



Christian Hubin : le poème, accélérateur de particules

COMMUNICATION D'ÉRIC BROGNIET

À LA SEANCE MENSUELLE DU 9 SEPTEMBRE 2017

« Christian Hubin est né à Marchin le 18 septembre 1941. Dès les années 60, il a noué de riches relations avec de nombreux poètes et écrivains, parmi lesquels Jacques Izoard, François Jacqmin, Julien Gracq, Yves Bonnefoy, Raoul Vaneigem. (...) Sa poésie à forte résonance philosophique ne cherche pas à plaire, mais à dire, dans une confrontation violente avec le langage, dans une langue à la fois concrète et très elliptique, “ le parcours d’un homme sensible que le monde étonne ” (F. Édeline)¹. » Son œuvre, exclusivement vouée à la poésie et à la réflexion sur celle-ci, traverse depuis cinquante ans les débats théoriques et esthétiques pour marquer d’une empreinte personnelle, radicale, la question du sens, de l’être et du langage. Pour Michaël Bishop, cette œuvre nous plonge au cœur même de l’énigme, non pas « pour jouer en morcelant, pour lancer le défi (...) d’un puzzle à décoder ». « On est dans “ cela ” qui résiste à la nomination, aux gestes de stabilisation, dans “ cela ” qui refuse de fonctionner selon les normes du rationalisable, du conceptualisable (...). Toutes les lois de la physique, comme de la métaphysique, plongées dans un désordre qui, pourtant, semble appartenir à l’être, en offrir la face terrible, extraordinaire, le désastre et le dés-être (...). L’éclat de ce que l’on croyait peut-être connaître, tout à coup volé en éclats² ».

¹ Gérard Purnelle : *Christian Hubin*. In : culture.ulg.ac.be/jcms/prod_608693/fr/christian-hubin

² Michael Bishop, *Dystopie et poëin, agnosc et reconnaissance : seize études sur la poésie française et francophone contemporaine*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2014.

L'œuvre de Christian Hubin peut être envisagée selon deux versants, précédés d'un seuil³. De *Le chant décapite la nuit*⁴ jusqu'à *Le point radiant*⁵, il s'exprime dans la continuité d'une quête métaphorique⁶ ; à partir de *Personne*⁷, par élagages, il procède à un démembrement de la syntaxe, où seuls surnagent des fragments, une trame de résonances... *Personne*, titre emblématique, semble ainsi la pointe aimantée d'un même massif volcanique. Hubin traque ce qui « frôle le rien absolu — mais qui n'est pas le rien, qui réussit à devenir un quelque chose donc, qui reste et qu'on tient contre : « contre ? (...). Ce peu existentiel et ontique, ce très peu qui reste pourtant implicitement infini⁸ ». Des courts-circuits de la métaphore à un art de l'ellipse et du vide, il n'y a pas rupture, mais une tentative d'atteindre, par des voies différentes, le même *point de fusion*. Bataille, Nietzsche, Beckett... accompagnent *spectralement* Hubin, comme si l'idéal poétique consistait « à mimer, se marier avec un presque silence originel, un innommé, une sorte de pureté que seul le strict minimum d'articulation permettrait de saisir, presque intuitivement (...). Une conscience au-delà des mots. Peut-être⁹ ». Où le poème — toujours au bord de frôler l'absence et le silence — s'entend comme vibration sidérée, écrire étant « un moyen de connaissance, mais en même temps (...) le refus de s'illusionner sur ses pouvoirs ». Il dit : « Le poème ne tue pas qui le lit. Lu, il se tue¹⁰. » « On ne situe pas la poésie : c'est elle qui situe le monde, l'intervalle qui la projette, la branche maîtresse du chiasme (...). Où lisant, nous ne sommes pas des calques du réel, mais une désapparition. Elle seule rend un peu visible¹¹. »

³ *Orphéon*, F.D.R., coll. « Lettres » 55, 1962 ; *Épitomé*, F.D.R., coll. « Lettres » 55, 1962 ; *Études pour les deux mains*, Ray Graf, 1964 ; *Soleils de nuit*, Marche Romane, 1964 et *Messe pour une fin du monde*, Le Thyrse, 1969 ; 1^{re} édition hors-commerce, 1965.

⁴ *Le chant décapite la nuit*, Fagne, coll. « Espaces », 1968.

⁵ *Le point radiant*, Hautécriture, 1986 ; rééd. José Corti, 1998.

⁶ Citons e.a. *Le chant décapite la nuit* (1968), *Terre ultime* (1970), *Alliages* (1974), *La parole sans lieu*, suivi de *Demeure consumée* (1975), *Regarder sans voir : récit* (1978), *Afin que tout soit de retour* (1981), *À perte de vue* précédé de *L'enracinée* (1983) ou *La Fontaine Noire* (1983).

⁷ *Personne*, José Corti, 1986 ; rééd. 1998.

⁸ Michael Bishop, *op. cit.*

⁹ Michael Bishop, *Dystopie et poëin, agnose et reconnaissance : seize études sur la poésie française et francophone contemporaine*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2014.

¹⁰ Christian Hubin, *Revue Nu(e)*, n° 54, 2013. Les notes critiques et un premier volet des poèmes qui y figurent viennent d'être repris, avec une seconde suite d'inédits, dans le recueil *Crans*, Éditions L'étoile des limites, 2014.

¹¹ *Ibidem*.

Après le numéro du *Courrier du Centre international d'études poétiques*, coordonné par Pierre Romnée¹², le Catalogue de l'exposition que lui a consacré la Médiathèque de Charleville, sous la direction de Gérard Martin¹³, après le disque de la B.N.F. reprenant les entretiens et lectures du poète pour *L'Arsenal de la poésie* en 2011, un numéro de la revue « *Nu(e)* », orchestré par Eric Dazzan, souligne la singularité de cette œuvre dans « l'arc entier que dessine la poésie dans la seconde moitié du vingtième siècle. (...). Si dans les premiers recueils, le poème s'offre "comme le développement d'un noyau obscur et s'interrompt là où ce développement semble atteindre sa culmination", c'est la rupture, l'interruption qui sont de règle dans les recueils des années quatre-vingt. La culmination que cette poésie se donnait comme horizon (...) devient (...) source et commencement, sa langue se fait langue de l'irruption et de l'émergence. Elle est écoute du commencement sans fin de la parole, attention à l'ouverture de son propre espace de respiration (...)»¹⁴. Central : le problème de la langue, donc du poème : « Quelle langue nous parlait, avant qu'elle soit¹⁵ ? » Un ensemble de figures dont la trame et le motif engendrent une sorte de glossolalie, un chant par éclats, par intervalles. L'espace même d'où l'expérience est possible. Les conditions du silence d'où naît le son. « D'être ainsi confronté à ce fractionnement des choses, de l'espace et du temps, du corps et du souffle, le lecteur est saisi », écrit Esther Tellermann, « de l'évidence d'une existence sans incarnation, de la stupeur d'une rencontre : celle d'un antérieur de la langue qui précède le prononcé et le prolonge (...) »¹⁶.

Cette œuvre a donné lieu à des approches critiques approfondies¹⁷. Ce langage poétique fait d'irradiations autant que de résonances est pourtant qualifié de difficile, d'austère, d'illisible... Ces jugements discutables ont pour effet d'occulter l'importance d'une réflexion sur l'éthique et l'esthétique dans le sillage

¹² Christian Hubin, *Le Courrier du Centre international d'Études poétiques*, Bruxelles, 2000, n° 227-228.

¹³ *Sans Commencement*, Bibliothèque Municipale de Charleville-Mézières, 2007.

¹⁴ Christian Hubin, *Revue « Nu(e) »*, n° 54, octobre 2013 (29, avenue Primerose – F 06000 Nice).

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Esther Tellermann, *Dans le liminal*, in « *Nu(e)* », *op. cit.*, p. 47.

¹⁷ Citons e.a. Michaël Bishop, Régis Lefort, Francis Edeline, Clément Layet, Chantal Colomb ou Richard Blin, mais aussi les lettres ou commentaires, comme la reconnaissance, d'Yves Bonnefoy, Julien Gracq, Henri Thomas, Claude Louis-Combet...

d'un Blanchot, d'un Maldiney, d'un Verhesen, d'un François Jullien, d'un Daniel Klébaner... Depuis 1962, Hubin n'a cessé, il est vrai, de creuser et d'épurer un propos d'une extrême radicalité puisque, selon Richard Blin : « La poésie de Christian Hubin dit l'hébétude face à ce qui est, autant que l'infinitude de ce qui n'a pas de commencement¹⁸. » Il a en tous cas incontestablement dépoussiéré notre perception du poème et de la langue, comme je l'ai indiqué dans la première monographie consacrée à son œuvre¹⁹. Chaque recueil est un mouvement, au sens musical, d'un ensemble construit dans un retrait quasi monacal et l'absence de toute complaisance. J'en suis frappé par les titres mêmes de ses livres²⁰ : de *Personne* (1986) à *Dont bouge* (2006) en passant par *Ce qui est* (1995), *Tombées* (2000), *Venant* (2002) ou *Laps* (2004), *Greffes* (2010) ou *Face du son* (2017), Hubin dresse la carte topographique d'une *Forêt en fragments* (un livre majeur de 1987) mais aussi d'un tracé cinétique, comme le révèle le titre *Continuum* (1991). On ne peut qu'admirer ce refus de tout lyrisme et de toute figuration aussi bien que l'extrême beauté musicale surgissant de cet amas de syncopes et de raptus.

« L'art est l'abréviation suprême. L'ellipse absolue²¹. » Le poème *signale* donc plus qu'il ne *montre* la totalité du réel, pour parvenir, dans son expression ultime, à la naissance de significations encore voilées. Dès lors, nous sommes conviés « à errer dans une architecture de langue et de pensée sans barre d'appui, et donc promis à l'espace vacant, face à un texte ici surgi comme la figuration abstraite d'un relief géologique²² ». L'attente et l'immobilité s'y doublent d'une fulguration et d'une dislocation du matériau verbal — et de ce qu'il désigne :

Par haleines,

absence

de traces²³.

¹⁸ Richard Blin, in *Le Matricule des anges*, juin 2010, n° 114.

¹⁹ Éric Brogniet, *Christian Hubin, le lieu et la formule*, Avin, Luce Wilquin, coll. « L'œuvre en lumière », 2003.

²⁰ Au moment où il prend ses distances avec une écriture encore généreuse en métaphores, qui avait fait sa réputation, et qu'il aurait pu poursuivre sans risquer l'occultation relative qui s'en est suivie, lorsqu'il commence à publier chez Corti.

²¹ *Ibidem*.

²² Claude Louis-Combet, *Un socle par résorption*, in *Le Matricule des Anges*, novembre-janvier 1996, n° 14.

²³ Christian Hubin, *Face du son*, Fourmagnac, L'Étoile des limites, 2017.

Dans cet « art du peu²⁴ », « dans l'effraction de la trace, le réel ne peut se présenter que sous la forme incomplète que lui offre la langue dans sa rétraction. Ne restent alors que des articulations langagières qui indiquent leur pure intention de signifier, de la même façon que le corps dansé s'exprime par la poussée dans les articulations, donnant au mouvement ce qui le rend insaisissable parce que, justement, toujours en mouvement, en vitesse. À moins que le poème, comme le corps dansé, ne soit sculpture dans l'air. Mais l'éphémère est là, entre-monde ou temps suspendu entre " il y a " et " il n'y a pas ", fulgurance du présent comme tel²⁵ ».

Dans la première partie de l'œuvre, antérieure à 1986, les métaphores sont généralement assurées par le génitif, procédé stylistique hérité du surréalisme : « grâce à ce procédé rhétorique, les éléments soudés entretiennent entre eux, outre des tensions, des relations qui interdisent qu'on les considère isolément²⁶ ». L'allitération est également convoquée, de même que l'oxymore. Ils renforcent la portée de la métaphore, où la figure de l'arc est fréquemment invoquée. Jusqu'à aujourd'hui, les titres sont des révélateurs. Ils signalent des thèmes récurrents : l'ouïe (la musique), la vision (le regard), la condition humaine (la solitude), l'ontologie (la présence/l'absence, l'unité), la spiritualité (la quête). Fréquents sont les relais lexicaux d'un poème à l'autre. Après *Personne*, l'anaphore (mot ou syntagme qui, dans un énoncé, assure une reprise sémantique d'un précédent segment) est un procédé qui renforce la cohérence du texte. La plupart des anaphores débutent par ce que Marc Wilmet appelle des « ligateurs » (conjonctions, prépositions, pronoms relatifs)²⁷. Hubin a aussi beaucoup utilisé la phrase nominale, qui se caractérise par l'absence de verbe, généralement indicateur d'une action. La phrase nominale produit ici paradoxalement un effet d'accélération et de fulgurance. Elle dit comme quelque chose d'antécédent qui,

²⁴ Daniel Klébaner, *L'art du peu*, Paris, Gallimard, 1979.

²⁵ Régis Lefort, *Christian Hubin, Un art du peu*, in *Étude sur la poésie contemporaine : des affleurements du réel à une philosophie du vivre*, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 2014. p. 278.

²⁶ Pol Charles, *Christian Hubin : un poète d'une lecture difficile ?*, Bruxelles, Textyles : revue des lettres belges de langue française, 1996, n° 13.

²⁷ Marc Wilmet a retenu parmi les fonctions décrivant « les articulants qui opèrent sur des phrases, l'enchâssement (...), la ligature (...), la translation (...) ». Voir : Anne Englebert et alii, *La ligne claire : de la linguistique à la grammaire : mélanges offerts à Marc Wilmet (...)*, Paris/Bruxelles, De Boeck/Larcier/Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1998, p. 375.

révélé, reflue... Dans cet art de l'ellipse, perce un art de l'immobile comme de la sidération. D'où cette écriture qui ne donne au réel, à la chose dite ou nommée, qu'un accès partiel et interroge de ce fait « *la nature de la chose appréhendée.*²⁸ » Sur ce thème central de son œuvre, Hubin est proche d'un Joë Bousquet : « Il faut rendre aux hommes le sens de l'instant²⁹ », écrivait ce dernier. « Bien loin de la représentation », souligne Régis Lefort, « le poème de Christian Hubin cherche l'antécédent de la forme (...). Cette façon d'être (...) dans la rétention et la projection donne du monde une perspective oscillatoire ou vibratoire que seul le présent peut contenir, (...) un présent naissant³⁰. » Qui, naissant, aussitôt se ruine. L'utilisation de la phrase nominale cherche ainsi à mimer, peut-être, ce phénomène. L'écriture procèdera donc par hoquets, par sauts quantiques, par brèves connexions, par halètements. Ici, le poème n'est pas discours, mais surgissement et descèlement perpétuels. De *Personne* à *Greffes*³¹ nous avons affaire à la partie la plus *cinématique* d'une œuvre poétique parmi les plus étonnantes qui soient. On peut la situer dans le courant de la « poésie pure ». Une pratique qui trouve sa source chez Baudelaire, dit Maria Zambrano : « La poésie pure est une affirmation, une croyance en la poésie, en sa substantialité, en sa solitude, en son indépendance. (...) La "poésie pure", du bord opposé au romantisme mais avec plus de profondeur et à bon droit plus encore (...) a fondé l'idée que la poésie est tout. (...), qu'il y a désormais une éthique du poète dans l'acte poétique. Une éthique qui consiste à être éveillé, précisément, qui consiste en cette veille obstinée, en ce sacrifice constant, pour atteindre la clarté au bord même du rêve³². »

Ni écriture minimaliste, ni écriture *blanche*. La béance inscrite et désignée dans le poème, jusqu'en sa syntaxe même, est ici la voie d'une apparition/disparition. Le poème y devient exercice spirituel, expérience intérieure. Qui est *montrée* au sein même de l'éclatement de la syntaxe et du refus

²⁸ Régis Lefort, *op. cit.*, p. 282.

²⁹ Joë Bousquet, *Traduit du silence*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2001.

³⁰ Régis Lefort, *op. cit.*

³¹ Christian Hubin, *Greffes*, Paris, Corti, 2010.

³² Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*. Traduit de l'espagnol par Jacques Ancet, Paris, José Corti, 2003, coll. « En lisant en écrivant », p. 114-115.

lyrique. *Le point radiant*³³ désigne, au même titre que les journaux de bord d'une réflexion sur le poème que sont *Le sens des perdants*, *La forêt en fragments* ou *Rouleaux*, cette cohérence maintenue dans la quête d'un ombilic, d'un *omphalos*, où par forages, par sons concentriques, le poème s'efforce d'atteindre « le rougeoiement du brasier central³⁴ ». Le poète veut « nettoyer le langage de tous les joints convenus. Le réduire – le carier. Non anatomie, mais heurts d'os. Non le corps : la secousse qu'il tend. (...). Un laps où les mots remontent contre leur destination³⁵ ». Il s'oppose à tous les systèmes qu'il considère comme des « sous-philosophies pour tuteurs. Où grimpe leur ombre³⁶ ». La poésie n'est pas une affaire de procédés de reproduction : « Écritures. Voit-on qu'un balisage enseigne le mouvement ? Voit-on que dire crève d'être institution ? (...) Si fruste, si empirique soit-il, le coït se forge presque une technique. Cent ans de poèmes, jamais³⁷. » Ceci explique dans les œuvres les plus récentes un refus de plus en plus radical de la figuration, pour privilégier les articulations, les « trous du langage » : « Toujours avec Joë Bousquet, nous pourrions rappeler que les mots ont un sens mais également une portée, et c'est peut-être de ce côté qu'il faut chercher la source du poème. Le poète plonge au cœur d'un langage qui peine à se livrer puisque celui-ci reflue en même temps qu'il advient. Il pratique alors une contre-écriture qui consiste à couper court, à ne garder que des explosions articulées. C'est le manque, le blanc, le vide qui joue des intervalles, génère dilatations, expansions et concentrations, et institue une portée, aussi musicale que signifiante³⁸. »

Considérons la musique : Hubin admire aussi bien les polyphonies de Machaut que les œuvres les plus modernes : Dutilleux, Varèse, Xénakis, Scelsi... bref, des compositions où prédominent liaisons et superpositions comme sons et voix *détachés*, qui font résonner *corporellement* la vibration dans la complémentarité du silence et de l'audible. N'est-elle pas là, dans cette vibration propagée, cette

³³ Titre d'un livre de 1986, dont l'édition originale est accompagnée de gravures de l'artiste français Claude Faivre, une rencontre marquante pour Christian Hubin.

³⁴ Christian Hubin, *Personne*, Paris, Corti, 1998.

³⁵ Christian Hubin, *Rouleaux*, Fourmagnac, L'Étoile des limites, 2015.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Régis Lefort, *op. cit.*, p. 297.

Face du son ?

D'exsudant.

D'une
résonance.

Bouge

par
réverbération.

Avant *Face du son*, *Neumes* s'inspirait déjà de l'expérience musicale. On appelle neumes (du grec *neûma*, « signe », altération de *pneûma*, « esprit ») les signes de la notation musicale en usage à partir du XI^e siècle et durant tout le Moyen Âge. Celle-ci reste utilisée dans les éditions modernes de plain-chant, c'est-à-dire essentiellement le chant grégorien, dans lequel se révèle une présence, qui naît, se développe puis se dissout dans l'*in-situable*. Le neume transcrit une formule mélodique et rythmique appliquée à une syllabe. Référence au chant grégorien, mettant en jeu les variations musicales d'une syllabe et faisant appel à la notion de souffle, le titre même de ce qu'il faut considérer comme un poème, et non un simple recueil, indique que ce qui reste d'une syntaxe dépouillée et comme *arasée* est semblable à des grappes sonores dont les interstices, les blancs, les commas et les laps doivent être *entendus* : tous sont signifiants dans les variations d'un même souffle...

Le texte commence par un substantif qui désigne des contractions musculaires. Mais aussi une stupéfaction profonde qui a pour effet de « figer » le sujet :

Tétanie
Où
n'est pas,

serre

quelque chose.

Où

tamise,

devançant.

Cette première *morula* verbale fait état d'un passage au crible. Elle se clôt par un participe présent indiquant une antériorité que l'on appréhende et qui, *en même temps*, n'est pas. Qui, dans un mouvement quantique, apparaît/disparaît... Soyons attentif au choix des éléments syntaxiques, même démembrés, que le poète choisit de garder, tout comme, dans les blancs typographiques, aux traces de ce qui n'est pas dit — ou dit *autrement* : en musique, comma et silence sont des éléments de la partition musicale à part entière. Nous verrons alors se révéler des *traces*, puis un *chemin de crête*. Un bord à bord entre le poème et ce qu'il ne pourra jamais atteindre mais qu'il révèle, rend perceptible. Pour Jacques Garelli, le poème est un organisme vivant dont « *le fixisme d'une forme* », dit Fernand Verhesen, « est une vue de l'esprit³⁹ ». « Cette forme devient elle-même, ou plutôt advient à elle-même, se crée en quelque sorte, grâce à une lecture qui suscite, qui “ provoque ” les potentialités d'un texte inerte jusqu'à l'instant où il se transforme, prend au moins l'une de ses formes possibles, en fonction de la stimulation dont il est l'objet. Transformation qui permet l'économie — ce qui n'est pas sans prix — de toute illusoire transcendance. Un texte poétique est toujours en attente d'être⁴⁰. »

Dans *Neumes* le champ lexical porte sur la matière vivante. *Le réimplanté*, *l'eau téléonomique*, par exemple, la désignent en tant qu'elle matérialise un projet. Le premier mouvement dit ce grattement, cet émondage, ce travail abrasif sur le corps et ses membranes, ses peaux, d'où surgit, *par adjacences*, *par coupes*, *par caillages/grattements*, le peu qui reste, une espèce de mouvement cardiovasculaire pompant, *une sorte/de diaphragme*, d'où s'écoule *par le méat/du sas*, le *hoqueté*. Le poème se développe autour de ce noyau qui n'est peut-être, pour citer une fois encore Fernand Verhesen, « que le rien central dans le silence duquel tout se crée et autour duquel le poète répond à un appel. Cet inviolable espace intérieur, avec

³⁹ Fernand Verhesen, *À la lisière des mots*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003, p. 7.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 7-8.

sa lisière de mots qui seuls sont visibles, est en réalité le lieu de cette “ pensée sans pensée ” dont parlait Pierre Chappuis à propos d’Octavio Paz, et que nous invitent à respecter aussi bien Heidegger que la philosophie traditionnelle chinoise. C’est à partir de ce lieu-là que commencent à penser les mots. (...) à l’écoute de ce “ rien ”, de ce “ silence ” on perçoit à son tour et comme en écho, l’appel de ce qui n’est pas dit, l’appel du “ muet ”. Ce non-dit est situé dans les « blancs », les vides qui recèlent l’énigme fondamentale de tout poème. Que cette énigme soit faite d’inexprimable ou d’inexprimé importe peu. L’essentiel est que le poème traduit demeure semblable à l’“ objet invisible ” à quoi Giacommetti n’en a pas moins voulu, jadis, donner la consistance d’un objet⁴¹... ». Le deuxième mouvement frémit d’une vitesse accrue : les mots (articles, substantifs, conjonctions de lieu autonomisés) sont devenus des électrons sécants, accélérés jusqu’à la collision, des spins, où chaque particule est soumise au principe d’incertitude. Jusqu’à cette perception du : « bruit du lavoir dans la crue ». Le troisième mouvement est un choc d’invocations, de juxtapositions dans les heurts où, toute *vitesse/inhalée*, l’énergie verbale freine (*sur quoi/les vêtements// s’arrêtent*), le solide revient, reprend forme autrement, où l’on perçoit, après ce mouvement de centrifugeuse, à nouveau *la compacité /de derrière les sons, le pré/le liminal/par mètres*, où les *particules du geste* désignent une nature réagencée, où solitude et présence sont les deux faces d’une même respiration. Le poète, dans le dernier neume, indiquant alors au-delà de ce qui, par tact, *tactus*, toucher, a été perçu, soufflé, la nature même du réel, qui est *criblé/ de stupeur*. De la *tétanie* initiale à ce *criblé de stupeur*, le mouvement est achevé. Mais on est passé de la paralysie au mouvement, à un tamisage semblable à une décharge d’adrénaline...

Clément Layet, qui présenta Christian Hubin lors d’une séance d’hommage à la Bibliothèque Nationale de France⁴², saluait cette parole elliptique, dépossédée qui « indique une nécessité plus haute, qu’elle ne prétend pas pour autant connaître ou rejoindre. Toujours en avance ou en retard sur ce qu’elle peut saisir, elle reste aux prises avec un écart infranchissable. Les choses les plus communes l’arrêtent, la voix des morts lui impose de s’interrompre. Le souvenir et l’attente que suscite le poème sont l’approche non plus d’un sens, mais d’une limite, de

⁴¹ *Ibidem*, p. 10-11.

⁴² In *L’Arsenal de la poésie*, Paris, BNF, mai 2011.

toutes les limites. Pas plus que le vécu n'est à son origine, l'imagination du lecteur n'est à son horizon : adéquat, le poème cesserait d'être vrai. Aucun livre, aucune page, aucun vers de Hubin ne commence, parce qu'aucun n'aboutit. Ce qui n'est pas, et la pensée de ne plus être, ne cessent d'y être inclus et dépassés. Et c'est au prix de cette confrontation toujours renouvelée avec la négation que son poème peut dire, en vérité, ce qui est⁴³ ».

En témoigne un autre de ses titres : avec *Greffes*, Christian Hubin nous livrait il y a peu son grand «*Disjecta Membra*», qui résultait d'une période de neuf ans d'écriture. Ce poème, architecturé dans une forme « sonate » — que semble apprécier le poète, repose sur trois mouvements progressifs dont le caractère *sostinato* se conclut comme par un appel à la résonance : « L'insonore que par prélèvements. Qui n'incise pas, ne coupe pas. // Qui entend quand on s'arrête. » Un ensemble extrêmement cohérent de figures phonétiques dont la trame musicale crée une sorte de glossolalie. Un chant à plusieurs voix, se taisant et se répondant à la fois. Le premier mouvement y traduit une expérience de la perte. « *Une suppression capable* », « *Éclipse dans son hapax* », « *les filtrages dans l'ouïe* » disent cette espèce de perception distanciée : « Infigurations entre, selon un axe. Eaux anciennes qui arrivent de dos. Pertes électriques, fontaines, fragments. » Perdre — rappelons *Le sens des perdants*, 2002 — pour voir (*À perte de vue*, titre d'un recueil de 1983 ou *Regarder sans voir, récit*⁴⁴, 1978) : il n'est pas d'expérience de la plénitude sans expérience de la dépossession. La partie centrale particulièrement épurée, où « *Ce qui est* » répond à « *Tu n'es pas* », met en jeu deux figures opposées et complémentaires : l'individu et le cosmos. La troisième partie, où la langue est véritablement et plus que jamais *agie* de l'intérieur, déploie des registres sonores étonnants et ramifiants, où labiales et occlusives se répondent par chorus. Œuvre polyphonique que celle de Hubin, et ici plus encore, par l'imbrication des souffles, mouvement de systole et de diastole qui structure le phrasé : « *Aspirez. Retenez.* », « *Aspirez. Exhumez* », « *Regarde. Touche* ». Expérience dite par nœuds, saccades, secousses, courts-circuits, conjonctions et chocs, ellipses et laps : coupant dans la matière verbale, mise à jour d'un chant visionnaire *dans* la langue. Qui, chant par

⁴³ Clément Layet, notice bio-bibliographique de Christian Hubin, in *La Poésie francophone du Nord*, Paris, Librairie Honoré Champion, 2012.

⁴⁴ J'y note cette image déjà significative d'un voilement/dévoilement : « L'horizon apparaît, sur lequel s'agrandissent les échancrures du brouillard. »

éclats, révèle les intervalles, fait surgir l'espace d'où l'expérience est possible, les conditions du silence d'où naît le son, s'approchant au plus près du noyau. Une lecture douloureuse mais transcendante de la condition humaine et de la conscience de mourir.

Par le paradoxe et l'oxymore, le poète fait surgir le plein du vide; creusant, raclant, incisant la masse pour mieux en révéler la source. Proches d'un zen occidental, sa vision, sa formulation du monde et de l'expérience révèlent les articulations, les complémentarités de l'individu et du cosmique, de la vie et de la mort, du déchet et du vivant dans un mouvement qui les dépasse et les englobe. D'où ce couple permanent, ces figures se répondant, cet avers et ce revers se fracassant l'un en l'autre ou se retournant dos à dos, s'épousant dans le rejet comme dans l'union. Une vision manichéenne ne permettrait pas de saisir au vif ce qui, précisément, est ici une incroyable adaptation au mouvement, à la métamorphose, à la transgression, au dépassement des contraires. Le poème est du « faire » en action : Hubin applique, par son art de la vision, cette poétique intransigeante, qui ne *raconte* rien mais qui tente de *tout dire*. Le participe présent, très fréquent, les incises, l'emploi singulier des conjonctions et du discontinu (ruptures grammaticales, phrases nominales), tout contribue à trouser le discours, comme si seuls en surnageaient des blocs, des éclats, des intuitions. Pourtant, un phénomène antinomique traverse cette langue de mouvements, de surgissements qui, en fracassant le noyau, y libèrent d'autres particules, leur énergie en expansion... Ce phénomène tient du musical d'une part : cassant la syntaxe, le poète libère l'énergie des vocables qui, par contamination, *se greffent* : « Comme un microgroupe avec. Près d'avec, de l'accru » ; « À une place constamment observée, un box où des organismes – accrus près d'eux, d'une persistance » : autant d'indications auxquelles répondent nominaux comme *urnes/urine*, *frottements/froissements* ou termes connotatifs comme *nymphal/ catalauniques*, *membranes/caoutchoucs*... Par ailleurs, les registres métonymiques abondent et se répercutent : le souple, le liquide, le mouvant, le pur, le rapide, d'une part ; auxquelles répondent le fixe, le mélange, l'informe, d'autre part. Le vocabulaire est fortement déterminé par le registre médical ou biologique : le poème hubinien a toujours intégré des champs lexicaux empruntés aux techniques modernes, aussi bien que, par le passé, aux éléments naturels. C'est d'une descente au sein même

du corps souffrant qu'il s'agit désormais et des rapports d'une conscience avec sa propre finitude. De ce combat, dans l'intériorité elle-même, sourdent une lucidité et — une espérance ? : « Dont ce. Dont la vitesse, les synchrones — ou une autre sous elles, exclue d'elles. Dont scandant au-devant – rétractée. // Greffes de ce qu'on n'entend pas. // Dont on est la répercussion. » Dans un monde qui a tué l'idée même de toute métaphysique au profit du règne binaire de l'algorithme, le poète oppose « une parole faite expérience de l'origine, de l'art lui-même comme origine (M. Blanchot). Non esthétique alanguie, mais dépouillement mélodique, où au rebours même de toute littérature, *l'être de langage ne trahit pas le langage de l'être* (H. Haddad)⁴⁵ ».

Dans *Squame*⁴⁶, l'art poétique de Christian Hubin se résumait par cette injonction : « *Il ne s'agit pas de soi : il s'agit d'être par.* » Avec son sens de la formule, qui évoque ici à la fois *l'homme aux semelles de vent* et l'amputé de Charleville, il persiste et signe : « Le pied absent ; le seul dans la descente⁴⁷. » Pour Hubin, le poème n'est pas « une symétrie qui balise » mais « un vacillement interruptif »⁴⁸. Pour cet agnostique qui entretient avec le cosmos une relation fascinée et douloureuse, « le désert mystique n'est rien moins que religion : plutôt coupure. Scission nominale. Descellement⁴⁹ ». Et lorsque qu'on parle de quête à propos de cette œuvre, encore faudrait-il n'y voir pas une linéarité intentionnelle, avec un début et une fin. La récente publication du dernier opus en date nous l'indique.

Car *Face du son* commence par un poème faisant référence à de l'antérieur à la vision, un antérieur seulement défini par le fait

Que bouger
retracte.

Et se clôt provisoirement sur une évocation de l'ouïe :

où
la

⁴⁵Christian Hubin, *Le sens des perdants*, Paris, Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2002, p. 72,

⁴⁶Christian Hubin, *Squame*, La Proue, 2009. Frontispice de Claude Faivre.

⁴⁷Christian Hubin, *Rouleaux*, L'Etoile des limites, 2015.

⁴⁸*Ibidem*, p. 16

⁴⁹*Ibidem*, p. 17.

face
du
son.

Le début comme la fin du livre demeurent donc ouverts : *Face du son* « s'impose, non comme conclusion, mais comme projection et percée où s'engage ce texte le plus récent, au plus aigu de la coupure — déchirure entre la parole et son suspens, son hoqueté de silence et de son (qui ouvre — verbe sans complément jusque dans sa dernière page). Donc : comme orée, aussi à la fin (...)»⁵⁰.

La perception, ici, se fait

À
bruits

d'où voient.

Ou :

Par tacts,
prélèvements.

Ce qui est perçu semble donc la face d'un antérieur : *Une seconde/d'avance//sur/les gestes*. Poème de forme sonate, une fois encore, qui expose le thème, le développe, l'expose à nouveau. Un examen du registre lexical de *Face du son* indique que les trois mouvements ont un point commun : le poème comme *goutte atterrée*, occurrence qui revient deux fois. Il s'agirait d'*entrer dans le son sans qu'il soit*. Le principal registre lexical porte sur le corps, comme enveloppe et réceptacle : *parois, cavité, cabine, le pore/la bâche, de dos, infraderme, des couches, transplanté, chaque pore, aux phalanges, des peaux, du plat des paumes*. La *haie* appartient aussi à ce registre corporel, de même que *le sas* (répété deux fois). Ou encore : *branchies, le fibral, une peau, dans l'urine, les cristallisations*. De ce principal

⁵⁰ Extrait d'une lettre manuscrite de Christian Hubin, adressée à l'auteur le 22 août 2017.

registre lexical découlent ceux de l'ouïe : *d'une résonance, insonore/qu'on parle, une prononciation dans les soirs, à bruits, entrant dans le son sans qu'il soit, face du son* et de la vue : *diffraction, A un recul dans l'air, par réverbération, de dos, sans se voir, photons*. Le corps comme paroi et membrane a la fonction d'une cellule : il est en même temps lieu d'échange et de barrage. S'il fait obstacle, il permet aussi une certaine perméabilité, dont témoignent des substantifs comme *le suint, la sueur, une branchie, l'haleine, l'averse* ou des verbes : *transpire, exsude, sort, s'égoutte*. Des termes comme *accoler, coupure, synchrone, contre* affinent cette perception du corps comme dynamique de la limite et de l'illimité. Le noyau, la quête ne sont pas des entités figées : chez Hubin, le noyau est *morula, l'un est concentrique*. Et la conscience, un *curseur*. Le réel surgit, incarne *une seconde d'avance*. La conscience et le réel se devinent *synchrone(s) ou apposé(s)*. Les *où, à, par, de, que* ont pour fonction d'indiquer corollairement un mouvement perpétuel d'apparition/disparition simultanées : *hiatus, une chute, ne touchant pas. Ne rappelant rien, à l'interrompu, de hors, l'écran au millième de seconde* laissant quelques-unes des *traces qui ne sont pas*. Le silence et la parole, l'articulé et l'inarticulé, la vie et la mort. Dos à dos. Voués. En une seule *face du son*.

Copyright © 2017 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Éric Brogniet, *Christian Hubin : le poème, accélérateur de particules [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2017. Disponible sur : <www.arllfb.be>