est surtout le résultat d'un travail sur la langue pour éloigner la profondeur et l'intériorité d'un esprit prétendument génial, pour une poésie littéraire ; l'on s'aperçoit que le détournement (notamment des dispositifs techniques) est une recherche de sens ; et que ce que l'on appelle la « modernité négative⁶³ » est une autre grammaire qui supprime les vieilles scories lyriques de la vieille poésie et l'idée d'une poésie pure. Où seraient les conséquences des « flashes » là-dedans ? Faisons l'hypothèse, un peu ardue, que la méfiance envers la poésie lyrique s'apparente à la méfiance envers le moment de l'absorption, puisque nous voyons dans cette phase-là une perte du contrôle de l'esprit et de la langue. Et, à contrario, le moment post absorptif, ou pas absorptif du tout, serait celui du calcul, de la correction, de sa grammaire impeccable, de l'académisme retrouvé avec sa tempérance malherbienne. Or tout paraît plus complexe que ça, évidemment. L'excès de grammaire, de précision, de disposition formelle, la *décimale*, l'indivisible, l'ablatif, l'excès peuvent entraîner du baroque. Presque du maniérisme. On se balade entre des expressions lissées et celles que l'on invente. Nous flânon, nous le savons. On pourra réfléchir aussi sur le fait neurologique que l'influx choisit l'impact communicationnel le plus court dans le cerveau et que le mimétisme poétique s'interroge sur ces actes de pensées.

Alors, que sont-ils ces actes neurologiques dans les œuvres de Denis Roche ? Pourrait-on considérer que *Le Mécrit* de Denis Roche est un jeu entre les deux moments du processus de création ? Question qui s'impose quand on rencontre une œuvre radicale qui interroge la poésie. Face à une poésie relâchée et usée, misérablement mimétique de la misérable mescaline, il oppose d'abord l'inadmissibilité et ensuite, comme s'il s'agissait d'un gap où l'influx neuro-chimique est en suspens, un calcul de l'écriture et une révision verbalisante de l'hyperactivité cérébrale. Faisons du gonzo : je le vois comme un effort d'arrêt d'un influx (dit impulsif) pour une attention scripturale (par le moyen de différents procédés techniques) et tout bien considéré, et vus tous les « objets » poétiques créés depuis, comme une *variation* poétique (évidemment, l'idée d'une fin de la poésie, telle qu'elle était, n'est pas exclue et aussi, puisque l'on y est, d'une fin du commentaire de la poésie).

Le cri

Les catégories sont souvent dogmatiques ; les saisir passe pour des évidences, comme si ce qui comptait n'était jamais extériorisé. Hélas, aucune objectivité n'est parfaite. Tout paraît contaminé et transversal. Combien il était facile à une époque d'avoir un statut (idéologique) de poète, un titre de recueil, des formes métriques autorisées, un chapitre estampillé en genre dans un manuel scolaire !

Le cri n'est pas seulement pulsionnel, mais nous le considérerons ainsi dans ce chapitre. Nous interprétons à partir de simples sonorités qui nous semblent être la poésie même, jusqu'au moment où l'on s'aperçoit que la théorie devient plus lyrique que la poésie.

Nous constatons qu'une autre réaction produite par les psychotropes s'associe donc au cri en tant qu'élément sémiotique. S'il est présent dans la poésie moderne depuis les avant-gardes, comme poésie phonétique, notons qu'il s'est révélé et installé dans le *locus* poétique avec l'arrivée des techniques sonores.

⁶³ E. HOCQUARD utilise le terme « modernité négative » pour désigner l'opposition au poétisme et à la versification traditionnelle. Cf. *Ma haie. Un privé à Tanger II* (1987), P.O.L., Paris, 2001.

Souscrivons, sans les rappeler, aux présupposés de la théorie de Julia Kristeva, qui distingue deux modalités du langage, le sémiotique et le symbolique⁶⁴ qui s'articule dans différents textes. Avec le cri, ce serait le corps sémiotisant qui prendrait le dessus. Dans certains textes-limites, il s'installe comme une sonorité transversale dans l'énoncé dont l'énonciation s'accorde avec l'inclinaison psychique des neurones récepteurs. Imaginons que la structure moléculaire psychoactive se fixe, disons, sur les cordes vocales ou sur le geste rythmé de l'écriture. La technique a créé aussi cette possibilité et ce sera un parallèle commode pour décrire ce passage littéraire.

Henri Chopin explique, en 1968, « pourquoi il est l'auteur de la poésie sonore et libre ». Le bouc émissaire étant le « Verbe tout puissant, régnant sur tout ». Il représente le discours symbolique, structuré, logique. Chopin refuse donc « l'ordre imposé par le Verbe⁶⁵ ». Il préfère le « chaos », « le désordre à discipliner ». Il critique « la signification » qui est liée fondamentalement au Verbe. Cette opposition Verbe-Corps rappelle le *procès de la signifiante* de Julia Kristeva⁶⁶. Le Verbe est du côté du symbolique. La dynamique de la charge pulsionnelle du corps qui se réalise dans la déstructuration de la langue normée parcourt aussi l'ensemble des « poèmes de la drogue » et avec eux « lire signifie abandonner l'opération lexicale-syntaxique-sémantique du déchiffrement, et refaire le trajet de leur production⁶⁷ ». Le poète critique ; ce qu'il dénonce, ce qu'il contredit, ce qu'il nie, c'est le discours thétique, le discours du sens, le discours de l'ordre, la syntaxe, la nomination. Or si le poète avec le sémiotique – le rythme, le cri, la prosodie, le rire, le non-sens, etc. –, sous-tendu par la pulsion, attaque et démantèle le symbolique, dans le cas des psychotropes, le *summum* des phénomènes se réalise dans le post absorbant. Seul le moment de la performance (artistique) garde la potentialité de l'absorbant, nous le verrons plus loin.

En réalité, si nous envisageons ce bouleversement du texte, entendu comme détournement, nous le plaçons dans le cadre de la rencontre entre l'artefact-artifice, qu'elle se fasse avec les psychotropes ou avec la technologie. Si l'on admet ces postulats, plusieurs exemples s'imposent.

Le Livre *Eden Eden Eden*⁶⁸ de Pierre Guyotat en 1970, préfacé par Roland Barthes, dont l'écriture de l'extrême-matière, déstabilisante, est une guerre entre le sémiotique et le symbolique (lourd de sens pendant la guerre d'Algérie). Si Barthes disait que ce texte était libre : « libre de tout sujet, de tout objet, de tout symbole », que dirait-il de ceux que Guyotat a écrits avec une langue phonétique qui semble improvisée ? L'analyse du sémiologue reste valable : « (Guyotat produit) une phrase : substance de parole qui a la spécialité d'une étoffe, d'une nourriture, phrase unique qui ne finit pas, dont la beauté ne vient pas de son « report » (le réel à quoi elle est supposée renvoyer), mais de son souffle, coupé, répété, comme s'il s'agissait pour l'auteur de nous représenter non des scènes imaginées, mais la scène du langage [...]»⁶⁹. On y ajouterait volontiers un bémol : le fait que cette phrase ne soit pas raisonnée et que si le langage est au centre de la création, il

64 J. KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1977.

65 Il critique aussi le règne de cet ordre c'est-à-dire : « les “silences” des religions et des monarques » (*Co-incidences n° 14*, Question n° 2.), « Les puissances étatiques et académiques » (*Co-incidences n° 14*, Question n° 4).

66 J. KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, p. 83. « Relever, dans un texte, son géno-texte (qui comprend tous les processus sémiotiques), exigerait donc de dégager les transports d'énergie pulsionnelle repérables dans le dispositif phonématique (accumulation et répétition de phonèmes, rime, etc.) et mélodique (intonation, rythme, etc.). »

67 Ivi, p. 98.

68 P. GUYOTAT, *Eden Eden Eden*, Gallimard, Paris, 1970.

69 R. BARTHES, « Préface », in *Eden Eden Eden*, Gallimard, Paris, 1970.

l'est comme signifiant sonore, matériau polyphonique, et, de plus en plus, comme cri phonétique.

Guyotat n'a-t-il pas dit qu'il avait d'abord intitulé son livre « L'art de faire disparaître l'écrit », livre qu'il a appelé ensuite *Le Livre* ?

Bien sûr, c'est vers les auteurs de la poésie sonore qu'il faut se tourner pour penser le cri comme la mimétisation d'une possible création au moment de l'absorption.

Et Artaud, quel était son cri ? Il avait conscience, en 1946, dans les *Lettres de Rodez*, de cette orientation de la poésie qui perdait son sens écrit et qui, pour exister, nécessitait une diction particulière, un rythme spécifique :

J'avais eu depuis bien des années une idée de la consommation, de la consommation interne de la langue, par exhumation de je ne sais quelles torpides et crapuleuses nécessités. Et j'ai, en 1934, écrit tout un livre dans ce sens, dans une langue qui n'était pas le français, mais que tout le monde pouvait lire... mais on ne peut les lire que scandés, sur un rythme que le lecteur lui-même doit trouver pour comprendre... mais cela n'est valable que jailli d'un coup ; cherché syllabe à syllabe cela ne vaut plus rien, écrit ici cela ne dit rien et n'est plus que de la cendre⁷⁰.

Ce rythme spécifique d'où venait-il ? De quelle lecture ? De quel instrument ? De quel jaillissement ? De quel éclat de voix ? Pas seulement du dépérissement spontané de la langue. Les nécessités pouvaient bien être engendrées par la présence nouvelle, inconnue, des sons rendus par des techniques et des connaissances sonores inédites que le corps peut produire au moment de l'absorption de psychotropes.

Chez Allen Ginsberg le hurlement *underground* conteste – tout comme le bruitisme qui, depuis Russolo, assourdit les tympans, et continue avec le Velvet et son électro-acoustique. Dans son poème *Howl* (1955), lu d'abord en public, il attaque avec une violence forcenée les institutions et le conformisme américain, ce qui lui coûtera un procès le mettant en cause pour obscénité et glorification de la drogue. Notons que dans cette contre-culture, dans cette vie de la *Beat*, il a vu « les plus grands esprits », ceux qui possèdent les facultés intellectuelles de la création, « détruits par la folie, affamés hystériques nus », qui ne raisonnent plus, ne créent plus, cherchant une « furieuse piqure ».

Ce cri, c'est celui qui est adressé à un système de consommation où la sollicitation, avec la publicité, les *sound bite*, le tam-tam médiatique, est un symbole oppressif en soi. John Giorno, lui, dont l'intention serre la rébellion, s'attachera davantage à casser le jouet des marchands de symboles en dépassant les limites de la bienséance et du conformisme. Ses mélanges poétiques extrêmes de drogue et de sexe sont des performances pour une résistance, non pas seulement carnavalesque, mais propre à l'innommable qui pose la question du danger d'un solipsisme quotidien, malade de concrétude. Une sensorialité rock, en quelque sorte. Ses *found poetry* (poèmes trouvés, antinomiques des objets calculés-obligatoires) ont aussi un caractère « automatique », une force aléatoire, tout comme les effets immédiats que produisent les psychotropes. La plupart de ces poèmes étaient dits avec un fort dynamisme corporel, disons pulsionnel (considérant qu'il y a un aspect spectacle, on hésite entre l'instinctif et la part intentionnelle). Vu que la mise en scène, avec les *mixed-media*, aspire à l'œuvre totale⁷¹, pourquoi ne serait-elle pas plongée dans un bain psychédélique ?

70 A. ARTAUD, *Lettres écrites de Rodez* (1945-1946), N.R.F., coll. Blanche, Paris, 1974, tome XI.

71 À ce sujet, pour la fusion entre la vue et l'art, voir le livre *L'Œuvre d'art totale*, Gallimard, Paris, 2003.

Chez Christophe Tarkos la ritournelle, composante de son style, est destinée à la lecture, souvent par improvisation. Expolition du mot drogue dans l'une de ses poésies qu'il répète dans des phrases courtes :

La drogue est bonne. Drogué sait le lien. Drogué sait la bonne est drogue. Il l'aime. La drogue est bonne. La drogue donne. Drogué sait, vers la bonne drogue. La drogue bonne donne du bonheur. Drogué a vu le lien. La drogue est bonne à Drogué. Drogué sait aller au bon. La vie va vers le bon⁷².

Avant la Seconde Guerre mondiale, l'aspect tribal de la transe orale, l'aspect « primitif », permettait une herméneutique qui correspondait à toutes les expérimentations et les découvertes des drogues exotiques, mais qui n'est plus la traduction des poésies orales et sonores contemporaines. Henri Chopin en avait fait l'expérience dans ses voyages, bien qu'il optât pour l'enregistrement et créât ce qu'il appela *La Sonore* : « Nous possédons des millénaires *incalculés* d'oralités, d'improvisations, d'échanges humains dont nous ne connaissons aucune gravure⁷³ ».

Relisant Paul Zumthor, la puissance de la voix, « voix au souffle de laquelle se réalisent les formules magiques et qui, dans la transe, chasse hors de lui l'initié en proie à son dieu...⁷⁴ », on croirait de prime abord que la poésie orale ne serait qu'ancestrale et serait un cri primitif. On serait mal inspiré, car Zumthor distingue une oralité primaire (chez les peuples qui n'ont pas connu l'écriture), une oralité mixte (l'oralité existe avec l'écriture) et une oralité secondaire qui s'opère à partir de l'écriture et d'une oralité mécaniquement médiante. Les poètes sonores passeraient donc par l'écriture pour réapprendre ensuite de nouvelles oralités.

L'exemple contemporain de Tarkos, sorti de l'histoire des « oralités » retrouvées nous apprend que la voix est « mise en scène » dans un « travail alterné, conflictuel, amoureux des sons, des rythmes, des significations...⁷⁵ ». Là, il s'agit peut-être d'un « affrontement entre sens et son ». En tout état de cause, on ne peut manquer le texte derrière le son, même si le sens disparaît de trop apparaître, de trop de tautologie, de trop de logorrhée. Quoique l'on se demande si, avec Tarkos, la rose est une rose est une « rouge »... Il ne cesse de jouer avec un autotélisme oral humoristique :

Le texte est expressif. L'expressivité du texte est bonne. Le texte expressif est un texte bon. Le texte est expressément. Le texte est expressif, et intense, extirpe, est, intensément. Le texte est d'une grande expressivité, est un texte...⁷⁶

Cette insistance qui tend vers l'unité dont nous avons vu la prégnance dans l'absorptif nous renseigne sur la possibilité d'une dénudation de la poésie réalisée dans le post absorptif. L'influence des substances n'est pas univoque, elle porte à diverses voies poétiques qui s'actualisent avec les modes de vie et les techniques qui les créent.

Car « d'un plateau à l'autre, le corps est différent, le corps mis en je, à l'œuvre, est différent. Sans pathos pour autant⁷⁷ ».

72 C. TARKOS, *Oui*, Al Dante, 1996. Republié in J.-M. ESPITALIER, *Pièces détachées, Une anthologie de la poésie française aujourd'hui*, Pocket poésie, Paris, 2000, p. 141-142.

73 H. CHOPIN, revue *Co-incidences* n° 14, Question n° 1, Marseille, 1998.

74 P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983, p. 87.

75 C. PRIGENT, *Salut les anciens, salut les modernes*, P.O.L., Paris, 2000, p. 83.

76 C. TARKOS, cit., p. 143.

77 C. MINIÈRE, *Tous des drogués*, site poezibao, décembre 2016. Consulté le 7/03/2019 à 17 h. <https://poezibao.typepad.com/files/claude-mini%C3%A8re-tous-des-drogu%C3%A9s.pdf>

L'endormissement

Après l'euphorie passagère, l'extase ou la satisfaction béate, les poètes décrivent une réaction décevante : l'engourdissement ou l'endormissement (si ce n'est la nausée et le malaise pour le LSD et l'héroïne). On parle de syndrome amotivationnel, avec différents déficits, notamment du fonctionnement intellectuel, de l'attention, de la mémoire. Effets synonymes d'apathie et qui ont pour conséquence l'aporie, puisqu'ils sont induits et non point liés à une fatigue naturelle du corps.

C'est aussi ce trouble que décrit Charles Baudelaire chez son mangeur d'opium, dépendant des effets de sa drogue. Dans ce cas-là, disons que l'immédiateté devient chronique et se croisent différents effets qui bloquent la création.

« Horrible situation ! avoir l'esprit fourmillant d'idées, et ne plus pouvoir franchir le pont qui sépare les campagnes imaginaires de la rêverie des moissons positives de l'action⁷⁸ ! »

Et l'amoindrissement de la volonté, le fait que les images qui déferlent continuellement, rendant tout contrôle impossible, entraînent la somnolence, la prostration et l'annihilation de toute créativité effective.

Le lecteur a déjà remarqué que depuis longtemps l'homme n'évoque plus les images, mais que les images s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier, car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés⁷⁹.

La volonté et la motivation, tout comme la communication, se tétanisent. Le repli sur soi est aussi un repli social. Jean Cocteau écrit :

Sous l'opium, on se délecte d'un Roussel et on ne cherche pas à faire partager cette joie. L'opium nous désocialise et nous éloigne de la communauté [...] Je prends ces notes sur Roussel comme une preuve du retour progressif à certaines communautés réduites. Au lieu d'emporter ses livres dans mon trou, je voudrais les répandre⁸⁰.

Quand la dépendance s'estompe, la rédaction reprend. Et l'envie de partager la lecture de Roussel revient, certes, à de rares lecteurs.

Dans son poème *La Cigarette*⁸¹, Jules Laforgue ressent l'extase, puis s'endort.

Je fume au nez des dieux de fines cigarettes...
Moi, le méandre bleu qui vers le ciel se tord,
Me plonge en une extase infinie et m'endort...

Mais son sommeil est traversé par des hallucinations qui ont la physionomie des lieux communs sur le paradis. Et il est probable que, les rêves étant « clairs », il soit plongé dans un rêve « éveillé », où s'il s'échappe du monde ordinaire, il n'a pas la clarté d'esprit d'effectuer un acte créateur.

Et j'entre au paradis, fleuri de rêves clairs
Où l'on voit se mêler en valse fantastiques
Des éléphants en rut à des chœurs de moustiques.

78 C. BAUDELAIRE, p. 118.

79 Ivi, p. 123.

80 J. COCTEAU, *Poésie critique II*, Gallimard, NRF, Paris, 1959, p. 136-137.

81 J. LAFORGUE, « La Cigarette », in *Le Sanglot de la Terre*, 1880-1882. Recueil publié en 1901.

C'est seulement quand il n'est plus assujetti, quand il se réveille, qu'il redevient le poète en mesure d'écrire son poème.

Et puis, quand je m'éveille en songeant à mes vers...

Même conséquence chez Tristan Corbière. Dans *La Pipe au poète*⁸², il voit des mirages, puis s'endort.

Et je me sens m'éteindre. – Il dort –
File ton rêve jusqu'au bout...

Chez ce poète malade physiquement, on sait que la fumée de sa pipe calme son corps douloureux et son esprit troublé. Elle éloigne sa « Bête » et « ses chimères éborgnées » qui hantent ses pensées.

On se souvient que dans le poème prosopopéique de Baudelaire, *La Pipe*⁸³, la fumée soulage aussi le corps et l'esprit :

Et je roule un puissant dictame
Qui charme son cœur et guérit
De ses fatigues son esprit.

Et la pipe est bien séparée de son auteur, tout comme l'effet de la substance « le dictame » est séparée de sa création.

« Vous êtes assis et vous fumez ; vous croyez être dans votre pipe, et c'est vous que votre pipe fume...⁸⁴ »

Chez Théophile Gautier, l'opium n'apporte pas le repos, alors qu'il tente de dormir, mais il le tourmente :

L'opium que j'avais fumé, loin de produire l'effet somnolent que j'en attendais, me jetait en des agitations nerveuses comme du café violent, et je tournais dans mon lit en façon de carpe sur le gril ou de poulet à la broche, avec un perpétuel roulis de couvertures...⁸⁵

Or ce sommeil n'est pas le pis des maux, même s'il n'amène aucun mot. Roger Gilbert-Lecomte, se référant à Nerval, le considère comme l'un de ses « territoires fantômes », et ce n'est pas seulement parce que « l'homme passe au moins un tiers de sa vie à dormir », mais parce que l'activité du rêve doit avoir une valeur égale à l'activité de veille. Et se référant à une société oppressive, il dénonce l'enfermement de l'homme qui « exécute les ordres du rêve dans la veille⁸⁶ ».

Il va de soi que Gilbert-Lecomte entend le sommeil comme un état qui permet la rêverie que des produits artificiels vont provoquer. S'il appelle Morphée cet état corporel, on peut imaginer ce que cela représente comme objectif créatif. Il est d'ailleurs explicite dans son texte raisonné : ses territoires sont ceux des « crampes de la volonté » et, encore plus significatif pour notre étude, ce sont « des arrêts du flux métaphorique de la

82 T. CORBIÈRE, « La Pipe au poète », in *Les Amours jaunes*, 1873.

83 C. BAUDELAIRE, « La Pipe », in *Les Fleurs du mal*, 1857.

84 C. BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose. Les Paradis artificiels*, Michel Lévy frères, Paris, p. 194.

85 Th. GAUTIER, *La Pipe d'opium*, 1838.

86 R. GILBERT-LECOMTE, « Monsieur Morphée empoisonneur public », in *Mandala, Essai sur l'expérience hallucinogène*, Pierre Belfond, Paris, 1969, p. 14.

conscience superficielle⁸⁷ ». Forte constatation qui nous indique que si la conscience a des flux métaphoriques ils sont peu intéressants. Et, soyons directs, ne parle-t-il pas des flux de la poésie métaphorique ? Où se trouveraient d'autres métaphores ? Elles sont dans les traditions poétiques des textes et des contes. Donc, il cherche par sa « pipe » (tel qu'il le décrit) à atteindre la conscience profonde qui désaliène et éloigne la raison. Si profonde qu'elle ne consent pas à l'écriture qui, elle, est une vraie prise de conscience, qui se fera plus tard, quand le temps du flash sera terminé. On mesure dans ces textes d'expérimentation toutes les difficultés de parler « scientifiquement » des psychotropes.

Mort et sommeil, aporie, disparition des mots. Chez Claude Pélieu, les images expressives, polychromes, tout comme les anaphores, abondent. Pourtant, on dirait qu'il y a une limite, après une longue fumerie où la lumière devient herbe, où l'unité se produit, où la drogue surdétermine la poésie, où les liens se condensent.

En titre *Jukeboxes*, ensuite une ville : New York. Et, à côté, un point d'interrogation qui montre à la fois l'absence de date, la sollicitude qu'on lui porte et l'impossibilité d'y être physiquement attentif.

« Orages délicats au-dessus du désert – & la réalité colorée par la mort & le sommeil – Marijuana que le bruit caresse de toutes ses forces⁸⁸ ».

Les sens sont intensément sollicités et pourtant ils appellent une suite que l'écriture rend consciente.

Avec ALLEN nous avons joué avec les mots jusqu'à Minuit, corrigeant KADDISH – puis nous avons fumé – & Allen empoigna son harmonium & chanta une chanson de Wm. Blake, I die I die the Mother says – puis les bruits croquèrent la machine à écrire – Les couleurs scintillaient depuis longtemps – & de belles têtes secouaient leurs chevelures – les couleurs de ce Millénaire optent pour le Pavot sauvage⁸⁹.

La fête avec ses bruits empêche la création. La machine à écrire est écartée quand les sensations deviennent trop intenses. Truisme, oui, et pourtant les légendes, avec leur sacralisation, sont bien ancrées.

On retrouve, après l'absorption, cet état d'endormissement du corps dans les descriptions des chansons des mouvements psychédéliques.

Dans le *Velvet Underground*, le morceau *Heroin* raconte cette soumission à cette idole qui est un vrai anéantissement :

Heroin, it's my wife and it's my life
Because a mainline into my vein
Leads to a center in my head
And then I'm better off than dead
[...]
Then thank God that I'm as good as dead⁹⁰.

Malgré la proximité de la *beat generation* et de leurs écrits, à vrai dire, ce n'est pas cela que l'on retient dans la poésie rock, c'est plutôt la performance qui varie selon le psychotrope. Bob Dylan et Syd Barrett vivent dans des figures littéraires différentes. Le

87 Ibidem.

88 C.PÉLIEU, *Jukeboxes*, UGE, 10/18, Paris, 1972, p. 37.

89 Ivi, p. 38.

90 L. REED, *Heroin*, album *Velvet Underground*, Metal Machine Music, (Héroïne, soit ma femme et ma vie/ Parce que la plus importante de mes veines/ Mène à un centre dans ma tête/ Et après je suis mieux défoncé que la mort/ .../ Ouais, grâce à Dieu, je suis quasiment mort...).

rock est aussi un acte illocutoire fait d'expressions corporelles et vocales, ajoutées à des mots. Il y a souvent d'abord une écriture, puis un flash.

Rappelons la boutade qu'Iggy Pop, grand amateur de drogues, a lancée, en 2009, à propos de la sortie de son album *Préliminaires* : « La littérature est comme la cocaïne et la musique comme l'héroïne : la première aiguisé l'esprit, la seconde rend stupide. » L'aspect véridique serait peut-être dans le fait que la littérature, en tant que discours, sollicite l'esprit, tandis que la musique est un parfait adjuvant de l'ivresse du moment de l'absorption qui rend insensé.

Enfin, le rendu de l'œuvre, quand il a lieu, est devenu « acceptable » dans le domaine de la création contemporaine (issue des avant-gardes les plus radicales) quand s'est imposée la valeur des relations étroites entre vie/art et sa concrétisation technique.

On se souvient de la préface d'Henri Michaux, de mars 1955, qui précise que trente-deux pages ont été reproduites sur les cent cinquante qu'il a écrites « en pleine perturbation intérieure ». L'impossibilité typographique, face à un chaos de signes (texte et dessin), montre le décalage technique qui s'instaure et qui prendra ensuite de court l'auteur, s'il a l'ambition de diffuser son œuvre.

Ce n'est donc pas seulement un changement de pensées, c'est aussi un changement du rendu technique de la pensée qui se produit, lié à une adaptation de l'art, pour une nouvelle familiarité.

Seule une pensée transgressive des normes peut appartenir à ce moment de l'absorption des psychotropes. Quand la pensée devient « pensée-artiste » et « l'existence non pas comme sujet, mais comme œuvre d'art⁹¹ ». Et encore, le rendu n'est pas celui de l'objet, mais celui de la conception, celui de la performance, souvent éphémère. Les membres du groupe Fluxus en sont un modèle avec leur style artiste de vie. Avec leurs poésies-actions, les performances intermedia et leurs expériences, l'œuvre se réalise en vivant.

Ben continue à créer en envoyant ses newsletters qui racontent, en vers libres, ses expositions et d'autres actions de sa vie. Il reste emblématique dans son obsession du marquage avec sa signature sur des produits de la vie quotidienne.

Au sujet d'une exposition « Ben et la BD », il écrit :

J'aurais aimé
Que ma bande dessinée
contienne
Un personnage Mister Ego
qui s'angoisse
qui répète
sans savoir pourquoi
Why me⁹² ?

N'est-ce pas un autre paradoxe, avec un dédoublement du sujet, de considérer que l'artiste qui exhibe sa vie serait égocentrique, alors qu'en l'exposant ainsi, il devient monsieur Tout-le-Monde ? Cette possession du monde est aussi une identification aux autres. Romantique qui objectivait la réalité, Victor Hugo écrivait : « Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! Insensé qui croit que je ne suis pas toi⁹³ ! » On penserait que cela fige l'identité ; or nous sommes

91 G. DELEUZE, « La Vie comme œuvre d'art », in *Pourparlers*, Minuit, Paris, 1991, p. 131.

92 BEN, *Ben et la bande dessinée*, Newsletters, 16/3/2019, 12 h 50.

93 V. HUGO, « Préface », in *Les Contemplations*, 1856.

plutôt dans une identité fluide qui ne se pétrifie pas, car elle n'est pas vue. Elle a toute la liberté de changer, représentant toutes les autres identités.

Notre vie devient l'art de l'autre autant que de nous-mêmes⁹⁴ : une fusion des détournements, en quelque sorte, dont les psychotropes ont aussi le secret. Et « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », donc l'action d'exister prime devant le produit, l'objet œuvre. Une création permanente vivante qui assimile l'autre et le public. L'*inventio* et l'*elocutio* unies dans le même voyage terrestre.

Allan Kaprow, lui, est un exemple d'artiste emblématique sans emblème. Son travail artistique s'est volatilisé de happening en performance, d'autant qu'il était souvent lié à l'intervention du spectateur, transposable à merci et irrépérable. C'est lui qui s'en souvient et qui le relate. Le souvenir appartient au moment post abortif.

Qui de ses chroniques ou de la commémoration de la performance devient mythologie alors que « l'œuvre » était confidentielle ?

Je ne devrais pas vraiment m'inquiéter, car tandis que le nouveau mythe se développe de lui-même sans se référer à quelque chose de particulier, l'artiste peut atteindre à une merveilleuse intimité, célèbre pour quelque chose de purement imaginaire, tandis qu'il est libre d'explorer quelque chose que personne ne remarquera⁹⁵.

Cette intimité, de l'ordre de l'imaginaire, ne se voit pas car elle n'est pas un art délibéré. Elle peut être extatique, dense d'expériences, ou plate comme le quotidien, là où le sens de la vie est art, donc actions quotidiennes ou actions qui s'oublent, où la conscience est absente. Dualité qui rejoint les thèses de John Dewey mêlant l'intellection et l'expérience.

Le *Manifeste* de Kaprow de 1966 est révélateur de ce que représentent alors les psychotropes par rapport à la poésie :

Quand les mots seuls ne sont pas un véritable index de la pensée, et quand sens et non-sens deviennent rapidement allusifs et à plusieurs niveaux avec l'implication plutôt que la description, l'usage des mots comme outil pour délimiter précisément sens et non-sens peut être une tentative sans valeur. Le LSD et le LBJ évoquent tout un faisceau différent de significations, mais tous les deux participent d'un besoin de codifications, et le code joue la même fonction de condensation que le symbole en poésie⁹⁶.

La drogue favoriserait une implication poétique qui effacerait les frontières des significations et des sujets. Ce qui est nouveau ici, c'est qu'elle est identifiée à un code, alors qu'elle écarte les codes normés et qu'elle a un effet insensé, qui éliminerait une esthétique classificatoire, la valeur de l'art et ses fonctions. Et pourtant non : c'est l'art qui est expérience et qui est « vie », donc quoi que l'artiste fasse, en plein trip ou en pleine folie, l'œuvre est là.

Et en anticipant, Kaprow arrive à transférer cette union de l'art à la vie aux nouvelles technologies qui s'annoncent.

Le mot "art" pourrait bientôt devenir un mot vide de sens. À sa place "programme de communications" serait un label plus imaginaire, attestant de notre nouveau jargon, de nos

94 Cf. R. SHUSTERMAN, *Performing Live*, Cornell University Press, 2000. *Vivre la philosophie*, tr. Ch FOURNIER et J.-P. COMETTI, Klincksieck, 2001.

95 A. KAPROW, *L'Art et la vie confondus*, trad. de J. DONGUY, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1996, p. 10.

96 A. KAPROW, « Manifeste » in *L'Art et la vie confondus*, trad. de J. DONGUY, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, p. 114.

rêves technologiques et gestionnaires et de notre envahissante mise en contact électronique des uns avec les autres⁹⁷.

Prédictions qui se sont réalisées. De la vie créative de l'un jusqu'à la vie créative des autres.

Le moment post absorptif

Cette seconde partie a été introduite par ces premiers exemples textuels. De fait, les productions, dites sous influence de drogue, sont la plupart du temps discursives et nous ramènent à la post absorption. Toutefois, c'est la relation entre ces deux moments qui induit cette création singulière.

On ne manquera pas de signaler ce côté post romantique littéraire quand on insère dans la littérature, comme si cela allait de soi, des retours d'effets en les prenant pour les effets eux-mêmes. Benjamin avait vu l'écueil :

L'investigation la plus passionnée dans l'ivresse du haschich ne nous instruira pas même à demi sur ce qu'est la pensée (cet éminent narcotique), comparée à l'illumination profane de la pensée sur l'ivresse du haschich⁹⁸.

Phrase d'une grande sincérité d'un expérimentateur patenté. Le mot « profane » indique toute la force du non-initié, muni des techniques d'écriture. Il revendique la victoire créative de la pensée, du post absorptif, sur celle délirante du moment de l'absorption.

La suggestion idéologique joue le rôle de stupéfiant. Concrètement, on sait combien parler de drogue peut créer un plaisir au drogué et fait ressurgir des sensations de l'état d'absorption. Abstraitement, il est facile de s'en convaincre quand on remarque toutes les théories et les arts poétiques qui délimitent les champs littéraires d'une manière arbitraire et qui ont un rôle « esthétique ». Ainsi, Jean-Maurice Monnoyer fait référence aux *Exotische Novellen*⁹⁹ de Benjamin qui dénoncent les dangers de la « politique poétique »¹⁰⁰.

La pensée de ce qui est similaire (le thème de la ressemblance extensive) doit échapper au cerveau romantique du drogué et s'appliquer sous une acception matérialiste à la prose du monde éveillé¹⁰¹.

Danger du pouvoir de la caractérisation lié aux représentations sociales, à l'émotion standardisée, aux perceptions induites par les pré-supposés techniques et moraux d'une époque.

La pensée de ce qui est « similaire » nous porte ainsi vers deux activités poétiques des processus généraux créatifs : le mimétisme et la surdétermination. Celles-ci n'étant pas sur le même pied, nous ne pourrions que mentionner succinctement leurs fonctions, leurs

97 Ibidem.

98 W. BENJAMIN, « Le surréalisme, le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), *Œuvres II*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2000, p. 131.

99 W. BENJAMIN, *Écrits autobiographiques*, trad. C. JOUANLANNE et J.-F. POIRIER, Bourgeois, Paris, 1990, p.161 et p. 385.

100 Aujourd'hui, on a la « culture poétique ». Cf. L. CAUWET, *La Domestication de l'art, Politique et mécénat*, La Fabrique éditions, Paris, 2017.

101 J.-M. MONNOYER, « Préface », in W. BENJAMIN, *Haschich à Marseille* (1935), *Écrits français*, trad. J.-F. POIRIER, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1991, p. 101.

empreintes dans cette mince tentative de mise à plat des influences représentatives neuro-perceptives.

Bien que critiquée¹⁰², parfois à juste titre (la référence étant vue comme une illusion), la mimésis demeure une pierre de touche de l'art, continuellement réélaboree dans différents domaines (l'intussusception de Jousse, le désir mimétique de René Girard, la mêmété et l'ipséité de Ricœur, le même de Richard Dawkins, etc.).

Quelle est cette similarité entre les effets des psychotropes et les effets « poétiques », après avoir déjà considéré la ressemblance entre influx nerveux et flux syntaxiques ?

Constatons que nous avons, dans ce deuxième moment, l'imitation (la représentation) de l'état de conscience sous influence des psychotropes et la création avec des figures littéraires des tropes. Donc, un détournement de la psyché qui entraîne un détournement du langage. En général, la redescription du réel s'en éloigne et ne prétend pas à la perfection. Il y a toujours un « je montre que je fais de la littérature », comme disait Barthes. Pourtant, elle tente de s'en rapprocher le plus possible, sans y parvenir, par la force des choses, revendiquant l'écriture comme le moment du flash. Position ambivalente puisqu'on sait bien qu'une censure morale a longtemps fait que les termes de la drogue étaient substitués par d'autres, moins marqués. S'il y a en principe un dédoublement de la référence du réel, il y a aussi, dans ce cas, une volonté de fusion entre le réel et la copie, presque comme un acte de langage pragmatique. Dans cet enjeu de proposer une description du moment du flash, une sorte de prolongement de la sensorialité se réalise dans des énoncés quasi performatifs.

Au sujet de la similarité, rappelons en passant que Robert Aunger parle de neuromème¹⁰³, étendant ainsi la théorie de la mémétique, « l'étude des représentations qui circulent entre les individus et les groupes et se transmettent par imitation : modes, slogans, etc.¹⁰⁴ ». Tout serait affaire donc de flux électrochimiques cérébraux. Le même serait une « idée » répliquative qui se propagerait dans le cortex, entraînant des associations d'idées, et qui circulerait de cerveau à cerveau. Il est hardi de considérer qu'il mute de l'état cérébral absorbant à l'état cérébral post absorbant, et donc en se répliquant varie pour s'adapter à son environnement¹⁰⁵. Mais en quoi ces répliqueurs cérébraux imitent-ils la réalité et en quoi engendreraient-ils une originalité, une singularité ? La volonté de créer et non de ressentir du « plaisir » après l'absorption des psychotropes ne peut que s'opérer en utilisant des systèmes de similarité qui tiennent autant de l'aspect formel que de l'aspect neurologique. Les neurones en réseaux sont des neurones-agencements poétiques, des réseaux de neurones, des réseaux d'associations poétiques, des réseaux technologiques... Alors, la poésie a-t-elle lieu dans les influx électriques du corps ? Ce qui est déterminant, ce n'est pas la poésie en elle-même (autotéliste comme mimétisme animal), c'est qu'elle est le symptôme de la transformation des mêmes. Au final, le « poème de la drogue » pourrait être – horriblement – l'aboutissement d'une transformation chimico-technique intensifiée par les psychotropes.

102 Voir l'analyse d'A. COMPAGNON, chapitre 3, « Le monde », in *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Seuil, Paris, 1998, pp. 111-162.

103 R. AUNGER, *The Electric Meme, A new Theory of How we Think*, The Free Press, 2002.

104 J.-P. BAQUIAST, *Sciences de la complexité et vie politique, Tome 1 : comprendre*, Éditions Automates intelligents, 2003, p. 138.

105 On peut faire l'hypothèse que les mêmes se conservent du cerveau absorbant au cerveau non absorbant. Toutefois, on a plutôt l'impression qu'il y a un avant et un après l'absorption. Les témoignages montrent que l'expérience demeure inscrite dans le cerveau, le bouleverse autant physiquement que symboliquement. Si les mêmes sont des instigateurs, ils prennent le rôle de répliquants du contexte, des symboles et des frayages sémiotiques, créant ainsi de nouvelles données.

L'originalité ici du concept de *surdétermination*¹⁰⁶, c'est qu'il se développe dans notre dualité temporelle. Le lien causal entre l'esprit et le corps est marqué quand l'absorption provoque une conscience modifiée et la causalité mentale surdétermine ensuite, au moment post absorptif, l'écriture poétique. Cette division se forme comme dyade non-conscience / conscience. Et ce qu'il en reste dans la poésie, si l'on reporte le souvenir de ce premier état absorptif, c'est une surdétermination d'idées, de visions, perçues dans le comment absorptif (devenues hors contextualisées). C'est-à-dire que le cerveau délirant n'apporte pas une simple action comportementale (qui serait associative), il crée par la suite un lien avec le cerveau conscient et va surdéterminer le sens langagier. Et ce conditionnement viendra du mouvement (des stases) corporel *détourné* qui aura mêlé corps et esprit. La loi physique ne faillit pas dans la société, quand elle est ritualisée et orchestrée, mais c'est elle, en position de caractérisation paradigmatique, qui transporte la pensée qui, elle, est sujette au discours symbolique. Et par conséquent, ceci nous pousse à nous poser la question non seulement des effets des psychotropes sur la création, mais aussi de ce qui marquerait la présence de constructions déterminées selon la sphère des mythes (de la création, de la perception du temps, des structures de ce qui donne sens, de l'identité, des jeux avec les conditionnements, etc.).

Le moment post absorptif nous fait comprendre que nous agissons par rapport au délire en conditionnant même ce délire, en donnant par exemple à la conscience les procédés de la non-conscience. C'est ainsi que la poésie normée cherche à dépasser ce changement d'état par la surdétermination avec la poursuite d'une (piètre) motivation existentielle.

La surdétermination telle que l'a théorisée Riffaterre pourrait se rattacher en partie avec cet ensemble de causalité, qui a un noyau sémantique, un système descriptif des mots, l'hypogramme. Cependant, la surdétermination, selon lui, aurait plusieurs fonctions, dont notamment : faire apparaître la mimésis, ce qui est élémentaire dans les poésies du post absorptif, même si c'est une mimésis conditionnée par la mémoire transformée, mémoire « endoctrinée » par l'oubli, par le même, ce qui va rendre très varié le rendu perceptif ; ensuite, autre fonction, compenser la catachrèse, c'est-à-dire, avec la surdétermination ramener tout le texte à ce qui serait son noyau sémantique – et ceci est tout à fait pertinent pour la figure normalisatrice et systémique du « poème de la drogue » qui tend à diriger ses faisceaux de significations vers le moment (flou) de l'absorption le mimitisant et étant hanté par une non-conscience raisonnante, ajoutant souvent ce moment insensé à la facture insensée (formelle et sémanti-sante) du poème. Cet hypogramme, imaginons-le comme une hydre dont le poète cherche à ne garder qu'une tête, sa raison, son esprit logique. Les têtes repoussent et les poèmes sont ainsi terminés, empreints de cette tentative, portant plusieurs têtes ou une seule ou la moitié d'une tête ou une *variété* de têtes.

On a, en quelque sorte, la boîte crânienne du post absorptif qui se met sur la boîte crânienne de l'absorptif, l'enveloppant, adhérant à l'expérience, aux influx électrochimiques... Le second moment s'emboîtant sur le premier... comme un moment de déjà-vu... L'influx nerveux du premier se décalquant sur l'influx schématique du second... le prolongeant, le contaminant... Et ce contact translatif déplace les mécanismes mentaux vers les outils intellectuels « appris », créant des éléments, dits « poétiques », surdéterminés, qui se réfèrent les uns aux autres, au thème du flash, avec des formes bigarrées, des néologismes, des stéréotypies, des dérivations oxymoriques, etc.

106 Nous ne parlerons pas de la surdétermination appliquée au champ psychanalyste. Dans ce cas, les représentations seraient condensées et déplacées dans les rêves. Or nous constatons que ce phénomène s'effectue aussi bien dans le moment de l'absorption que dans le moment post absorptif, avec la surinterprétation qui en est la marque.

Ce contact engendre un état mental, que j'appellerai la « catachrèse des méninges » (le détournement de la pensée de son sens propre), où une partie du système crée sa propre vérité interprétative – le système se crée lui-même, plein d'un sens unique – et le sens majeur du système est lui-même, sa réflexivité, déviant les significations, comme surdéterminé par ce qu'il a senti ou vu au moment de la consommation des psychotropes, mais qui est influencé par le contexte présent, comportemental, social de l'habitus, etc. et des structures dénotatives créées par un retour à la normale que les cerveaux-rhétors du moment post absorbif sont souvent prêts à établir.

La surdétermination devient réflexivité poétique (formelle, sémantique) et réflexivité mentale. Reprenant l'idée de noèse, on comprend que l'acte de pensée est matériel dans la mesure où il surgit de sa propre matière, puisque la pensée est sa propre pensée. Dans la poésie traditionnelle, le noème est un poème dans la mesure où il est objet intentionnel.

Considérons donc que la drogue déclenche des pensées sans équivoques, produisant un cerveau unique étant lui-même un processus réflexif qui se pense. Nous le savons, nombreuses poésies se réfèrent à elle-même, étant le lieu de la pensée de la drogue, et, par métonymie, la drogue elle-même. Assimilant ensuite le poème, langage-objet, à l'objet-drogue. En quelque sorte, plaisamment, ce processus créatif donne lieu à un méningiome poétique.

Retournons à nos poètes, aux variations qu'ils mettent dans leurs pourtant *peu-ésies*, presque rien, en somme. Objet ou chose, toujours, objet indéterminé de l'objet, objet qui est l'esprit, objet qui est frottement de l'esprit ? Données des sens (sense-data) ? Qualia ? Frottement de poèmes, frottement des ressentis, frottement chimique de la plasticité, frottement des mains ? C'est Francis Ponge qui associe l'écriture au frottement des mains et qui pense se servir de son poème « objet/Savon¹⁰⁷ » pour « se frotter les mains avec quelque chose, et, pour ainsi dire, au moyen d'un moyen... en vue d'un résultat à atteindre. » La « poésie » va représenter cette tentative de « faire produire un rendement maximum » à ce moyen. Frottement de mains, frottement électrique de neurones, chocs dans le noyau cérébelleux, c'est la poésie qui va tout transformer en sensorialité concrète, écrite, sonore, conceptuelle, informatique...

Mais si la surdétermination entraîne une compression, une réduction de l'arbitraire du signe avec des figures spécifiques, l'effet des psychotropes exerce aussi une homogénéisation, une fusion des idées, « l'unité de toutes les choses se manifeste tout à coup, avec une simplicité étonnante » et « les contraires s'unissent », donnant une sensation de libération de la binarité. Mais encore plus, Roger Gilbert-Lecomte précise que « l'expérimentateur découvre, avec étonnement et joie, que la différenciation établie entre lui et autrui n'est que mascarade de l'identité qui le met en liaison¹⁰⁸ ». Si l'on s'en tient à ces propos, il ne s'agit pas d'une pensée qui revient sur elle-même pour s'examiner, elle se comporte comme une description qui vit de l'union de la pensée et du processus de pensée. Ainsi, la pensée parle à la pensée (le soi unitaire¹⁰⁹), mais le langage parlera ensuite au langage (le soi joueur), quand c'est lui qui interviendra pour évoquer ce qu'il a vécu et ce qui vit encore en surdétermination.

Ceux qui racontent leurs expériences des psychotropes rapportent des descriptions fantastiques et insistent sur la fertilité de leur imagination. Roger Gilbert-Lecomte

107 F. PONGE, *Le Savon*, Gallimard, Paris, 1967, p. 127.

108 R. GILBERT-LECOMTE, « Monsieur Morphée empoisonneur public », in *Mandala, Essai sur l'expérience hallucinogène*, Pierre Belfond, Paris, 1969, p. 29.

109 R. GILBERT-LECOMTE distingue le « soi unitaire » qui, sous l'effet du LSD vit des dimensions infinies, et le « soi joueur » habituel, qui résulte des rôles, des règles, des systèmes linguistiques, cit., p. 36.

qualifie cela de « splendeur interne », mais doute de son externalisation. Et il évoque la réflexivité qui remplit le rôle d'objectif de la pensée :

(la réalité) semblait avoir une signification supérieure – ou plutôt être le signifié lui-même, non pas le symbole d'une autre réalité, mais l'acte même de la symbolisation ; non pas précisément « signifiant » quelque chose, mais en réalité signifiant le signe comme tel¹¹⁰.

Dans ces mécanismes relationnels de surdétermination, mimétisme, réflexivité, le choc physique du flash devient choc littéraire. Il prend des formes, des marques et des significations variées. Entre eux s'accomplit une remémoration des sensations ou une suite de raisonnements qui va expliquer la poésie, la poésie-drogue. Le moment extrême du physique pendant l'absorption devient le moment extrême de la poésie. « Ça a toujours kékchose d'extrême/un poème¹¹¹ » même si « un poème, c'est bien peu de chose¹¹². »

Bien sûr, si le mimétisme est fort chez certains poètes, qui ne s'adonnent à aucun stupéfiant, il paraît plus fort quand la pratique révèle le processus créateur. Et là, on se rapproche du potentiel littéro-linguistique et de l'impossibilité de l'exprimer in situ.

C'est le choc décrit par Walter Benjamin à propos de Baudelaire :

L'expérience du choc est parmi celles qui sont résultées décisives pour le timbre de Baudelaire. Gide parlait des intermittences entre images et idées, mots et choses, où l'émotion poétique chez Baudelaire trouverait sa vraie localisation¹¹³.

Et il est indéniable que telle émotion joue sur la réception de la poésie. Martin Heidegger¹¹⁴ utilise la notion de *Stoss* (coup, secousse) pour nommer l'effet produit sur le spectateur par une œuvre d'art. Chocs et fonctions, comme duplication de l'identité, chez Jean Baudrillard : « Le livre doit fonctionner à l'image de la multiplication des situations de choc. Il doit se fracturer à l'image des éclats de l'hologramme¹¹⁵ ».

Le choc provient indiscutablement de la réalité et il détermine le poème, tout comme l'idée, la réflexion et toute réflexivité.

[...] a *priori*, il était déjà invraisemblable que l'humanité eût commencé par des vues théoriques, quelles qu'elles fussent. Nous ne cesserons de le répéter : avant de philosopher, il faut vivre¹¹⁶.

Avec la drogue qui stimule la sensibilité, la facilité serait de parler d'intériorité et de croire que c'est elle qui *travaille* le poème : la sensibilité serait-elle toujours aux aguets, qu'elle soit régie par une substance, par des lectures ou par un paysage qui la stimulent ? La sensibilité serait plus excitabilité qu'affectivité. La poésie serait « l'étincelle jaillie au choc d'une sensibilité au contact de la réalité¹¹⁷ ». Le dedans des ondes électriques

110 R. GILBERT-LECOMTE, « Monsieur Morphée empoisonneur public », in *Mandala, Essai sur l'expérience hallucinogène*, Pierre Belfond, Paris, 1969, p. 28.

111 R. QUENEAU, *L'Instant fatal* (1948), Gallimard, NRF, Paris, 1981, p. 155.

112 Ivi, p. 153.

113 W. BENJAMIN, *Angelus Novus, saggi e frammenti*, Einaudi Editore, p. 98. (Notre traduction)

114 M. HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1986.

115 J. BAUDRILLARD, *Cool Memories*, Galilée, Paris, 1990, p. 30. Cette citation introduit le manifeste de J.-P. BALPE, *Pour une littérature informatique...*, *Littérature et informatique*, Presses Universitaires d'Artois, 1995.

116 H. BERGSON, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* (1932), PUF, Paris, 1948, p. 94.

117 P. REVERDY, *Le Gant de crin* (1927), Flammarion, Paris, 1968, p. 35.

cérébrales se matérialiserait dans le dehors des mots, qu'ils soient « fulgurants » ou d'une « grande simplicité ». Le tropisme deviendrait parole. Certes, de telles démonstrations sont des clôtures autour de la *physicité* et nous ramènent à l'objectivité. Quoique nous doutions beaucoup de l'absoluité de cette poétisation à la sensibilité. Mais l'avantage de telle systématisation est que ce « choc » littéraire, évocation, célébration, souvenir, témoignage d'un choc physique, d'un choc émotif, causé par de la chimie – ou même par des supports technologiques –, serait un ébranlement qui ne se calibre pas. Inutile de confectionner la poésie dans de belles éditions ou d'avoir la prétention d'être le poète. Du coup, on conserve le côté rebelle de la poésie... manière de se sentir rebelle (ou drogué ?).

La lecture de poésie doit pouvoir faire du mal, ronger le lecteur (« le lecteur veut mourir peut-être ou danser et commence à crier / il est mince idiot sale il ne comprend pas mes vers il crie / il est borgne / il y a des zigzags sur son âme et beaucoup de rrrrrr / nbaze baze baze », Tristan Tzara). La poésie n'est pas ronflante, elle n'est pas une décoration auditive pour prothèses auditives, elle ne berce pas, ne flatte pas. Elle frappe¹¹⁸.

Mais serait-ce ça la poésie ? Un choc sensible dans tout l'organisme qui provient de l'organisme lui-même ? Donc, la réflexivité poétique, si présente, serait la tension du ressort de la réflexivité émotive ?

Pour notre promenade, je citerai celui qui a délaissé son haschich sous prétexte que la pensée suffisait à sa créativité ; disons alors que ses émotions satisfaisaient son acte d'écrire. N'est-ce pas amusant ? Celui qui a tant été critiqué parce qu'il n'était pas un poète engagé s'est bien plus engagé que d'autres pour témoigner d'une réalité qui n'était pas *déformée* par des substances qui n'appartiennent pas au corps.

En effet, Théophile Gautier ne participera pas souvent aux séances du club des haschischins en alléguant que :

Après une dizaine d'expériences, nous renonçâmes pour toujours à cette drogue enivrante, non qu'elle nous eût fait mal physiquement, mais le vrai littéraire n'a besoin que de ses rêves naturels, et il n'aime pas que sa pensée subisse l'influence d'un agent quelconque¹¹⁹.

Rêves plus proches de la recherche de la perfection formelle qui exige un travail assidu ; contre l'utilité, il est vrai.

Le choc physique est-il un souvenir qui s'inscrit dans son poème *Choc de cavaliers*¹²⁰, quand celui-ci personnifie ses désirs et ses pensées en deux cavaliers qui s'affrontent pour passer un pont ? Oui, il l'écrit : « sans doute j'étais ivre », mais cela reste une semblance mentionnée. Dans l'allégorie, on remarquera surtout le heurt des désirs/pensées qui s'échangent avec fracas, meurtrissant les corps. Par conséquent, le poème étant désirs/pensées, il se pense lui-même, quitte à dormir en lui-même, sans doute comme « gouffre profond ». Notons que le poème s'écrit le lendemain, dans une phase post absorbative (Hier...). Nous avons ensuite une surdétermination du poème avec le noyau sémantique de l'ivresse. De ce tronc, la ramification s'opère : avec le thème de l'écart/du travers (ivre/singuliers/forcer/faussées), avec les contraires/différents qui se lient (désirs/pensées – fer/cuivre), avec l'idée du « choc » (celui des cavaliers) et avec l'idée de l'endormissement (dorment/ensevelis/profond).

118 J. D'ABRIGEON, *La Peste soit du fat*. <http://www.sitaudis.fr/Incitations/la-pestesoit-du-fat.php>, site consulté le 22/1/2017 à 19 h.

119 Th. GAUTIER, *Baudelaire*, 1868.

120 Th. GAUTIER, « Choc de cavaliers », in *La Comédie de la mort*, 1838.

Si les propositions sont claires, le poète, sous couvert de combat, exsude son choc, avec une contradiction entre pensées, entre désirs. Qu'éprouvera le lecteur d'en avoir le spectacle ? C'est pourtant ce procédé qui est fréquent dans les arts poétiques où le poème parle de lui-même. Le poème comme acte fait son effet, quand bien même il dirait comment il le fait, et il le fait bien après l'émotion ou l'absorption d'un quelconque stupéfiant.

Hier il m'a semblé (sans doute j'étais ivre)

Voir sur l'arche d'un pont un choc de cavaliers
Tout cuirassés de fer, tout imbriqués de cuivre,
Et caparaçonnés de harnais singuliers.

[...]

C'était vous, mes désirs, c'était vous, mes pensées,
Qui cherchiez à forcer le passage du pont,
Et vos corps tout meurtris sous leurs armes faussées
Dorment ensevelis dans le gouffre profond.

C'est aussi ce que semble nous dire Roger Giroux quand il dit que « le poème est donné DANS l'éclair, dans l'instant-miracle de son SURGISSEMENT », mais qu'il vient après un état d'illusion : « Avant ce dire, ne se disaient que des ombres privées de bouches [...] Trop vêtues d'illusoires promesses...¹²¹ ».

Jugeons enfin de la variété des chocs avec le poème de Jacques Sivan qui n'est pas une exubérance ni une mascarade de vieilleries sentimentales. Il est minimal et façonné de différentes formes de discours (scientifiques, journalistiques...). « Le sens est aléatoire, en suspens ; ce qui crée un choc¹²² ». Son écriture, qu'il qualifie de « motléculaire », a parfois l'aspect d'un lettrisme syllabique phonétique, de lettres comme des atomes, liées par des compositions complexes. Ces organisations ne sont-elles pas un exemple de fragments du corps que l'esprit produit en s'observant, après mûres réflexions, comme l'on dit ?

Nous le voyons, la surdétermination est l'association de plusieurs idées et de plusieurs souvenirs. Outre le flash-back qui est le phénomène de reviviscence imprévisible des effets d'une drogue, l'écrivain capture une espèce d'arrière-goût de la substance idéale de ses émotions après l'absorption. Combien paraissent piètres les textes qu'il a écrits pendant son trip ! Le voyage aura été une analgésie du jugement, devenu souvent *bad trip*, mais aussi *bad diagnostic*.

Cela nous reconduit à Walter Benjamin et à son expérimentation. On se souviendra qu'il avait commencé à Marseille ses réflexions sur sa consommation. Milner¹²³, qui en rend compte, décrira très bien que l'effet de recherche esthétique joue un rôle sur la rédaction. D'ailleurs, Benjamin l'admet :

[...] ce qu'on rédige le jour suivant est davantage qu'une énumération d'expériences vécues de quelques secondes ; l'ivresse se distingue dans la nuit de l'expérience de jour par

121 R. GIROUX, « Soit donc cela » (1986), in Y. di MANNO & I GARRON, *Un Nouveau Monde, Poésies en France 1960-2010*, Flammarion, Mille et une pages, Paris, 2017, p. 229.

122 J. SIVAN, *Pendant smara*, Al dante, 2015.

123 M. MILNER, cit., p. 346.

ses contours prismatiques, elle forme une sorte de figure et elle est plus mémorable que d'ordinaire [...] ¹²⁴.

Le mimétisme littéraire, pas seulement celui qui est dû aux psychotropes, donne l'apparence du délire, du rêve-cauchemar, de la folie intronisée, tellement ses phénomènes sont connus. La substance stupéfiante n'est parfois pas nécessaire, tant elle est présupposée dans les discours et la littérature.

Sans être des Sainte-Beuve, en relevant les procédés et les occurrences littéraires, on aimerait bien, tout en nous promenant, départager les romantiques (avec les fibres du cœur de l'homme) et les réalistes (une concurrence à l'état civil), mettre les uns du côté d'un mimétisme post absorptif et les autres du côté de l'inabsorption. Morale quand tu nous tiens !

Honoré de Balzac n'est-il pas allé au club des haschischins ? Toutefois, il a limité sa consommation et y a renoncé. Il écrit à madame Hanska :

J'ai résisté au haschich et je n'ai pas éprouvé tous les phénomènes : mon cerveau est si fort qu'il fallait une dose plus forte que celle que j'ai prise. Néanmoins, j'ai entendu des voix célestes et j'ai vu des peintures divines. J'ai descendu pendant vingt ans l'escalier de Pimodan... Mais ce matin, depuis mon réveil, je dors toujours, et je suis sans volonté.

Qu'aurait été la Comédie humaine si son auteur avait préféré les psychotropes au café ? Le réalisme du quotidien (même revu et corrigé) n'échappe-t-il pas au délire de l'abondance des images et aux cris des poètes ?

Avec l'élixir du dérèglement/détournement, les poètes vivent le trouble psychomoteur de la hantise (du maniaque et de la panique) où les idées se sont tétanisées et s'écrivent sous une forme surdéterminée, pour engendrer une unification des signes, des références, des messages, des figures, déclenchant la fonction référentielle réflexive.

On n'est pas loin du rêve familial de Paul Verlaine :

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant/
D'une femme inconnue, et que j'aime, et
qui m'aime/ Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même/
Ni tout à fait une autre, et
m'aime et me comprend ¹²⁵.

Perte de mémoire, absence d'identité unitaire. Aïe, c'est le trou noir ! Il est bon, dans ces cas-là, d'être grotesque et de pratiquer des courts-circuits dans la langue, d'y construire des artefacts (mimant des signatures, autant de noms glorieux devenus dérisoires) et des dispositifs surprenants, des assemblages phonologiques ou des ruptures de phrases comme des ruptures d'images dans une pellicule, des néologismes, des anagrammaticalités, des discontinuités, des arhythmies... Et contre-exemples : mot qui pointe la poésie contemporaine où le sujet amnésique n'échappe à l'omission que dans son être-sujet du contre-exemple. Parce qu'il n'y a plus d'exemples à donner qui ne sont pas contestables quand on est dans la dépendance et dans la compulsion.

Avec humour, René Daumal note :

Quand on a soif, on guette les occasions de boire et, pour le reste, on fait seulement semblant d'y faire attention. C'est pourquoi c'est si difficile, après, de raconter exactement ce que l'on a vécu. Il est très tentant, lorsqu'on rapporte des événements passés, de mettre

124 W. BENJAMIN, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, trad. J.-F. POIRIER, Christian Bourgois, Paris, 1993, p. 49.

125 P. VERLAINE, « Mon rêve familial », in *Poèmes saturniens*, 1866.

de la clarté et de l'ordre là où il n'y avait ni l'une ni l'autre. C'est très tentant et très dangereux. C'est ainsi que l'on devient prématurément philosophe¹²⁶.

On objectera qu'il ne s'agit plus de raconter que l'on ne se souvient plus, car l'on ne se souvient plus que l'on ne se souvient plus et l'on s'en moque, il s'agit de créer des objets qui soient automatiquement différents de ce qui a été créé par l'influx nerveux des élixirs. Ne garder de la mémoire artériographique que ce qui serait nécessaire quand on ne sait plus ce qui est nécessaire. Que l'on oublie tout ou que l'on garde tout en mémoire comme Funes, le personnage de Borges, cela revient au même.

À la manière baudrillardienne, un exemple plus récent illustra bien ce phénomène. Dans le sitcom, *Arrested Development (Les Nouveaux Pauvres)*, de Mitchell Hurwit, diffusé en 2003, l'un des protagonistes utilise une drogue de l'oubli pour oublier les mauvais événements qu'il vit et qui, ayant écrit sur son agenda qu'il doit oublier quelque chose (donc prendre de la drogue de l'oubli), oublie qu'il a déjà absorbé cette drogue qui lui a fait oublier ces événements, la reprenant sans fin.

Rappelons, pour finir, le mimétisme des poètes qui publient, en 1971, le *Manifeste électrique aux paupières de jupes*¹²⁷ qui combine l'idée d'électricité à celle d'image. On se souvient que Breton avait rapproché « l'étincelle » de l'atmosphère surréaliste et de la production des « plus belles images¹²⁸ ».

Leurs poésies sont remplies d'images sur la physique, le magnétisme, l'électricité, la lumière, sur les effets de l'électricité. Tout comme « le poème de la drogue » revendique sa « prothèse », son dispositif d'où il vient, ici l'influence de la technique électrique est manifeste. Il s'agit d'agiter la poésie avec une grande vitesse d'apparition et une accumulation d'images.

Les images rendent compte du courant électrique (avec des verbes et des adjectifs de mouvement, de vitalité, de réaction...) :

« cheveux tressautés d'étage » (Michel Bulteau) – « la conduite moving » (Michel Bulteau) – « la laine à vif du thé et saignant » (Matthieu Messagier) – « mais le passereau convulsif » (Matthieu Messagier) – « Puis sœur agita eau le dos-jupe inanimons droite choqué-tribal » (Alain Prique et Matthieu Messagier) – « ondes chocs » (Mick Tréan) – « spasmes explosifs » (Mick Tréan).

Et nous retrouvons la distinction entre les deux phases :

que demeurent ces liaisons entre extase
et désespoir
de leurs respirations transparentes et
allantes au près du noyau
de toutes créatures
dépend le mystère de l'édifice
et sa lumière...¹²⁹.

L'extase ou l'orgasme et la pensée désespérée créent le poème. Chez Matthieu Messagier, cela prend des proportions de laves de mots qui semblent inépuisables. La lecture est une électrocution de la pensée. Pris par ce courant, entre deux gares, qui penserait suggérer une réflexion ou se recueillir ? Les vers se suivent, s'écoulent

126 R. DAUMAL, *La Grande Beuverie* (1938), Gallimard, coll. L'imaginaire, Paris, 1966, p. 13.

127 *Manifeste électrique aux paupières de jupes*, Le Soleil noir, Paris, 1971.

128 A. BRETON, cit., p. 338.

129 M. MESSAGIER, *Poèmes de gare*, Nouvelles éditions Place, Paris, 2017, p. 321.

sans fin. Le jeu n'en vaut pas la chandelle, c'est une poésie à haute tension. Si cela coupe le sifflet, les trains circulent-ils entre nos deux moments psychédéliques ou allons-nous d'une gare à l'autre comme *Les Poèmes du métro*¹³⁰ de Jacques Jouet, où le poème est composé dans la tête quand la rame est en marche, puis retranscrit quand le métro s'arrête à la station. Chez Jouet tout est calculé, chez Messagier tout est secoué, avec une cadence électrique, sans paroxysme de détail puisque le moyen lui-même est paroxystique.

Là encore, on remarque une similitude entre ce flux et le flux nerveux, comme un potentiel d'action (signal électrique) qui se propagerait au sein des axones vers les synapses et qui serait conditionné par les psychotropes.

L'observation des diverses influences chimiques et techniques dans le poème montre qu'il existe désormais beaucoup d'exemples où la phase absorptive est devenue peu à peu l'objet de réalisations artistiques.

Un aspect « liquide », « abrupt », « élémentaire » et sémiotique de la poésie et de l'art s'est installé peu à peu, avec ou sans usage de drogues, avec l'aide des techniques immédiates (et des technologies) : à l'exemple de Desnos, de l'Art brut, de Bob Kaufman¹³¹ qui crée oralement des poèmes sans les écrire, de David Antin qui improvise des poèmes devant un public, etc. Ou toutes les poésies actions, happenings, slam, poésies performées. Poésies délirantes, a-logiques, lyriques, de rêveries somnambuliques... Poésies informatisées qui de par leur instantanéité reflètent toujours mieux l'instant de la prise de substances les plus diverses... Poésies qui, parfois d'une manière polémique¹³², sont considérées comme opposées à une poésie « pensée », « réfléchie », sans voix. Binarité qui n'a pas lieu d'être quand les auteurs jouent de toutes les variations possibles. Nous aimerions parler plutôt d'un détournement des voix/figures du langage qui jouerait avec des spirales ou avec un dispositif neurochimique d'influx spiralés. Mais n'extrapolons pas et arrêtons notre promenade.

Toutefois, dans les cas extrêmes de production au moment de l'assujettissement à la substance, on peut aussi reprendre la citation de Foucault et considérer que la vérité de l'art est désignée dans un second moment par les juges des tendances artistiques (très sévères et souvent inféodés, malgré eux). Cela n'empêche pas la création ex nihilo, in situ, simultanée, et l'objectif de vivre « une vie artistique » (de l'envisager telle), considérant des « œuvres » réalisées au moment où le système de « la récompense et de la punition » est bouleversé par les psychotropes.

Avouons qu'une telle étude sur le lien entre poésie et psychotrope est considérable et ne se limite pas à quelques exemples poétiques, à quelques commentaires, ni à quelques concepts. L'attention sur ces substances est toutefois pertinente puisque l'on y voit un détournement de la conscience et, conséquemment, un détournement du langage (même le plus simple) par le poète. Si les tropes sont influencés par les psychotropes, ils ne résistent pas au choc – au flash – physique et sont surdéterminés autant que la mimésis s'opère : la psyché-objet de la drogue glisse phénoménologiquement dans le langage-poème-objet. Pour la poésie traditionnelle, les substances absorbées n'ont un pouvoir créateur que dans le « souvenir » de leur prise et de leurs effets.

130 J. JOUET, *Poèmes du métro*, P.O.L., Paris, 2000.

131 Sur B. KAUFMAN, cf. M. BULTEAU, *Les Hypnotiseurs*, Éditions de La Différence, Paris, 2008, p. 187-194.

132 C. PRIGENT, *Vroum-vroum & flip-flap*, site des éditions P.O.L., 1^{er} février 2010. Article consulté le 7/4/2019 à 21 h 20.

<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg&numsscateg&lg=fr&numbillet=91>

Il resterait à mesurer les liens existants avec d'autres changements/états provoqués par d'autres procédés (par exemple le flicker, les effets électromagnétiques...) sur les formes littéraires, devenus « objets », surdétermination, syncrétisme, et aussi absences d'« objets », présences qui luttent contre la concrétude, dans notre époque de virtualités.