

CHARLES PENNEQUIN

BIO-BIBLIOGRAPHIE :

Né le 15 novembre 1965 à Cambrai (Nord), d'un père ouvrier d'usine à Usinor-Denain et d'une mère femme de ménage, dernier de cinq enfants, Charles Pennequin ne semblait guère prédisposé à la poésie d'avant-garde. Cependant, un professeur de français lui fait découvrir Rimbaud à quinze ans, et la lecture d'Artaud, à dix-huit ans constitue pour lui un choc décisif. Plusieurs voies s'ouvrent cependant à lui : la bande dessinée, la photographie l'intéressent également, mais c'est l'écriture qui l'emporte.

C'est en 1987 qu'après un BEP d'agent administratif, un service militaire passé dans l'armée de l'air et différents emplois dans le civil (comptable chez un concessionnaire automobile, puis dans un PMU...) il entre à la gendarmerie ; d'abord affecté à la brigade mobile de Melun, où il découvre la modernité dans des revues comme *Action Poétique*, *Tel Quel* et surtout *TXT*, dirigée par Christian Prigent, il arrive au Mans en mai 1993 et devient comptable au sein de l'école de gendarmerie. Une autre rencontre décisive aura lieu alors : celle de Christian Prigent, de vingt ans son aîné, et qui lui ouvre de nouvelles perspectives : il découvre alors "cinquante ans de littérature : Michaux, Ponge, Novarina, Verheggen, Butor."¹

Dès lors, il mène de front sa vie professionnelle, personnelle - il est marié et père de trois enfants -, et son œuvre, constituée de publications dans diverses revues, mais aussi et surtout de lectures publiques, en collaboration avec d'autres poètes ou d'autres artistes, tels que les peintres Alain Véron, Mathias Pérez ou Doury. Son intérêt pour la peinture, dans ses liens avec la littérature, remonte à loin : fasciné dès l'enfance par un autoportrait d'Artaud vu dans une encyclopédie, il sera surtout influencé par le peintre Marcel Duchamp. C'est de lui qu'il tient la formule qui devait servir de titre à une publication en collaboration avec Alain Véron : *Bête comme un peintre*.² (cf. plus bas : *bête comme un peintre*, 1994)

Il publie la revue *Le Prospectus de littérature moderne*, fait partie du comité de rédaction de la revue belge *Tombe Tout Court*, ou *TTC*, et a collaboré à de très nombreuses autres revues. Il participe également à de multiples lectures publiques et festivals de poésie, ce qui fait de lui l'un des poètes les plus importants de ce qu'on appelle la "poésie sonore", aux côtés de Bernard Heidsieck, Christian Prigent, Jean-Pierre Verheggen et bien d'autres.

Nous nous intéresserons tout d'abord aux textes eux-mêmes, étudiés ici en eux-mêmes et présentés dans une anthologie à la fin de ce livre, puis à son action en tant que "performer" et militant de la poésie- action.

¹ Voir l'article de Jean Théfaine dans *Ouest-France*, lundi 29 décembre 1997.

² Voir l'article de Jean Guymarc'h, dans *Maine Découverte*, janvier 1995.

ETUDE DES TEXTES :

Introduction :

“ J’ai lu³ sans discontinuer pendant une heure, feuilletant ici et là, essayant de me faire une impression de ce que Fanshawe avait écrit. Si je ne dis rien de ce que j’y ai trouvé, c’est parce que je n’ai compris que très peu de chose. Tous les mots m’étaient familiers, mais ils semblaient pourtant avoir été rassemblés bizarrement, comme si leur but final était de s’annuler les uns les autres. Je ne peux pas trouver d’autre façon de dire cela. Chaque phrase effaçait la précédente, chaque paragraphe rendait le suivant impossible. Il est donc étrange que le sentiment que ce cahier ait laissé surnager en moi soit celui d’une grande lucidité [...] ”

C’est ainsi que, dans *La Chambre dérobée*, Paul Auster décrit les réactions d’un lecteur face à l’écriture d’un certain Fanshawe ; mais telle est souvent l’impression que donnent les textes de poésie contemporaine, et en particulier ceux de Charles Pennequin.

La grande difficulté pour aborder la poésie contemporaine, c’est qu’elle apparaît comme un ensemble assez disparate d’ “ objets textuels ” insolites, et qui semblent échapper à toute analyse. Il serait donc nécessaire, au fil de cette étude, d’arriver à une poétique qui permette justement d’aborder ces textes avec des outils linguistiques pertinents. Pour reprendre les grandes catégories d’Alain Frontier⁴, la poésie contemporaine apparaît souvent comme des “ territoires extrêmes ” ; cela ne veut pas dire que les angles d’attaque de la poésie antérieure soient à négliger. On s’intéressera donc :

- au contenu ;
- à l’image ;
- à la prosodie ;
- à la versification ;
- à la forme.

Bibliographie :

- *Lecture All Over (Carte Blanche infos, n°2, décembre 1994)*
- *On est dans la merde et autres contes*, in *Matières* (revue avec Vincent Tholomé, mai 96)
- *Le Père ce matin* (paru en 1998, mais travaillé dès 1996 ; une première version parue dans *Action Poétique*, n° 141, hiver 95-96 ; une version des *Poèmes du 02 septembre* parue dans *Java*, n° 14, printemps-été 96 ; voir aussi la version de *Nioques*)
- *Poèmes délabrés (printemps 96) : après Le père ce matin ; recherche de quelque chose de neuf* → une certaine hésitation dans ces textes.
- *Et tout ça finit toujours en drame, sept-oct 96.. ;*

³ Paul Auster, *La Chambre dérobée*, 1986 ; traduit de l’américain par Pierre Furlan, Actes Sud, 1988.

⁴ Alain FRONTIER, *La Poésie*. Belin, Paris, collection “ sujets ”, 1992.,

- *La Parole des corps*, in *Sapriphage* n° 30, printemps 1997
- “ *Oui tout d’un coup on est comme éteint...* ” in *Le Miracle tatoué*, n° 6, poème daté de Plogoff, mai 1996
- *Variation sur le même verre*, in *Sapriphage* n° 31, été-automne 1997 (comme son titre l’indique, c’est une variation sur *Le Père ce matin*, donc probablement antérieures aux *Poèmes délabrés*.)
- *J’ai un truc dans la tête qui bloque pas*, in *TTC* n°4, décembre 1997
- *On ne va pas lambiner* (poème issu de *Spots*)
- *Travaux méningés*
- *Spots* (in *Fusées* n°1, 1997)
- *Bobines* (écrits en même temps que *Spot*, juillet 96- fin 97, et repris récemment)
- *Poème pour Mathias Pérez*
- *Ø poèmes* (hiver 97-98) ; certains textes datent de 1996 : la 2^{ème} partie (p. 23-24) est faite de poèmes plus anciens, écrits en pensant à Denis Roche. Pour les premiers : lire *La Grappe* de Paul Auster. (?)
- In *Poezi Prolétèr : bio-dégradable, Moins ça va plus ça vient* (1997), *Crève Charogne*(1997-98) et *Papa et maman ne sont pas là*. Il s’agit de la première version de *Dedans*, ou de *Spots* : les trois derniers titres figurent dans le manuscrit de *Spots*. Ce numéro contient également un texte de Katalin Molnar sur Pennequin.
- *Dedans* (1997-98) issu de *Bobines*
- *Ca va chauffer* (1998) chez Derrière la salle de bains
- 3^{ème} trimestre 1998 : *Storage*, chez Derrière la salle de bains
- *Le Binôme*, inédit récent, écrit au poste !... en collaboration avec Pascal Doury, fin 98
- *Un jour*, idem

Textes de critique :

- *Une impossible réception*, sur Jean-Pierre Verheggen, *Sapriphage* n° 21, printemps 1994
- *Christian Prigent écrit au couteau*, in *Le Mensuel littéraire et poétique* n° 219 (1994 ?)
- *Sapriphage* n° 23, *Le juste prix*, in *Le Mensuel littéraire et poétique* n° 231
- *Tout un programme !* sur le n° 1 de *La Mécanique lyrique, revue de littérature générale* (1995 ?) in *Le Mensuel littéraire et poétique* n° 233

Sur Charles Pennequin :

- *Charles Pennequin, pour une langue tellurique*, de Didier GARCIA, in *Le Mensuel littéraire et Poétique* n° 252 (à propos du *Père ce matin*).
- Un texte de Katalin Molnar sur Pennequin in *Poezi Prolétèr* .

Lecture All Over, in Sapriphage n° 21 (1994)

Ce poème, qui a également été enregistré dans une cassette de la collection *Muro Torto*, se présente comme une immense “ liste ” de 496 vers, tous construits selon un même schéma : verbe à l’infinitif + complément d’objet direct, le tout étant censé compléter la proposition initiale, “ *La lecture c’est ...* ”

Il s’agit donc d’une série de définitions loufoques, d’une “ fatrasie ” dans la grande tradition rabelaisienne, où se déchainent mots inventés (“ mallarmer les mollards ”, “ s’avorner la viande ”), scatologiques (re-pisser dans sa tête”, “ se griser l’urinoir ”, “ détrôner son étron ”, “ conchier des obus ” etc.) , obscènes (“ s’habiter le poteau ”, “ se biter le topo ”...), dans une débauche d’inventivité et de jeux de mots cocasses, et où se suivent les rencontres les plus insolites.

Le tout sur un rythme soutenu, haletant, d’autant plus rapide qu’aucune ponctuation ne vient offrir de pause. Un tel poème est fait pour la “ performance ” - dans tous les sens du terme !

On est dans la merde, et autres contes (mai 1996)

Ce texte est paru dans une revue, intitulée *Matières*, créée par Charles Pennequin, en collaboration avec Vincent THOLOME. En outre, il se retrouve avec quelques variantes, notamment une ponctuation forte et une présentation extrêmement compacte, dans le manuscrit de *Dedans* (cf. plus loin). Il est d’ailleurs bien difficile de dire ce qui est premier, du manuscrit de *Dedans* - qui contient, en outre, une partie des *Poèmes en phase finale* parue dans la revue *Nioques* - ou de celui d’*On est dans la merde*...

Comme son titre l’indique, il s’agit de courts textes en prose - une des premières tentatives de poésie en prose chez Pennequin ?- d’allure narrative, mais dont le contenu laisserait perplexe un lecteur qui s’attendrait, effectivement, à des “ contes ”.

Aucun des textes ne comporte de titre : chacun d’eux sera donc désigné par son incipit. Nous trouvons, dans l’ordre :

- *On est dans la merde* (I)
- *On n’avait pas de petit frère* (II)
- *Et on voulait s’installer* (III)
- *Et on ne voulait pas continuer à vivre dedans* (IV)

Ces quatre textes semblent proposer une continuité narrative, marquée notamment par la récurrence du “ et ”, tantôt chronologique, tantôt consécutif. Le premier texte, au présent, part d’un constat, chacun des trois autres étant soit un récit au passé, soit une anticipation au futur.

En réalité, on s’aperçoit assez vite à la lecture que cet aspect “ classique ” est pour le moins trompeur.

Le premier texte met en scène le personnage principal : “ on ”. Voilà qui n’est pas ordinaire, bien que fréquent chez Pennequin (c’est ce même “ on ” que l’on retrouve, entre autres, dans les *Poèmes en Phase finale*). Un “ personnage ” bien intéressant, car polysémique en français : “ on ” peut être réellement l’indéfini, celui qu’on ne connaît pas ; il peut désigner un que l’on connaît bien, mais que par mépris ou pour toute autre raison on se refuse à nommer ; il peut être un substitut de “ nous ” dans le langage courant, parfois même de “ tu ” ou de

“ je ” : en fait, il peut recouvrir n’importe quelle personne. Et il peut passer d’un sens à l’autre dans un même texte !

Dans le premier texte (I), “ on ” paraît être l’indéfini ordinaire, désignant tout un chacun : “ on est dans la merde ”, constat on ne peut plus banal. Mais très vite, ce “ on ” indifférencié semble doué de sentiments bien individualisés (“ on le sent bien arriver ”, l. 2), d’initiatives (“ on ne fera pas de cadeau ” l. 9)... On voit alors le “ on ” devenir un véritable nom propre, repris par le pronom “ il ” :

“ Mais un jour on le saura et ne fera pas de cadeau sauf peut-être un gros tas et qu’on marchera dedans avec son pied bot et ses lunettes elles finissent par tomber et que ça marche bien dessus et qu’il s’en suit des parties de marre quand l’autre sera bien dedans et qu’il lui fout son pied en travers de n’importe quoi [...] ” (l. 9-14)

Dans ce passage, “ il ” ne peut reprendre “ l’autre ” : il faut donc bien qu’il représente “ on ”.

Les textes suivants donnent une identité encore plus précise à “ on ” : nous apprenons qu’il a “ pas de petit frère mais une cousine ” (II), qu’il a un travail aussi ennuyeux que mystérieux (I), qu’il va “ s’acheter un ours ” (en peluche ??), qu’il voyage, plutôt en rêve qu’en réalité (III) et qu’il finit tragiquement (IV) !

Cela nous permet de passer à la seconde caractéristique de cet ensemble : une narration lacunaire et délirante. Là encore nous sommes en terrain connu : les étapes du récit sont marquées par des connecteurs on ne peut plus classiques : “ mais un jour ” (I) ; “ quand tout à coup ” (II) ; “ alors ” et “ quand ” (III), “ depuis ” et “ il faisait nuit à présent ” (IV) : trame romanesque habituelle, pour un récit d’aventure par exemple, ou un conte. Mais à l’intérieur même de chaque récit, sous cette impeccable logique, on assiste à un dérapage : dès le 1^{er} récit, on ne sait pas bien à quoi sont occupés les personnages, même si l’on peut supposer que leur “ action ” est de nature scatologique : “ poser son œuvre ”, “ ralentir la cadence ”, “ travailler dedans avec les boules et [...] les rouler par dessus bord chaud devant ”... et les multiples occurrences de “ ça ” - objet au moins aussi mystérieux que le “ on ” - tous ces termes donnent l’impression d’un travail absurde, pénible et dont on ne peut deviner l’objet et encore moins l’objectif. On n’est pas très loin des personnages de Beckett, ni des gestes répétitifs et dépourvus de sens des héros de “ *J’ai un truc dans la tête qui bloque pas* ”. (voir plus loin, p. 26)

Le second texte est un exemple type de ce dérapage de la logique. Les connecteurs y sont particulièrement nombreux : “ mais ”, “ pour cela ”, “ puisque ”, “ donc ”, “ tandis que ”, “ donc ”, “ ce qui fait que ”... mais la logique, elle, échappe ! Il est d’abord question de “ vider la cousine ” - vider au sens de chasser, ou au sens de vider une volaille ? La suite permet de douter... - une cousine “ à nouveau éloignée ”, ce qui suppose qu’elle s’était rapprochée, bizarrerie généalogique !... et qui “ laissait les cailloux dans la poche du petit frère qu’on n’avait pas ” ; et la phrase s’achève sur la pauvre cousine mise “ à la casserole pour midi ” ! Pour finir, “ on ” “ ouvrit une grande bouche et avala

tout"... On hésite entre le rire, la fantaisie - les contes après tout sont pleins d'ogres et de loup dévorant des enfants - et le cauchemar...

Le troisième texte conserve cet univers enfantin : il y est question d'un ours qu' " on " acheta, qui est à la fois dedans et dehors, qui existe et n'existe pas, et qui finit par s'enfuir, tandis qu' " on " l'a manqué... puis d'un envol vers des pays lointains qui curieusement se rapprochent : univers baroque et imaginaire, où mourir n'empêche pas de se faire poser le téléphone !

Le quatrième en revanche parle d'une " vraie " mort, dans la nuit. " Il faisait nuit à présent ", ce qui n'est pas sans évoquer le " maintenant il était nuit " d'Aloysius Bertrand : l'univers d'ailleurs est à peu près le même, celui du cauchemar, où le sujet n'a que le réveil pour échapper à l'horrible violence du rêve.

La référence à Aloysius Bertrand nous oblige aussitôt à nous poser la question : s'agit-il de poèmes en prose ? Le registre employé, quoique moins violent que dans bien des œuvres ultérieures, n'est pourtant pas spécifiquement " poétique ", en témoigne le premier texte : " on est dans la merde ". Mais qu'est-ce qu'un registre poétique ?... Ici la poésie vient d'un certain rythme : des phrases scandées par la répétition de " et que " ; une syntaxe rendue étrange par l'absence quasi totale, non seulement de ponctuation, mais même de respiration ; ainsi, la 2^{ème} partie du premier texte se présente comme un seul bloc de douze lignes sans la moindre pause. Les phrases entrent ainsi en collision les unes avec les autres, sans pour autant s'interpénétrer. Parfois, les verbes n'ont pas de sujet, ce qui renforce encore l'impression d'indifférenciation :

" Il faisait nuit à présent et on n'y comprenait plus rien mais cela lui allait comme un gant et s'appêtait à sortir avec tous les autres et les situations dans la tête mais fut arrêté par la police et questionné jugé emprisonné tué avant qu'on sente vraiment que ça disait vrai et qu'on était merveilleux mais finissait toujours en drame. "

(fin du texte IV).

En conclusion, il s'agit de courts poèmes en prose, qui vont moins loin, certes, que bien d'autres œuvres ultérieures dans la déstructuration de la langue, mais qui apportent néanmoins une certaine nouveauté, et surtout une impression de " langue brute " : discours au premier degré de la folie ou du rêve.

Le Père ce matin (1998)

Il ne s'agit plus ici de poèmes isolés, comme tous ceux que nous avons étudiés précédemment, mais d'un recueil - le premier - publié dans la collection *Prodromes* des éditions Carte Blanche, et composé de plusieurs parties :

- *Le Père ce matin*, qui donne son titre au recueil, et dont une version a été publiée dans *Action Poétique* n° 141 (hiver 1995-96) ;

- *Poèmes en phase finale*, déjà publié, sous une forme un peu différente, dans *Nioques* ;
- *Poèmes du 2 septembre*, dont une version plus courte a été publiée, au printemps 1996, dans la revue *Java* n° 14.

A cela il faut ajouter des illustrations d'Alain Véron, et une postface de Jean-Pierre Verheggen. L'ensemble a été écrit dès 1996, mais les délais de publication sont tels que le recueil n'est paru qu'en 1998. Il est ainsi, malgré sa date de parution, plus ancien que des textes tels que *Variation sur le même verre*, *Travaux méningés*, *Spots* ou *Bobines*.

A) *Le Père ce matin*

Le poème éponyme du recueil compte dix-neuf strophes, cent trente quatre vers en tout, assez brefs - de deux à dix syllabes ; des thèmes assez semblables à ceux rencontrés dans *On est dans la merde et autres contes* : les relations difficiles à l'intérieur de la famille - le père, bien sûr, mais aussi la mère, la sœur..., le corps et ses fonctions les moins nobles - boire, cracher, pisser, et, bien sûr, la merde - les paroles dérisoires de la vie quotidienne...

On y retrouve une syntaxe plus désarticulée encore, où les mots peuvent avoir plusieurs fonctions simultanément, voire plusieurs natures :

“ Père ancien sa lie
me berce le corps
gris fait la nuit
poisse son temps
à descendre
pour aller pisser ”
(strophe 1)

Dans cet exemple, le mot “ poisse ” - jeu de mot très parlant sur “ passe/poisse ” - a un sujet difficile à discerner. S'agit-il de “ la nuit ” qui semble pourtant complément, ou sujet de “ fait ” ? Et si ce n'est “ la nuit ”, quel est-il ?

On y retrouve aussi les jeux sur les mots chers à Novarina, Verheggen... et Prigent. Ainsi, toute une variation nous fait passer de “ peine à lire ” (str. 5) à “ père à peine ” (str. 10), “ pire à l'aine ” (str. 11, avec cette fois un double jeu de mots), et bien sûr l'inévitable et attendu “ pine à l'air ” (str. 16) : comme si l'ensemble du poème était bâti sur une contrepèterie ! D'autres jeux de mots parsèment le poème : “ un bois / l'habite en berne ” (str. 2) ; “ le rêve épèbe et l'effet / mère... ”

Pourtant, on aurait tort de ne voir dans ce poème qu'une plaisanterie un peu lourde dans la veine rabelaisienne - même si le thème de la boisson est récurrent. Après tout, comme chez Rabelais, il convient de dépasser la surface pour trouver la “ substantifique moelle ”.

Le titre est déjà une indication : *Le Père ce matin*. Le poème est donc centré sur la figure du Père, une figure rien moins qu'héroïque, et à un moment crucial : le matin, révélateur de toutes les illusions et de toutes les turpitudes de la

nuit, quand l'homme, privé de l'ivresse, n'a plus que sa gueule de bois pour affronter sa détresse. Le portrait qui s'en dessine tout au long du poème est à la fois dérisoire et pathétique : “ père ancien sa lie... ” (str. 1) ; “ père imberbe / nuit debout un bois / l'habite en berne... ” (str. 2) “ le cimetière du père ”, “ j'écris que sans ma main / la merde sente le / père ce matin ” (str. 3) ; “ peur du vide [...] crache à son fils [...] il se plaint ” (str. 6) ; “ père au loin ” (str. 5) ; “ père à peine ” (str. 10)... Un père qui ne parle pas, ou mal, ou qui parle la langue des morts :

“ Dictionnaires du père dire
que son air niais rien à
voir aux voisins qui causent
mal il dit parler
dans l'effort le foin
la langue d'un mort ”
(strophe 12)

Mais l'on trouve d'autres moments, dans le poème, où il est question de parole empêchée, de silence, d'absence de dialogue :

“ [...]il dit
parler aux murs qui blancs
le regardent [...] ”
(strophe 5)

“ Peur du vide il revient
vois rien entends
parler les doigts
scient du verre et
crache à son fils lui porte
Il se plaint à travers
la parole est sa poutre ”
(strophe 6)

“ [...] père enfin
me parler ”
(strophe 10)

Mais ce qui caractérise ce père “ au loin ”, c'est d'abord le silence :

“ ce qui me perce c'est
le silence en ses yeux ”
(strophe 13)

On est donc bien loin de l'ivresse joyeuse des “ francs buveurs ” de Rabelais : ici, c'est l'ivresse triste et sordide, avec ses effets : “ poisse son temps /

à descendre / pour aller pisser ”, ou encore “ la merde sente le père ce matin ”, ce langage vide et bégayant, traduit dans les strophes 14 et 17 par la coupure des vers systématiquement au milieu des mots :

“ il fait froid dans
l’autre entre
il me voit le voi
sin boit le foin
ça fait perdre
son latin merde
il est plein dans la lu
mière il est plus per
du dans l’armoire
c’est pour du
bu ”

(strophe 17)

l’équilibre précaire et l’allure débraillée (“ pine à l’air... ”), et parfois la violence :

“ Après l’heure du garde
il est le père fouettard ”
(strophe 18).

Le vin est aussi omniprésent : en lui-même en trois occurrences (“ il se répand du vin ”, str. 3 ; “ de plus pleurer son vin ”, str. 7 et “ les vins qui coulent / du pantalon ” str. 19), mais aussi avec le champ lexical qui l’accompagne : “ gris ” (str. 1), “ boire ”, à l’infinitif (str. 3 et 8), au participe “ bu ” (str. 14 et 17), au passé simple “ burent ” (str. 16) ; on trouve aussi “ le lourd sommeil des caves ” (str. 15) et l’expression triviale “ il est plein ” (str. 7 et 17).

L’ivresse, qui sert peut-être à fuir la solitude et la mort, est elle-même une forme de mort. On a vu déjà que le père parle “ la langue d’un mort ” (str. 12) ; mais cette mort est répandue partout dans le poème, plus encore que le thème du vin et du boire ! Le cimetière, le râle, les vers, la pourriture, tout nous rappelle l’aspect concret, sordide, de cette mort sans échappatoire :

“ ciel serein repaire
en rien repeint la
terre c’est elle qui
parle ”

nous dit la strophe 9. Et le poème s’achève sur “ l’ordure ” et “ la boue ”.

Ce poème est l’un des seuls où l’on voit apparaître un “ je ” univoque, locuteur unique d’un bout à l’autre, et qui se définit à la fois comme “ le fils ”, et “ celui qui écrit ” ; n’en concluons pas trop vite qu’il s’agit d’un poème autobiographique - Pennequin connaît mieux que personne le “ je est un autre ” de Rimbaud ! et nous avons vu qu’il y a du romancier dans ce poète... Peu importe,

d'ailleurs. Ce qui intéresse le lecteur, c'est la relation brute, ambivalente et exprimée directement, sans le secours du récit, des relations d'un père et d'un fils. Du côté du père, le silence, l'impuissance à s'exprimer ; une sœur un peu en retrait, une mère qui semble réduite au cri dérisoire et agressif " prends tes patins ! " (str. 16). Et un fils, qui soutient le père, dans un mélange de honte, de rage et d'amour, le tout mêlé d'un sentiment de solitude, et aussi de culpabilité :

“ Pardon mon père l'infecte
essence sous l'affreux rire [...] ”

Un fils, à qui il ne reste plus que l'écriture, comme substitut à la parole absente du père :

“ [...] J'écris que sans ma main
la merde sente le
père ce matin [...] ”

Je crains
que perdre la main
qui écrit qu'est rien le vent
du cimetière la terre
qui tient entre mes doigts

je siffle ”
(str. 3 et 4)

Ce poème est de la même " famille " que *J'ai un truc dans la tête...*, *La Parole des Corps* ou *Variations sur le même Verre*, qui seront écrits un peu plus tard. Des thèmes proches, empruntés à la vie quotidienne, surtout des petites gens, la douleur, la solitude, la boisson, le corps souffrant, une même rythmique syncopée, due notamment à la coupe des vers, parfois au milieu d'un mot, et en tous cas ne correspondant presque jamais à une unité syntaxique ; un vocabulaire particulier, reconnaissable à son mélange des registres, " le rêve éphémère " aux côtés de la " pine à l'air ", et à sa prédilection pour le parler populaire. Beaucoup de dérision, mais aussi une forme de compassion, de tendresse à l'égard de ces êtres humiliés et malmenés par la vie.

B) Poèmes en phase finale

Cette partie du recueil, composée alors qu'il attendait la naissance de son fils Léandre, compte 75 vers, répartis de la manière suivante :

1^{ère} partie : 3 strophes, respectivement de 9, 9, et 10 vers - séparés par un blanc en 4 + 6 vers -, ce qui représente une régularité à laquelle on n'était pas habitué !

2^{ème} partie : 6 strophes, de 9, 7, 6, 7, 8, et 10 vers.

Mais cette régularité est trompeuse : non seulement les vers eux-mêmes ne sont pas réguliers, répertoriés dans les manuels de métrique, mais leur organisation même est délibérément insolite : ils s'achèvent sur des temps faibles, parfois sur des mots tronqués, et ne correspondent en rien à la respiration du poème lorsqu'il est lu. On peut donc parler, à nouveau, d'un double rythme, celui de la lecture silencieuse, induite par les vers, et celui de la lecture orale. Ce phénomène nous est désormais familier, et apparaît bien comme la caractéristique essentielle de la métrique de Pennequin.

Le thème lui aussi nous est familier : sorte de méditation d'un " je " sur la vie, qui commence de façon claironnante :

“ Parfois je me dis
que je m'aime [...] ”

Une déclaration pour le moins incongrue ! Puis la pensée, ou la parole, est prise dans une longue métaphore de la nourriture (Ne peut-on songer au Valère Novarina du *Repas*⁵ ?), jusqu'à la conclusion fatale :

[...] les matières d'arrachement
et les sécrétions
naturelles la crotte
pour tout fondement
vous biffent.

(strophe 10, vers 71-75)

Il faut noter toutefois que nous n'avons ici qu'une version exactement semblable, mais singulièrement raccourcie d'un poème paru dans *Nioques*, n° 1.2, 1996. Une seule variante, qui concerne l'organisation des vers. En effet, dans la première partie de la troisième strophe, les vers 1 et 2 n'en forment plus qu'un, de douze syllabes :

“ trop de ça me fait penser il faut que je pense ”.

Dans la version définitive, le vers est coupé en un pentasyllabe et un heptasyllabe. On voit bien le travail ainsi réalisé : il s'agit de s'éloigner au maximum de toute métrique habituelle, même si l'alexandrin de *Nioques*, coupé 7/5, n'a rien de traditionnel, et d'éviter tout principe de régularité : trois strophes de neuf vers chacune, dans un poème qui compte neuf strophes, voilà qui ressemblait trop à une contrainte oulipienne ! En outre, en cassant l'alexandrin, on renforce la divergence entre le sens et le rythme ; tout naturellement, on est tenté de couper le vers de la manière suivante :

“ trop de ça me fait penser / il faut que je pense ”

Or la coupure réalisée est la suivante :

“ trop de ça me fait
penser il faut que je pense ”.

L'évidence du sens en est quelque peu brouillée, la lecture devient plus heurtée, plus mécanique, à l'opposé de tout lyrisme. C'est une manière de rejeter la “ belle ” poésie !

⁵ Valère NOVARINA, *Le Repas*, théâtre. Editions P.O.L, 1996.

C) Poèmes du 2 septembre

Ils sont au nombre de neuf - il y a tout de même une certaine récurrence de ce nombre dans cette œuvre ! - et comptent de six à vingt-deux vers. En réalité, il est bien difficile de dire s'il s'agit de neuf poèmes indépendants réunis sous un seul titre, un peu comme les *Ariettes oubliées* de Verlaine, ou d'un seul long poème divisé en neuf grandes "strophes". D'abord, fait unique dans l'œuvre, on trouve une sorte de refrain, les poèmes 1 à 6 s'achevant tous par le mot "parler". Il y a donc un thème commun à l'ensemble des *Poèmes du 2 septembre* : la parole, l'expression, la communication. Thème cher, on l'a vu, à Pennequin. En outre, dans l'ensemble des *Poèmes...* réapparaît une personne déjà rencontrée dans *On est dans la merde...* : "on" : cela tisse l'unité du texte. Enfin, d'une strophe à l'autre, ou plutôt d'un poème à l'autre se forme une continuité :

- poèmes 1 et 2 : centrés autour de questions (sans point d'interrogation) : pourquoi ? comment ?
- le poème 3 commence par "mais", et semble donc en continuité avec les deux autres.
- Poème 4 : introduction du "nous" ; le texte commence par "de l'utilité...", ce qui annonce le poème 6 : "de l'utile..."
- Le poème 5 commence par "et" ;
- Le poème 6 reprend les mots et les thèmes des poèmes précédents : "le coma" (poème 4), "le temps" (poèmes 2 et 3), "les choses" (1^{er} poème)...

Il y a donc une sorte de construction en boucle de ces six premiers poèmes ; on ne pourrait en isoler un, ni le déplacer, sans rompre une certaine cohérence du propos. C'est sans doute la raison pour laquelle un poème, qui figurait en tête du recueil dans l'édition de *Java* a disparu ici : sa suppression permet de rentrer plus directement dans le vif du sujet, les questions, et renforce ainsi l'unité du texte.

Le poème 7 introduit une rupture : les vers sont plus courts, coupés de manière parfaitement improbable, tandis que le "je", discret jusque là, fait une entrée en force. C'est le poème de la "crise de vers" ou de parole :

“ ce qui ne trompe pas
c'est l'amas le méla
nge des méninges le ména
ge que ça fait bilingue le trauma
tisme dans la voix
et la circula
tion autour de ça
fait qui trombe pas
c'est le tas le temps en l'a
llée tombé mais c'est pas la pa
role et ce qui tient la
ngue est seulement le meurtre que ça
fait dans l'espa

ce blanc qu'il y a
quand je titube entre les mots
et moi ”

On voit ici clairement le travail sur le vers et la langue, tous deux torturés au point de paraître étrangers, imprononçables (comment lire “ méla-nge ” ou “ la-ngue ” ? Pennequin va jusqu'à couper en deux ce qui n'est qu'un digramme !). Les mots semblent bégayer : “ le tas le temps ”, “ c'est pas la pa / role ”, “ ce qui tient la la-ngue ”, la langue justement est “ tuée ” (il est question de meurtre !), il n'y a plus de communication possible.

Le poème 8 représente l'apaisement après le paroxysme : les vers sont plus longs, les mots ne sont plus hachés, écartelés entre les vers, les phrases reprennent du souffle et de l'ampleur ; le “ ça ” - mot constamment repris dans le poème 7, comme d'ailleurs dans tous ceux qui signifient l'angoisse sans nom - disparaît.

Enfin, le poème 9 est une longue coulée de vingt-deux vers ; alors que le poème 8 redonnait une manière de noblesse à la parole, le neuvième et dernier le renvoie à une vulgaire “ cuisine ”, avec, inattendu, le champ lexical afférent : “ essore ” (v. 1) ; “ lessives ” (v. 4) ; “ vaisselle, casseroles ” (v. 6), “ la soupe ” (v. 7), “ des vieux / restes de cuisine le graillon dans l'armoire / où sont les filtres et les bassines ” (v. 10-12), “ on raccroche / les ustensiles de cuisine ” (v. 16). Loin d'être dramatique, le travail de la langue n'est plus qu'un “ labeur ” (v. 22), plus digne d'une “ souillarde ” que de la cuisine d'un grand chef !

Mais que s'est-il donc passé le 2 septembre ? Nous l'ignorons. Peut-être s'est-il tout simplement agi d'une crise de la conscience poétique, un peu similaire à la “ crise de vers ” de Mallarmé ?⁶

On constate donc que d'un bout à l'autre du recueil, comme dans ce dernier poème, on retrouve les mêmes thèmes : le corps, parfois comique, souvent pitoyable ; la parole difficile, la communication souvent d'autant plus empêchée qu'elle s'adresse aux plus proches, le père, la mère, la sœur. Et la résistance opiniâtre contre le chaos qui menace...

Cette lutte se traduit par un impressionnant travail sur la langue et le vers : de ces mots souvent triviaux, hachés, écartelés entre les vers, entre les phrases, finit par surgir une musique âpre et immédiatement reconnaissable : un style, mieux, une écriture.

D) Les dessins d'Alain Véron.⁷

Le peintre sarthois Alain Véron a illustré le recueil de quatre dessins à l'encre, représentant des murs :

I - en couverture

II - avant le titre

III- page 16, juste avant les *Poèmes en phase finale*

IV - page 28, juste avant la postface.

⁶ Charles Pennequin a effectivement confirmé cette hypothèse, lors de notre entretien du 4 février 1999.

⁷ Voir les dessins d'Alain Véron en annexe, page suivante.

L'ensemble de ces dessins évoque des murs de briques, mais noirs. La texture irrégulière de l'encre représente la surface rude, sèche, irrégulière des briques, de taille et de disposition diverses : horizontales ou verticales, mais de manière à former une structure régulière, fermée : carré, ou rectangle.

Le premier dessin, (I), représente un mur plein, aux joints assez réguliers ;

Dans le second, la verticale l'emporte sur l'horizontale ; la figure est décalée vers le bas, mais en son centre, un " trou " blanc - le joint est tout de même figuré - en forme de L à l'envers, semble ouvrir une fenêtre dans le mur, une ouverture donnant sur le vide.

Le troisième " mur " ne présente plus de fenêtre, mais la forme du L se retrouve dans les briques - comme si on avait bouché l'ouverture. Les joints sont minces, la fermeture parfaite.

Enfin, le quatrième " mur " est moins régulier ; la répartition des briques plus aléatoire, et leur texture plus irrégulière. Plus de fenêtre, sauf une minuscule ouverture rectangulaire, en haut à gauche - soupirail dans un cachot ? Cela rend plus oppressante encore la sensation d'enfermement...

Le rapport texte / dessin se passe de commentaire !

E) La postface de Verheggen.

Le contraste entre ce texte et les dessins d'Alain Véron est total : alors que celui-ci semblait dessiner un monde muré, sans issue, Verheggen insiste, lui, sur la " santé " de Pennequin, son ironie et le caractère irrévérencieux de ses textes, sa vitalité, transcrite dans une scatologie sans complexe, héritière de Rabelais, et un vigoureux appétit sexuel. En revanche, l'aspect tragique, sombre, est pratiquement absent : on peut donc dire, en un sens, que postface et dessins se complètent, comme les deux faces d'une même œuvre.

Variation sur le même verre, in Sapriphage n° 31, été-automne 1997.

Variation sur le même verre, comme son titre l'indique, est une " variation " sur *Le Père ce matin* ; mais, paru en revue, il se trouve avoir été publié avant le recueil dont il est pourtant issu !

Il s'agit d'un poème de soixante-dix vers, de deux à sept syllabes, répartis en onze strophes de cinq à huit vers, selon un rythme qui paraît aléatoire :6/5/7/5/7/6/6/6/8/8/6 : on peut cependant discerner une alternance longue / courte, trop floue pour constituer véritablement une règle. Trois strophes (la troisième, la neuvième et la dixième sont divisées en deux par un blanc. Une telle structure montre un pivot, une strophe centrale : la sixième ; et un vers central, qui se trouve précisément dans cette sixième strophe : le trente-cinquième, et/ou le trente-sixième :

“ Pour se boire
à jamais ”

On voit que le verbe “ boire ”, ou plutôt cette étonnante forme transitive “ se boire ”, est ici exactement à l’acmé du poème : cela en constitue effectivement le thème principal.

Comme dans les poèmes précédents, la syntaxe est désarticulée : cela semble une constante de l’œuvre de Pennequin, qui exprime ainsi une certaine rugosité du monde, une certaine résistance de la langue. Aucune ponctuation n’est présente, ce qui autorise tous les jeux, tous les glissements. Ainsi dans la strophe 3 :

“ Rien vin
n’est bu le verre
est un bois
ou⁸ se pendre

et le chant seul
des mains
pour se craindre ”

Dans la strophe 4, les fonctions sont vagues ; que faire de “ son cimetière ” dans :

“ Il rentre
son cimetière
dans la merde le matin
tenir bon
sur la brèche ”

S’agit-il du complément d’objet de “ il rentre ” - ce qui donne un sens absurde, fantastique - ou bien s’agit-il d’une phrase nominale incluse dans la strophe ? Questions vaines, évidemment...

Dans la strophe 7, on peut noter que le rythme de la phrase, tel que la syntaxe peut le suggérer, entre en conflit avec le rythme du vers :

“ Perd son temps
à causer mal il dit
c’est la cause ou
le temps de la soif
à penser
ne plus boire ”

Il faut, pour donner à la strophe un semblant de structure, multiplier les enjambements :

“ Perd son temps à causer mal / il dit / c’est la cause ou le temps de la soif / à penser / ne plus boire ”

Encore n’aboutit-on pas à une phrase rigoureusement conforme aux canons grammaticaux !

⁸ “ ou ” est bien écrit sans accent : faute de frappe, ou jeu sur la syntaxe ?

La strophe 8 montre également des mots insolites, tant par leur place que par leur absence de fonction :

“ Il recrache
pas le verre dans
son vin c’est un air où
moire plus rien
n’a de mot
pour maudire ”

La phrase serait presque correcte sans le mot “ moire ” - si évocateur d’une couleur changeante, comme celle du vin...
Enfin, la dernière strophe présente encore un exemple de mot insolite, moins par son sens - banal - que par son emploi :

“ j’écris que demain
même refrain
toujours la poutre où
partir boire
et revenir
d’avoir bu. ”

Cette poutre est-elle celle que l’on voit dans l’œil du voisin, que les autres voient dans le personnage pitoyable du poème, ce “ il ” présent dans les strophes 4, 6, 7, 8 ?

Un poème si bref permet une étude lexicale précise :

	NOMS/PRONOMS	ADJECTIFS	ADVERBES	VERBES
I	L’ancien L’allée Le pire Temps			Penser Se boire
II	Le matin La poisse Le passage L’étant	vieux	oui	Ça pèse
III	Rien Vin Le verre Un bois Le chant	seul		Etre bu Se pendre Se craindre
IV	Son cimetière La merde Le matin Sur la brèche			Il rentre Tenir bon

V	Le matin Tout Le vent La terre Les mains			Craindre Perdre On tombe Ça siffle
VI	Rien Le pire tout		A jamais	Perd [les pédales] Il prend Se boire
VII	Son temps La cause Le temps La soif		mal	Perd Causer Il dit Penser Ne plus boire
VIII	Le verre Son vin Moire (?) Un air Plus rien mot			Il recrache Maudire
IX	La peine Sa main Le plein Lui-même			Repartir Plus pleurer N'être pas N'être plus
X	La peur Du plomb La bouche Le chien	seul	Pas plus loin	D'avalier On plaint Va le boire Va paître
XI	Même refrain La poutre		Demain toujours	J'écris Partir boire Revenir Avoir bu

Ce tableau met en évidence les caractéristiques du style de ce poème : la quasi-totale absence d'adjectifs - une manière de refuser le lyrisme ; la rareté des adverbes, presque tous de temps ou de lieu (l'absence d'adverbe de manière est à mettre en relation avec l'absence d'adjectifs) ; la phrase est donc minimale, presque uniquement constituée de noms et de verbes, parfois de noms seuls ; on peut également noter qu'une bonne moitié des verbes est employée à l'infinitif, qui est justement une forme nominale. On peut donc parler d'un style nominal, où les substantifs dominent de manière écrasante.

Noms et pronoms sont au nombre de quarante-cinq - soit plus de deux par vers.

- sept concernent le temps qui passe : le temps (2 occurrences), le matin (3) - à rapprocher du recueil *Le Père ce matin* : le matin semble être un moment crucial, particulier dans l'univers de Pennequin. Il faut noter que les adverbes relevés concernent également le temps qui passe (voir tableau) ;

- cinq désignent des éléments naturels, ou appartenant à un paysage : l'allée, un bois, le vent, la terre, le cimetière
- cinq appartiennent au champ lexical de la boisson : vin, verre, soif, verre, vin : on peut noter qu'ils forment un chiasme, au centre duquel se trouve la soif ! Là encore, cela est renforcé par les verbes : sept occurrences du verbe " boire " ou " se boire " : on est bien là dans le thème central du poème ! Nous avons déjà remarqué que le centre du poème se situe précisément sur le mot " se boire ", et qu' " avoir bu " en est le dernier mot.
- Le corps est également très présent : les mains ou la main, la bouche, ainsi que ses fonctions : la merde. On doit y ajouter, là encore, les verbes : boire ou se boire, pleurer, recracher...
- N'oublions pas les sentiments, tous négatifs : la peine, la peur pour les noms, auxquels on peut ajouter le pire, la poisse, craindre ou se craindre, maudire, plaindre, tenir bon pour les verbes...
- Un dernier champ lexical est celui de la parole, ou de l'expression : le chant, un air, mot, même refrain... et les verbes penser (deux fois), causer, et enfin, seule intervention du " je ", " j'écris ".

On pourrait en rajouter d'autres, moins fournis ; ceux-là sont déjà essentiels. Ils dessinent un univers à la fois énigmatique et familier ; énigmatique parce que le " il " dont on nous montre la misère n'est pas identifié, que le lieu - à part le cimetière, peut-être métaphorique - n'est pas situé, et que la syntaxe nous déconcerte ; familier, parce qu'il est désigné par les mots du quotidien le plus trivial, parfois par des expressions figées, des phrases toutes faites, comme " perd les pédales ".

On peut discerner dans ce poème une trame narrative floue : le " je " qui écrit fait le portrait en action d'un " il ", personnage assez pitoyable, prisonnier de la boisson, avec son désespoir (" le verre / est un bois / ou se pendre "), ses difficultés pour parler (" perd son temps / à causer mal "), son équilibre précaire et ses chutes (" quand tout court / le vent la terre / on tombe... "), ses serments d'ivrogne (" ...à penser / ne plus boire ") et sa solitude : le seul adjectif présent dans le texte est " seul ".

Charles Pennequin, ici non plus, n'a pas peint l'univers joyeux des " Beuveurs très illustres " de Rabelais : la boisson est triviale, et plutôt triste. Pas de lyrisme, mais à travers la pudeur des phrases minimales, des vers courts, le constat pessimiste de la solitude et de la douleur.

Poèmes Délabrés, (printemps 1996)

Après *Le Père ce matin*, il fallait inventer quelque chose de neuf, trouver une nouvelle forme : les *Poèmes délabrés*⁹ portent la marque de cette recherche¹⁰.

⁹ Les *Poèmes délabrés* ont été publiés dans *Nioques*, n°1.2, pages 149-152, sous le titre générique *Poèmes en phase finale*, qui regroupait la partie du même nom du *Père ce matin*, un extrait de *Dedans*, et les *Poèmes délabrés*. (octobre 1996).

¹⁰ Entretien avec l'auteur, 4 février 1999. Et note manuscrite sur les *Poèmes délabrés* : " Écrit avant les *Spots*, je quitte *le Père ce matin* et ses techniques trop suées pour aborder quelque chose d'autre, inconnu, ce qui fait que l'hésitation de ces textes, leur apparente faiblesse sont dues à une

Ces poèmes sont importants, car on y trouve les caractéristiques les plus visibles du style de Pennequin : le thème du langage, de l'incommunicabilité, et celui de la folie ; la polyphonie, un rythme fait pour la lecture, et qui transforme le poème en véritable partition.

S'agit-il d'un seul poème, ou d'une suite ? Le titre peut faire pencher pour la seconde hypothèse, mais comme toujours chez Pennequin, l'unité du recueil est elle qu'il est impossible d'isoler tel fragment comme s'il s'agissait d'un poème autonome. Il y a en effet une continuité d'un poème à l'autre, une structure manifeste de l'ensemble.

Les 238 vers de ce recueil sont répartis de la manière suivante : une première partie (vers 1- 97) où la structure strophique semble prédominer ; on voit en effet une alternance plus ou moins régulière entre strophes longues et brèves, le tout allant quand même dans le sens d'un crescendo ; répartis sur quatre pages, ils s'organisent ainsi :

Page 1	6 vers 1 vers 5 vers 1 vers 6 vers 1 vers	Total : 20 vers
Page 2	10 vers 2 vers 8 vers 1 vers	Total : 21 vers
Page 3	12 vers 5 vers 10 vers	Total : 27 vers
Page 4	6 vers 1 vers 6 vers 16 vers	Total : 29 vers

La construction est donc de plus en plus compacte, avec des strophes qui s'allongent, et des " blancs " qui se raréfient. La dernière strophe, particulièrement longue - seize vers - marque une rupture, et le passage à la deuxième partie.

La seconde partie du recueil comprend 141 vers, eux aussi répartis en trois grands " blocs " de 50, 59 puis un brusque decrescendo : 27 vers suivis de 5 vers isolés. Il n'y a plus là aucune strophe , et le rythme devient plus serré, plus haletant.

Les *Poèmes délabrés* nous racontent donc une crise, de folie sans doute, qui s'amorce dès la première strophe, alors que le narrateur paraît encore lucide :

recherche, je crois ”.

“ Les poèmes délabrés sont
les poèmes de la folie
de moi [...] ”

Puis l'on assiste à un crescendo jusqu'à la fin de la première partie ; la crise elle-même est longuement exprimée dans la seconde partie, avant qu'elle ne s'achève dans un brusque decrescendo. Comment ne pas penser à la structure des *Djinns* de Victor Hugo, fondée sur une progression assez semblable - mais beaucoup plus régulière - et qui racontait une vision épouvantable ?...

Mais toute référence classique s'efface évidemment lorsque l'on regarde de plus près le contenu des poèmes.

Première partie (vers 1-97) :

Tandis que dans les premières strophes, la métrique, très libre, semble obéir également à une alternance très souple - élégiaque ? - entre longues et brèves (les vers longs dépassant rarement dix syllabes, et les brefs en comptant de une à trois), on voit s'y exprimer un locuteur, “ je ”, assez lucide pour analyser sa folie :

“ je bouge dessous
ma tête un énorme
carambolage
de vides et c'est l'effet
que ça me tire comme si
on avait frappé mais il n'y a
personne. ”

Le champ lexical de la parole et de l'écriture est particulièrement développé dans cette première partie : “ poèmes ”, “ mots ” etc.

La syntaxe quant à elle ne se désagrège que progressivement ; elle est très sage dans la première strophe ; on peut noter cependant “ la folie de moi ”, au lieu de “ ma folie ”, comme si “ moi ” était considéré comme un personnage étranger, extérieur. Cette manière de traiter les pronoms n'est pas sans évoquer le travail sur le “ on ” de *On est dans la merde et autres contes* et des *Poèmes du 2 septembre* (cf. plus haut).

Surtout, on voit apparaître le lexique de l'obstacle, en particulier ce qui empêche de parler : au champ lexical des mots sont associés les verbes “ obstruer ”, “ nouer ”...

Vers 21-41 : deux aspects l'emportent : le “ je ”, et le “ ça /cela ” : “ cela / m'ausculte ” (v. 29-30) repris un peu plus loin dans “ oui / ça m'ausculte ” (v. 31-32) ; et plus bas “ ça fait mal ”, “ ça tourne un peu... ” Une réalité oppressante, le sentiment d'être soumis à un regard sans indulgence : la folie gagne. Un autre locuteur intervient alors, qui désigne le premier par “ il ” :

“ Maintenant voilà qu’il
devient tout doucement
fou et qu’il a les épluchures
dans la cervelle et que
ça fait mal mais non ça
tourne un peu seulement
sa tête est posée
sur le pied droit et

shoot ”

Une image particulièrement cruelle, que cette tête transformée en ballon de football... image fantastique et dérisoire à la fois, où le corps désarticulé n’est plus qu’un objet...

Vers 42-68 : les strophes s’allongent ; on trouve une alternance de tous les sujets déjà rencontrés : il, on, je. Un homme (“ il ”) se livre à des activités aussi absurdes que répétitives (“ enfoncer des clous ”), mais à l’inverse de Sisyphe, il n’y trouve aucun bonheur. Il se défend simplement contre on ne sait trop quoi, le vide de l’existence ou les regards des autres (“ pour qu’on lui foute la paix ”, v. 47-48). Dans cette partie, le vocabulaire de la parole est omniprésent : “ il dit ”, “ il a dit ”, “ il a dit que c’était un mensonge ”, “ ça a des mots ”, “ je dis ”, “ on explique / durant des heures ”, “ on écrit ”, “ parle avec ampleur ”..., mais cette parole est constamment empêchée, déniée, inutile. Les choses ne peuvent pas être exprimées par des mots :

“ Qu’est-ce qu’on peut bien
lui faire pour lui faire
croire qu’on est un peu
exacts et qu’on est des
gens et que ça a des mots ? ”
(vers 54-58)

et si je dis simplement qu’il y a
quand même des choses qui
traversent et qu’on explique
durant des heures on reste
cogné dedans et que c’est ça
qui nous casse et qu’on écrit
cassé [...] ”
(vers 59-65)

Vers 69-97 : Au retour du “ il ” correspond celui de la métaphore footballistique : les vers 74-75 ont exactement la même structure que les vers 39-41 :

“ mais qu'on le laisse marquer
un but ”

Naturellement, ce rappel ne nous permet pas d'oublier la nature particulièrement horrible du ballon : sa propre tête... ou celle d'un autre ? Quant aux vers 76-81, ils reprennent presque exactement la strophe 3 :

“ Et que quelqu'un me
dise encore

sur la bouche
et que ça m'obstrue
les mots ça noue
d'être réellement
correctement
dans sa bouche avec ses
poèmes ”
(vers 7-12)

“ Oui ça obstrue
les mots ça noue
c'est du tout cuit mais
quand ça cuit qu'on est
comme trou porté
aux choses ”
(vers 76-81)

Avec le “ oui ”, on a vraiment l'impression d'une reprise, d'une suite - d'autant que le vers 77 répète très exactement le vers 10 : il y a donc une construction en boucle, signe d'une obsession : l'impossibilité de dire, d'exprimer ce que l'on a en soi.

La strophe suivante va donc amorcer le délire, peut-être causé par cette souffrance de l'incommunicabilité : dans une sorte de prière à un “ tu ” innommé, s'entrelacent les champs lexicaux du sexe et de la mort : le rythme s'accélère, devient plus haletant, répétitif, plein d'enjambements d'un vers sur l'autre :

“ prends moi bien oui prends moi
mon cul ma bouche emmène
moi dans le trou mon cul ma
bouche me prends me mets tu
me mets hein tu mets moi
dans le trou dis tu mon
amour de moi dedans le trou
est dedans ma trouille de l'être
et le non être et le néant
bien autour dans son tricot
dit que dis tu dis que tu me
tiens ta main et ta jambe et
ton corps en entier il me tient tu
es ma tenaille mon temps
tu prends tout mon trou
remonte ”

(vers 82-97)

Deuxième partie : vers 98-238.

La deuxième partie¹¹ est beaucoup plus compacte, puisqu'elle ne compte que trois grandes subdivisions (auxquelles il faut ajouter les cinq vers isolés de la fin), comprenant successivement 50, 59 puis 27 vers.

Le rythme devient très saccadé, avec de nombreuses anaphores (“ il ”, “ il est ”, “ il va ”), des phrases minimales, toujours construites sur la même structure : “ il est + attribut ”, “ il va ” + infinitif... Des contradictions d'une phrase à l'autre :

“ c'est comme au cinéma
avec des grilles autour
c'est pas comme au cinéma... ”
(vers 174-176)

Les majuscules (“ ils sont DANS LA REALITE ” (v. 109), “ NON il n'y croit pas ” (v. 112), “ NON je ne suis pas fou ” (v. 148)...) sonnent comme des cris. On passe du style direct (“ je ”) au récit (il), avec des sujets sans référent ; tout cela indique une violente crise d'identité :

“ il n'est pas dedans
il n'est pas lui
ce n'est pas la réalité ”
(vers 115-117)

“ on le croit guéri
mais il n'est pas lui
il n'est pas dedans
il est en train de s'en aller ”
(vers 166-169)

“ ce n'est pas lui
c'est un autre
avec des mouches autour ”
(vers 200-203)

Le passage indistinct d'un “ je ” à un “ il ” souligne l'incongruité d'une réalité familière, que l'on voudrait rassurante, mais qui n'est qu'un “ faire-semblant ” pour un malade qui ne croit pas vraiment à sa guérison, mais aimerait la faire croire aux autres :

“ et je n'ai pas de problème
je suis dans la réalité

¹¹ Cette partie sera reprise dans le recueil *Moins ça va, plus ça vient*, paru aux éditions du Jardin ouvrier en 1999.

je touche 6000 francs
et je me lave les mains avec un gant de toilette
et j'écoute la radio
et je me lève
et je me lève et je vais tout droit
mais ce n'est pas la réalité ”
(vers 154-161)

La réalité la plus banale débouche sur un vide effrayant !
Mais la folie prend le dessus, dans sa violence physique (“ il va éclater / il se confond / il est tout rouge ”, ou encore “ il s'énerve / il est en sueur ”), dans ses régressions langagières (la scatologie du “ gros tas / avec les mouches autour ”, le “ na na na ” enfantin...), la confusion entre le dedans et le dehors :

“ il va pondre un œuf
elle est dans sa tête la poule ” (vers 170-171)

Cela n'est pas sans produire des effets pour le moins cocasses : chez Pennequin, le comique n'est jamais loin du tragique... et réciproquement !

La dernière strophe voit se diluer tous les sujets en un “ on ” indifférencié, singulier et pluriel (“on finit par devenir mort ” / “ on est morts ”), synonyme du “ je ” (“ on éclate ” etc.) et du “ ils ” (“ on lui a menti ”). La fin du poème traduit une sorte d'apaisement après le paroxysme : “ on ne bouge pas du canapé ” ; mais la folie est toujours présente : le sujet finit par se confondre avec les choses, avec les bougies d'un gâteau d'anniversaire :

“ Gâteau !

on souffle

on s'éteint

on s'allume

on s'éteint ”

(vers 234-238)

Conclusion :

On voit là s'inventer un rythme, une polyphonie que l'on retrouvera ensuite dans *J'ai un truc...* (cf. plus bas). Le rythme du vers colle davantage aux soubresauts d'une conscience douloureuse ; le jeu de la polyphonie, qui brouille l'identité des locuteurs, introduit la grande question de l'identité, et des rapports du “ je ” aux choses et aux autres ; on voit dans ce texte s'affirmer l'intérêt de

Pennequin pour “ l’art brut ” et la parole des fous¹². Le passage continu du “ il ” au “ je ” efface les repères, et permet un effet de collage : le texte est fait, non d’un tissu uni, mais d’un patchwork de paroles cousues les unes aux autres : de leur rencontre naît l’étrangeté et la poésie.

“ Oui tout d’un coup on est comme éteint... ” in *Le Miracle Tatoué n°6, automne 1997. Poème daté de mai 1996.*

Ce poème¹³, l’un des rares à être situé et daté (Plogoff, mai 1996), est constitué de 109 vers de longueur extrêmement variable, de une (“ ouai ”, v. 56 et 100 - à noter l’orthographe !) à vingt et une syllabes, et encore à condition de ne pas prononcer de diérèse ! (“ on est comme chié dedans les crispations et les constipations et varier l’air ”, v. 16).

Le thème essentiel de ce poème semble être l’incertitude : le sujet de la plupart des verbes est “ on ” : plus d’une cinquantaine d’occurrence ; un “ on ” repris par “ nous ” (v. 33 et 36) et donc collectif ; un “ on ” qui s’oppose au “ ça ” du monde : sept occurrences. La première incertitude est donc celle du sujet : “ on ” est le sujet indifférencié par excellence... Pourrait-il s’agir d’un “ je ” déguisé, d’une forme, en somme, de pluriel de politesse ?

“ on est je et on est on ”

dit le vers 83 : de quoi renforcer notre perplexité !

Mais qu’arrive-t-il à ce “ on ” ? il semble passif ou maladroit : “ on se cogne au lavabo ”, “ on patine dedans ”, “ on peut plus bouger ”, “ on est cloué à sa connerie ”... Un “ on ” mal à l’aise ou souffrant : “ les douleurs ”, “ on se sent lourd ”, “ ... les crispations et les constipations... ”, “ on est livide ”, “ on saigne ”... Ici encore, le vocabulaire du corps est très présent, et presque toujours lié soit à la scatologie (“ chier ”, “ on pète ”), soit à la sexualité (“ avec une couille qui gratte ”), soit à la nourriture (“ avaler ”, “ s’en foutre plein la lampe ”, “ on s’en fout une palanquée / avec du beurre fondu / et un oignon dans l’cul ”), soit, et c’est le plus fréquent, à la maladie ou à la déchéance physique : “ douleurs ”, “ crispations ”, “ constipations ”, “ livide ”, “ on saigne ”, “ la glande ”, “ médicaments ”, “ risques de chute ”, “ comas ”, “ placentaire ”, “ ulcère ”, “ coronaire ”, “ docteur ”, “ pronostics ”, “ on avale des pilules ”... Un corps encombrant, malhabile, malade ou maladif, avec des appétits grossiers : “ on ” ne s’aime guère... et l’on va même jusqu’à la cruauté : “ la gueule enfoncée dans les tôles ” (v. 57) ou “ avec des crampons enfoncés dans la gueule ” (v. 66).

Ce dégoût s’exprime au travers du langage, volontiers trivial et même carrément grossier. Si l’humour transparait dans des proverbes transformés comiquement,

“ on est comme un poisson dans sa bidoche ”

¹² Entretien avec l’auteur, 04/02/1999.

¹³ Voir anthologie.

par exemple (v. 8), ou “ si c’est du lard ou du cochon ” (v. 77), le plus souvent la violence du vocabulaire s’accompagne d’élisions qui rappellent le langage parlé : “ pas l’temps d’remémorer ”, p. exemple, au v. 47.

Mais toute la douleur de ce “ on ” provient peut-être de son incapacité à se connaître lui-même, et à dominer sa vie. On a vu l’importance des coups, plus souvent reçus que donnés, la passivité du sujet (“ on est narré ”, v. 18) ; mais il y a aussi les interrogations sans réponses et les constats d’impuissance : “ ça surprend / comme à la fête foraine ” (v. 34-35) ; “ C’est surprenant / on vit ” (v. 42-43) ; “ on est dans le yaourt ” (v. 72), et ce passage, plus explicite encore :

“ on est tout d’un coup devenu con
ou devenu simplement
avec la stupeur autour
on ne sait plus rien de dedans
de quoi ça cause
on est je et on est on
et on est quand ça peut
sans ébranler la terre... ”
(vers 78-85).

Ce poème est donc un constat assez désespéré sur la vie et l’absence de sens ; les derniers vers, fondés sur la paronomase “ on vit / on vide ” semble en témoigner. Faute de signification claire, la vie, réduite au corps, n’est finalement que du vide.

Et tout ça finit toujours en drame, septembre- octobre 1996.

Cette œuvre, parue dans TTC n° 3, sera étudiée ici sous la forme d’un “ tapuscrit ” prêté par l’auteur ; celui-ci contient deux poèmes ou séries de poèmes : *Et tout ça finit toujours en drame*, et un poème isolé, sans titre, qui commence par “ *Passe à Pim...* ”

Et tout ça finit toujours en drame, septembre- octobre 1996.

A) Une forme nouvelle.

Quinze poèmes en prose isolés chacun sur une page, de quatre lignes environ : *Et tout ça...* s’inscrit donc dans des recherches qui ont succédé à la “ forme trop sue ” du *Père ce matin* : intérêt pour les formes courtes, abandon provisoire du vers au profit de la prose, régularité. Même si l’on ne retrouve pas une forme versifiée, les poèmes obéissent à une rythmique : l’absence de

ponctuation n'empêche pas que l'on puisse déceler des pauses, correspondant, dans une certaine mesure, à des unités de sens :

Le premier poème est un exemple type :

“ avec des yeux à pleurer / et des mots à faire
doux / le tressaillement continue / dans la bouche
un vertige / et des rodомontades / dont on ne sait
même plus / qui a commencé / et que ça finit
toujours en drame ”

On obtient ainsi des groupes de 7, 7, 8, 6, 7, 7, 5 et 9 syllabes... soit aussi, en les regroupant deux par deux, quatre groupes de 14 syllabes !

Une telle régularité n'est plus aussi systématique dans la suite, mais l'on retrouve néanmoins des groupes de longueur assez semblable dans chacun des poèmes suivants. On peut donc bien parler ici de métrique.

B) Des poèmes sous le signe de l'incohérence.

A la régularité de la forme s'oppose l'étrangeté, et même l'incohérence du contenu. Il est bien difficile de dire qui parle, dans ces poèmes : le “ je ” n'est présent que deux fois, dans le poème X¹⁴, où il s'agit probablement d'un discours rapporté, et dans le poème XV, sous la forme “ moi ”, où il est associé à “ vous ” et à “ on ”. Partout ailleurs, soit le narrateur est masqué, soit il se désigne par “ on ” (poèmes I, III, VI, VIII, X, XII, XIII, XIV, XV) ; ce “ on ” est en réalité l'équivalent d'un “ nous ” dans au moins un poème, le XII, puisqu'il est repris par “ nos ”. On trouve également “ nous ” dans le poème IX. Ces poèmes sont donc sous le signe d'une impersonnalité.

Il est tout aussi difficile de dire de qui l'on parle. Contrairement à bien d'autres œuvres de Pennequin, on ne trouve ici aucun nom propre - à l'exception du “ chien Domingo ” dans le poème XIII. Les personnages sont désignés par leur fonction (“ sa femme ”, poème II, “ sa mère ” et “ la victime ” poème VII, “ l'inspecteur ”, poème IX, “ son patient ”, poème X, “ la mariée ”, “ son mari ” poème XIII, et peut-être “ l'autre merde ” dans le poème XV). Il règne donc un grand flou sur leur identité, d'autant qu'elle n'entre pas toujours en cohérence avec le reste du poème : dans le poème II, “ sa femme est mourante ” n'est annoncé par aucune mention d'un quelconque mari, même sous la forme “ il ” ; dans le poème VII, on ignore tout de l'identité de “ la victime ” : s'agit-il de “ il ”, c'est à dire du sujet déjà problématique du poème ? On peut se le demander, d'autant que Pennequin a écrit

“ [...] et salut la victime ”

Il peut s'agir d'une simple erreur d'orthographe pour “ salue ” : dans ce cas, “ la victime ” est tout simplement un complément d'objet direct, un nouveau personnage qui intervient - ce qui est l'ordinaire de ce recueil. Mais il peut également s'agir, bel et bien, de “ salut ” utilisé comme interjection ; et “ salut la

¹⁴ Pour la commodité de notre étude, nous avons numéroté les poèmes de I à XV : cette numérotation ne figure nullement dans le manuscrit.

victime ” peut fort bien être adressé à lui-même ! Enfin, dans le poème X, “ son patient ” surgit au milieu du poème sans qu’aucun médecin nous ait été le moins du monde présenté...

Enfin et surtout, chaque “ unité ” de rythme et de sens semble s’enchaîner aux autres sans souci de cohérence, ni syntaxique, ni logique. La plupart des poèmes ont bien une fin, mais pas de commencement ! Ils débutent en effet au milieu d’une phrase : “ avec des yeux à pleurer ” (poème I), “ avec des savoirs ” (poème II), “ et le petit cabot ” (poème III)... on pourrait continuer la démonstration pour chacun de ces textes. Il arrive même qu’ils s’achèvent de la même manière : le poème V se termine ainsi par “ s’en remettre à ses lourdes ” ; or “ lourdes ” est normalement un adjectif... qui ne détermine ici aucun nom. Ou bien faut-il comprendre qu’il s’agit d’un nom - la “ lourde ” désignant, en argot, la porte ? Sur le plan de l’interprétation, on n’en est guère plus avancé !

C) Une syntaxe désarticulée :

L’étude précise de quelques exemples devrait permettre d’observer cette manière si particulière de manipuler la syntaxe :

Poème VI :

“ les mouvements que fait l’air la lumière à
développer plus loin les chemins où ils prirent la
route et les aisselles puantes alors qu’on lui ment les
photos à l’appui sur le seuil et des signes de la
main ”

On a l’impression d’un enchaînement de phrases qui, isolément, sont pertinentes, mais dont les liens entre elles sont loin d’être évidents. “ Les mouvements que fait l’air ”, “ ils prirent la route ” semblent des mots ou des phrases sortis de leur contexte ; s’agit-il d’un gigantesque *cut-up* ?¹⁵

Un autre exemple nous montrera comment les phrases se construisent, non par juxtaposition, mais en quelque sorte par “ contamination ” :

“ plus vite dans la descente avec des landes à perte
et un soir de terre trop serein se branlait dans la
douche avec un ongle incarné souffrant
l’exactitude et la cervelle en moins éplucherait les
patates ”

(Poème XI)

On a parfois l’impression que le collage a manqué de précision, que les phrases se chevauchent au lieu de simplement se suivre. Ainsi on attendrait “ des landes à perte de vue ”, mais le dernier mot a été comme absorbé dans la suite.

¹⁵ Cut-up ou “ copier-coller ” : il s’agit d’extraire des mots ou des phrases entières de leur contexte pour les coller dans un texte où ils font figure d’éléments étrangers, insolite. Cette technique a été largement utilisée par des poètes tels que Burroughs ou Henri Chopin.

Plus flagrant et plus systématique : le saut “ du coq à l’âne ” au beau milieu d’une phrase, par exemple entre le verbe et le sujet. Ainsi, quel est donc le sujet des verbes “ se branlait ” et “ éplucherait ” ?

On peut finalement se demander si l’on n’aurait pas là une sorte de jeu surréaliste, une manière de “ cadavres exquis ” où chaque phrase ou début de phrase doit être complété par un locuteur différent, qui ne sait pas ce qu’ont écrit ses prédécesseurs, le tout finissant par créer un “ texte ” d’où jaillirait, par la magie du hasard, un sens nouveau.

D) Un sens ?

En l’absence, cette fois, de toute trame narrative, fût-elle ténue, il est bien difficile de repérer un sens - si ce n’est que l’incohérence même est porteuse de sens ! Il s’agit, encore une fois, de montrer un monde sans repères, où l’individu, lui-même sans identité bien ferme, a du mal à se situer. Le lexique du corps est à nouveau très présent, un corps réduit à une sexualité violente (“ sodomise le patient ”, poème X) ou dérisoire (“ se branlait sous la douche ”, poème XI, “ avec une couille qui gratte ”, poème XII) ; un corps répugnant (“ un homme avec tous ses morpions ”, poème IV, “ les aisselles puantes ”, poème VI, “ sa gangrène ”, poème IX, “ ongle incarné ” poème XI) ; le corps est ici souvent réduit au “ ventre ” ; quand il est question de la tête, on nous parle de “ crânes ouverts ” (poème VIII) et de “ cervelle en moins ” (poème XI) ; il s’exprime peu, et toujours de manière douloureuse : les yeux ne sont qu’ “ à pleurer ” ; et si l’on fait parfois “ signe de la main ” (poème VI), on n’a plus que des “ mouvements de bouches articulées ” (poème IV).

Plus encore que dans les autres recueils, on voit là des pantins sans noms et presque sans forme, qui se livrent à des mouvements absurdes, tandis que le marionnettiste, le poète, ne les laisse même pas achever une phrase.

Passé à Pim...

Ce court poème en prose de vingt-sept lignes sans aucune ponctuation a été publié par la revue *Boxon* ; il commence exactement de la même façon que les textes de *Et tout ça...* : au milieu d’une phrase : “ passe à Pim...” ; mais la différence est fondamentale.

Alors que les personnages dans les précédents poèmes étaient rares et peu différenciés, ici ils sont nombreux, même s’ils n’ont que des noms de bande dessinée : Pim, Watt, Bom Bom, Bem, auxquels il faut ajouter Monsieur l’arbitre et la foule.

On comprend vite également qu’il s’agit du récit un peu délirant et cocasse d’un match de foot, fort animé : deux ou trois buts dont un corner sont tirés... et manqués ; un certain “ Watt ” subit au moins deux tackles, l’arbitre siffle... et les joueurs aimeraient bien boire un coup ! “ ça soiffe ”...

La syntaxe est presque aussi désarticulée que dans *Et tout ça...* et l’on se demande aussi qui parle ; mais là encore l’effet produit est radicalement différent :

on a plutôt l'impression d'un compte-rendu de match en direct à la radio, avec un présentateur qui s'égosille sans avoir parfois le temps de finir ses phrases !

En un mot, c'est la reprise en beaucoup plus large d'une technique... mais sur un mode comique !

La Parole des corps, in Sapriphage n° 30, printemps 1997.

Ce poème, qui formait un tout beaucoup plus vaste avec notamment le *Poème à Mathias Pérez*, étudié un peu plus loin, est composé de 38 strophes de trois vers chacune, soit 114 vers. Chacun de ces tercets s'achève par un vers plus court : de deux à quatre syllabes. L'ensemble donne ainsi l'impression d'une litanie.

La seconde impression qui se dégage à la lecture est celle d'une très grande violence :

- Violence faite à la syntaxe, tout d'abord : phrase à la construction improbable, dès la première strophe,

“ Ici hors
la peau, se pencher
la remue ”

où l'on doit faire de l'infinitif “ se pencher ” le sujet du verbe “ remue ” ; jeu de mots dans la quatrième strophe, où le verbe attendu “ je vau ” se transforme en “ je veau ” !

“ La voix la
vraie larve et
je veau mon étant ”

Ailleurs, comme dans la strophe 19, le pronom sujet est séparé du verbe, un peu à la manière de Mallarmé :

“ Tu, par la bouche
es un bloc où finissent
les moelles ”

D'autres strophes offrent des phrases télescopées, dans lesquelles un même mot a plusieurs fonctions :

“ un poids que ces sons
dans ma tête la langue
sent l'poisson ” (strophe 13)

“ une pensée comme
les nouilles qui dirait cerveau
colle ” (strophe 16) ;

Des mots, à l'inverse, se retrouvent sans aucune fonction : par exemple, dans la strophe 24, que faire du mot “ douille ”, dont on ne sait même pas s'il s'agit d'un

nom, ou d'un verbe argotique (en argot, "douiller" signifie "valoir cher" ou "payer cher") :

" il bruisse en la masse
et ça branle à peine
douille "

La nature des mots est aléatoire : des noms sont pris comme verbes, et inversement. On a vu plus haut le jeu de mots sur "je veau" (strophe 4) ; voici maintenant la strophe 26 :

" Un son acéré ça tourne
vinaigre je, rouge, voix
nègre la poésie (plutôt crever) "

Dans cette strophe, quel statut donner aux quatre monosyllabes "je", "rouge", "voix", "nègre" ? "je" implique la présence d'un verbe ; il faut donc que l'un des trois autres mots soit employé comme tel...

La syntaxe est donc particulièrement bousculée ; et néanmoins, malgré l'impression d'étrangeté ainsi créée, un sens apparaît, surtout lorsque l'on écoute ce poème, plus fait pour l'oral que pour la lecture silencieuse.

- Violence faite au lexique : Pennequin utilise ici, outre un lexique peu conforme aux normes poétiques, il est vrai sérieusement mises à mal depuis le début du vingtième siècle, des mots improbables, transformés, appelés souvent plus par le son que par le sens, et même carrément inventés : citons, strophes 4 et 6 "l'étant", mot philosophique assez curieusement employé ici, des ellisions (l'haché, l'haro, l'poisson), des termes populaires ou argotiques ("con", "derche", "potin", "l'Encalté du babil"), des mots inventés ("tosse", "l'urgé", "zombré", "fiences" - sorte de mot-valise composé de "fiance" et de "fiente" ! -), voire de pures onomatopées ("zé", dans la strophe 35). Le tout se mêle à d'autres registres, philosophique ("l'étant", déjà cité) ou savant ("miction", strophe 31). Là encore, l'effet recherché semble être celui d'une certaine incohérence, d'une étrangeté dérangeante.
- Violence faite à la scansion : tandis que, presque classiquement, on retrouve par endroit des assonances ("têtes / quittes", strophe 17 ; "trousse / passe" strophe 18) et même des rimes ("sons / poisson", strophe 13, "rayon / miction" strophe 31), on trouve aussi des mots coupés en deux entre deux vers, à la manière de Prigent :

" Imaginez magie ré
seau fin seul
dans rosé mue " :

Outre le mot réseau ainsi déchiré entre deux vers, on note la paronomase "imaginez magie" et "réseau / rosé" : les mots s'appellent par effets de son plus que de sens.

Ce poème, où s'entrecroisent des personnages mystérieux, " je ", " tu ", " on " ou " nous ", et parfois des pronoms de la troisième personne, singulière ou plurielle, dont on ne sait trop ce qu'ils représentent, donne du corps non pas une célébration, mais une image carnavalesque, triviale, parfois même scatologique ou obscène. Cette évocation, toute entière au présent, ne veut pas être une " belle " poésie ; Pennequin est du côté de ce que Bakhtine appelle, à propos de Rabelais, le " bas corporel " : si l'on trouve bien " la pensée ", " la tête ", " la voix ", et même le " cerveau " (il est vrai comparé à des nouilles collantes...) on trouve bien plus encore " la peau " et sa " ride ", les " os ", la " chair jetée ", la " crasse ", la " miction ", " l'ordure "... Les verbes sont éloquents : " puer " revient plusieurs fois, mais l'on trouve aussi " laper " et son doublet " lamper ", " crever ", " bander " et " branler " ; les adjectifs ne le sont pas moins, souvent substantivés : " l'abattu ", " croupis ", " l'avachi "...

Pennequin dessine donc dans ce poème un monde à la fois trivial et étrange, violent et familier, sans la moindre mièvrerie, avec une espèce de délectation due aux mots mêmes, à leur rythme, à leurs sonorités. On n'est pas très loin de certaines " listes " de Rabelais...

J'ai un truc dans la tête qui bloque pas, in TTC n°4, décembre 1997

Long poème de 186 vers répartis en plusieurs parties, visibles immédiatement à la disposition métrique :

1^{ère} partie, vers 1-45 : une longue coulée de vers (vers 1-34), sans ponctuation, sur un rythme relativement régulier - vers de neuf à douze syllabes, non rimés - sauf peut-être une obsédante finale en [a], présente à dix reprises, et d'autant plus visible qu'elle intervient entre l'article et le nom (la / sortie ; la / brouette ; la / plus grosse pierre), au cœur d'une locution adverbiale (à / travers), et même au milieu d'un mot (se dépa / touiller) ; le tout suivi d'un " envoi " plus court (vers 35-45), en vers plus irréguliers (de onze à quatre syllabes), et marqués par l'italique : changement de locuteur ? L'italique disparaît d'ailleurs à la fin du vers 42 - en cours de vers !

Si l'on observe de plus près cette 1^{ère} partie, on s'aperçoit qu'elle correspond à un double rythme : celui du vers, et celui de la phrase, ou des phrases, qui ne coïncident pas : pour préciser le propos, citons la première longue " strophe " de cette première partie :

" j'ai un truc dans la tête qui bloque pas
savoir le truc de la tête dure le
temps de rester bloquer dessus aussi
longtemps que faire ce peu le voilà
poussez vous comme un caillou
attention ça bouche l'entrée ou plutôt la

sortie une grosse pierre on dirait que je
me vois pousser l'engin pas plus loin
que possible je la pousse cette pierre
avec l'aide de la brouette et c'est mon
outil préféré la brouette et on pousse
avec ce qu'on peut alors le travail n'est
pas trop pénible mon gars le problème
est de savoir que lorsque tu poses la
brouette après faut repartir mais aller
pas plus loin je sais qu'il ne faut pas
pousser mémère très longtemps avant
que la brouette ne se renverse à ce
moment-là il me faut un caillou plus
gros sur le chemin qui mène va savoir
maintenant qu'on le sait on n'est pas
plus avancé et on a beau avoir le
deuxième caillou si celui-ci est du
même acabit on n'en fera guère plus
mais on ira peut-être déjà trop loin la
plus grosse pierre à déplacer et à
travers les routes innombrables la voilà
mais cette fois faut soulever la pierre et
mettre dans la brouette cette fois
et le truc de la tête pour qu'il
se mette en chemin et venir se dépa
touiller avec tout le problème de quand
on est tout seul et que ça vous gâche bien
la vie ”

On constate que l'ensemble paraît assez énigmatique, en partie à cause de ces coupures inhabituelles, presque systématiquement entre l'article et le nom, la préposition et le groupe qu'elle introduit etc. ce qui produit, à la lecture, des pauses inaccoutumées, des hésitations qui brouillent le sens. Mais que l'on reprenne le rythme attendu de la prose, on s'aperçoit que l'on aboutit à un texte cohérent, et relativement clair :

“ j'ai un truc dans la tête qui bloque pas/
savoir le truc de la tête dure le
temps de rester bloquer dessus aussi
longtemps que faire ce peu / le voilà/
poussez vous /comme un caillou/
attention /ça bouche l'entrée/ ou plutôt la
sortie/ une grosse pierre/ on dirait que je
me vois pousser l'engin /pas plus loin
que possible /je la pousse cette pierre
avec l'aide de la brouette/ et c'est mon
outil préféré la brouette /et on pousse

avec ce qu'on peut /alors/ le travail n'est
pas trop pénible/ mon gars/ le problème
est de savoir que /lorsque tu poses la
brouette /après faut repartir/ mais aller
pas plus loin /je sais qu'il ne faut pas
pousser mémère très longtemps/ avant
que la brouette ne se renverse /à ce
moment-là il me faut un caillou plus
gros /sur le chemin /qui mène /va savoir/
maintenant qu'on le sait on n'est pas
plus avancé[...]

Dès lors, on aperçoit comme une trame narrative : un locuteur (“ je ”) soliloque - à moins qu'il ne s'adresse à un comparse, muet ? - tout en effectuant un travail aussi mystérieux que dénué d'intérêt : il pousse des cailloux avec une brouette ! Pour qui ? pour quoi ? on n'en sait rien, et lui pas davantage ! Cela n'est pas sans évoquer les personnages de Beckett, qui est d'ailleurs l'une des sources d'inspiration de Pennequin.

Le double rythme, les hésitations et respirations qu'il impose, le lexique extrêmement familier, tout cela concourt à créer une atmosphère à la Godot : un (ou des) personnage(s) englué(s) dans une situation absurde, et qui réagissent par un langage mécanique, des phrases toutes faites...

La fin de cette deuxième partie, marquée par un “ onzain ”, donne une explication de tout cela :

*“ je doute que tout aille mieux docteur tout
va plus mal au fond
bien dans sa tête c'est là qu'on va et
devant rien ne pousse seulement
sa tête elle pousse un drôle de
cri faut couper
net y faut pas laisser s'enfler ne pas
se faire enfler voilà tout
ce que je touchais tombait en merde
en vilaine merde
et impossible à avaler ”*

Deux locuteurs, si l'on en juge par l'usage de l'italique ; et le premier semble faire un commentaire sur ce qui précède, donc en donner la clé : nous sommes dans un asile ! D'où sans doute ce “ travail ” vide de sens... Mais quelle agressivité de la part de ce locuteur ! Qui donc est fou ? Et qui est le “ je ” qui réapparaît à la fin, avec ce pathétique constat, version scatologique, mais tout aussi tragique, du mythe de Midas ?

2^{ème} partie, vers 46-72 : on retrouve le même rythme qu'au début de la 1^{ère} partie : de neuf à treize syllabes (mais faut-il compter les e muets ?) ; mais alors que dans la première partie on pouvait construire des phrases cohérentes, apparaît ici une

transformation syntaxique très souvent employée dans l'écriture de Pennequin : une sorte de " carambolage " des phrases, dans lequel un même mot ou groupe de mots a deux fonctions simultanément dans deux phrases successives. Ce jeu sur la syntaxe n'était pas complètement absent de la première partie : tout le monde avait remarqué, au vers 4, le " ce peu " où l'on aurait attendu un " se peut " :

" aussi longtemps que faire ce peu... "

il ne s'agit évidemment pas d'une erreur d'orthographe, mais bien plutôt une volonté de jouer sur l'homophonie : on doit donc lire simultanément " aussi longtemps que faire se peut ", et " ...faire ce peu ".

Cette recherche de l'ambiguïté syntaxique devient systématique dans la 2^{ème} partie :

" ... il faut
se taper la tête et peut-être qu'on est
après moi seul dehors avec tous les gens
vous parlent et vous avez la bosse de
comment les rassurer... "

Dans ces quelques vers (54-58), on constate qu'il est beaucoup plus difficile de trouver des coupes syntaxiquement logiques, qu'aucune, en dehors du vers lui-même, ne s'impose absolument : faut-il couper " on est après moi / seul / dehors / avec tous les gens // " - mais quel est, dans ce cas, le sujet de " vous parlent " - ou bien peut-on construire : " on est après moi seul/ dehors/ avec tous // les gens vous parlent ... " ? Le rythme du vers lui-même n'indique rien. Quant à l'expression " et vous avez la bosse de... ", elle suggère la présence d'un complément du nom (la bosse de quoi ? la seule expression qui vienne à l'esprit est évidemment " la bosse des maths, parfaitement incongrue ici...), et l'on trouve à la place une interrogative indirecte : " comment les rassurer ". Rupture syntaxique ? pastiche de certaines formes de discours familières, notamment politiques ou journalistiques ?

Quoi qu'il en soit, le destinataire est ici bien identifié : " chère maman, maman ", premier et dernier mot du texte. S'agit-il du locuteur dangereux de la fin de la première partie, qui parlait de " couper net " (la tête ?) ? Le locuteur ne l'est pas moins : " je ", mais s'agit-il du même ? La même thématique se retrouve, aggravée, rendue plus pathétique par cette syntaxe qui se défait : un " je " docile, conscient de son état et plein de bonnes intentions,

... " j'ai fait le maximum
pour purger tout ce qu'il y avait en moi "... (vers 47-49)

... " l'important c'est qu'on me
croit malade de ne pas savoir y remédier à
vos carences de vies que je voudrai
plâtrer le tout... " (vers 61-64)

mais en butte à l'incompréhension et à l'agressivité des autres :

... “ c’est eux qui m’ont
assuré une retraite paisible loin des
cœurs sourds tu vois un exil hors de soi-
même... ” (vers 49-52)

... “ pour mettre fin à
tous leurs racontars... ” (vers 66-67)

Cette thématique de l’incommunicabilité est là encore un thème récurrent dans la poésie de Charles Pennequin.

3^{ème} partie, vers 73-99 : même rythme encore ; mais le lexique devient plus argotique (“ son blaireau de fils ” ; “ on s’est payé not’ tête ” ; “ se foutre de notre poire ” ; “ on a assez ramé ” ; “ c’est pas non plus marqué prisu sur sa trombine ” ; “ ce tour de vache ” ; “ ma vieille ” ; “ son affaire à la noix ” etc.

On a l’impression que la syntaxe, en revanche, est moins bousculée, plus classique : bribes de conversations entendues, phrases toutes faites... saisies peut-être dans la gendarmerie où travaille Pennequin ? Il est question d’une “ affaire ” qui a été “ élucidée ”... On peut supposer qu’il s’agit d’un regard “ extérieur ” sur les deux personnages, le “ malade ” et sa mère présenté plus haut. Autre thème récurrent dans la poésie de Pennequin : la difficulté des relations familiales, déjà rencontré notamment dans *Le Père ce matin*.

4^{ème} partie, vers 100-126 : Cette fois, un rythme nettement différent, où apparaissent des “ strophes ” en vers très irréguliers : un “ quatrain ” en vers de cinq à six syllabes ; un “ sizain ” (quatre hexasyllabes, un vers de onze syllabes, un octosyllabe) ; un mot isolé, monosyllabique : “ non ” ; un “ tercet ” (huit, huit, sept syllabes) ; un “ douzain ” de vers irréguliers mais globalement plus longs (douze à quatre syllabes) ; enfin, un dernier vers isolé, en italique : “ T’as rien compris ”.

Cet ensemble paraît plus décousu, à l’image de sa forme, très hétérogène. Cela commence par un dialogue, sorte de commentaire à l’histoire qui précède, avec des éléments narratifs nouveaux :

“ J’ai l’impression qu’on a
déjà vu c’t’histoire
on l’a déjà vue
hein on n’a pas vu... - non

pourtant j’aurais juré
et mis ma main au feu
après même il fout l’camp
il voulait voir sa mère
elle habitait un petit appartement
elle souffrait de sclérose en plaque

non

faudra que tu trouves quelqu'un d'autre
passe à la maison si tu veux
on peut toujours essayer ” (vers 100-113)

Bribe de conversation aimable, quoique peu châtiée, et qui relève de l'atmosphère du polar. Langage parlé, phrases toutes faites (“ et mis ma main au feu ”), rythme mécanique des vers 104-107... Transcription ironique du dialogue de deux inspecteurs... pas très futés ? Nous découvrons alors une dimension qu'il ne faut jamais oublier dans la poésie de Pennequin, proche en cela de son ami et maître Prigent : l'humour, le goût pour la dérision. D'ailleurs la dernière strophe, qui s'achève par ce vers isolé, en italique, comme un cri :

“ t'as rien compris ”

est la transcription telle quelle, et cocasse, d'une dispute conjugale, avec la répétition mécanique et hilarante des monosyllabes “ dit ”, “ croit ” et “ vu ”. Mais sous la cocasserie perce à nouveau le thème de l'incommunicabilité, de l'incompréhension qui semble le fil d'Ariane de ce poème, et de toute l'œuvre en général.

5^{ème} partie, vers 127-161 : longue coulée de vers, parfois très courts (deux syllabes) ; les deux derniers vers sont isolés entre deux lignes de tirets.

Cette fois, l'atmosphère est celle d'une histoire d'amour assez glauque - entre marginaux ?

“ je me souviens
on s'aimait
on avait une petite voiture
elle valait plus rien
on vivait à cent à l'heure
et on se faisait chier
comme des rats morts
on était mort
c'est ça [...] ” (vers 127-135)

Le lexique est celui d'un monde moderne uniquement matériel, un peu comparable à celui des *Choses* de Perec : “ petite voiture ” ; “ lising ”, “ cafetière programmable ”... un monde assez dérisoire, où “ il fallait paraître ” (v. 149), un monde qui n'avait plus qu'une apparence de vie, où les individus errent comme des fantômes : “ on était mort ” (v. 134 et 140). Lexique d'une violente vulgarité (“ chier ”, “ crever ”), scandé par des répétitions quasi enfantines : si si si (v. 138, 152), “ non non non ” (v. 157). Une trame narrative assez lâche, des personnages dérisoires, prisonniers de leurs contradictions (“ on voulait être soi

Mais on voulait pas ”, vers 158-159)

Et assez veules.

Les deux vers isolés par des tirets représentent sans doute un nouveau changement de narrateur, un commentaire sur le “ je ” qui vient de s’exprimer : et ces deux vers mettent à distance le récit, le dévalorisent - tout en reprenant des phrases toutes faites à nouveau évocatrice du milieu policier :

“ il est dans un tel état qu’il pourrait
avouer n’importe quoi ”

6^{ème} et dernière partie : vers 162-186 : on retrouve une certaine régularité, celle des “ quasi-alexandrins ”. On retrouve le même rythme double, vers / phrase, que dans la première partie, avec en outre des majuscules qui semblent intervenir de manière arbitraire : concession au vers classique commençant par une majuscule jusqu’au vers 183 inclus, puis la machine se dérègle pour les trois derniers :

“ dans Ce temps-là on fabriquait des trucs et ça
vous tient la route jusqu’à ce qu’on s’effondre
sans Même avoir terminé la visite ”

Il semble s’agir ici d’une évocation pseudo-nostalgique, avec “ le / petit village avec les forgerons et sa vieille / mine à ciel ouvert ” (vers 167-167), les “ vieux bougnats ” (v. 174), le “ vieux concert ” (v. 176), les “ bonnes vieilles gueules ” (v. 177-178), les “ vieilles carrières ” (v. 180-181) et enfin “ Ce temps-là ” - avec une majuscule ! - vers 184. Visite touristique grotesque, les Bidochons à la campagne ? On aperçoit en tous cas une constante nouvelle de l’œuvre : le goût pour la satire, le grotesque, la dérision. Et une thématique qui court dans tout le poème, comme dans *Le Père ce matin* ou les *Variations* : l’ivresse, la boisson : ainsi, dans la quatrième partie :

“ [...] tu vas où chez
mon patron il fait une petite fête ”

et la cinquième :

“ il est dans un tel état ... ”

Boire, manger, chier : univers rabelaisien qui est aussi celui de Jean-Pierre Verheggen, et de Pennequin.

Conclusion : au terme de cette étude, on peut faire plusieurs constatations :

- le contenu : plusieurs thèmes récurrents : la maladie mentale, le malaise et l’incapacité de communiquer ; des relations familiales difficiles ou chaotiques ; mais en même temps, sont tournés en dérision les tics, les défauts de la société contemporaine, le culte des objets, le discours vide et mécanique...
- l’image : absente. Peu ou pas de comparaisons, moins encore de métaphores, sinon celles du langage tout fait, des phrases du parler populaire.

- la prosodie : double rythme du vers et de la phrase, qui ne coïncident pas. Absence quasi totale de ponctuation et même de majuscules ; pas de “ blancs ” à l’intérieur des vers ; et les phrases parfois se chevauchent : il faut du souffle pour lire cela, presque jusqu’à l’essoufflement - cela contribue évidemment à créer une atmosphère étouffante.
- la versification : des vers, certes, mais utilisés de la manière la plus souple, sans vrai respect des règles de la prosodie classique : un vers peut compter de neuf à douze syllabes, selon que l’on tient compte ou non des e muets.
- la forme : un certain goût pour les formes longues, contrairement à la vogue contemporaine des formes ultra-courtes : il s’agit de créer un univers, avec son décor (flou), ses personnages... il y a du romancier dans ce poète, et on peut trouver dans ce poème, comme dans nombre d’autres, une trame narrative esquissée. On trouve aussi plusieurs narrateurs différents, d’où une forme de dramatisation.

Poème pour Mathias Pérez, in Le Mensuel littéraire et poétique, n° 234.

Mathias Pérez est un plasticien mançais, dont l’œuvre illustre souvent les écrits de ses amis, tels Prigent ou Pennequin ; il est également professeur à l’Ecole Régionale des Beaux-Arts du Mans. Il n’est donc pas étonnant de trouver, sous la plume de Charles Pennequin, un hommage à cet artiste. On sait par ailleurs - c’est une caractéristique importante des poètes contemporains - que poètes et plasticiens aiment à travailler ensemble. C’est ainsi que Pennequin a souvent écrit, lu, publié en collaboration avec le peintre Alain Véron (voir plus haut, bio-bibliographie page 2).

Pennequin dédie à Mathias Pérez un poème de trente vers :

“ Un moment dans la journée pour creuser
et les morts ressortent par la bouche
dans un même amour

La pensée meurt au premier alphabet
Le premier faux pas est déjà sa croix
humaine
Ajourné
le poème
tapisse en clartés vagues
et illisibles lumières l’endroit où ça chie
Vit, se reproduit et se
quitte dans le meurtre de la pellicule
Dans l’étonnement d’avant
ce qui fut dit

L’arc en terre bandé

dans sa sottise
au premier bond absurde
le savoir dont on n'a pas idée
ceinture notre souffle
A l'époumoné nous fait
la lecture
d'une solitude

C'est Hercule qu'on mêle au Christ en disant des ordures !

Dans l'emportée remplir des ronds, puis,
d'une paresse obstinée
d'un autre moi qui m'écoute en apnée
dans le fond de sa toile il crache
au bassin
la vérité comme on la rêve
et qui fait son trou à l'existence. ”

Il s'agit de trente vers hétérométriques (de deux à quatorze syllabes) regroupés en cinq strophes comptant de un à onze vers) : une forme libre, marquée par des finales vaguement assonancées (“ humaine / poème ” ; “ croix / vague ”) ou même rimés - des rimes peu régulières, mais courantes dans la poésie contemporaine - (“ chie / dit ”, “ bandé / idée ”, “ lecture / ordures ”) sans qu'on puisse discerner un véritable système.

Un poème sur la peinture ? Aucun terme, excepté le titre, n'appartient au domaine de la représentation plastique. En revanche, il est beaucoup question d'une expression langagière et / ou poétique :

“ la pensée meurt au premier alphabet ”

dit le vers 4 ; aux vers 7 à 9, “ le poème ” est nommément présent, quoique “ ajourné ” ; le vers 10 parle d’ “ illisibles lumières ” ; au vers 18, “ le savoir dont on n'a pas idée ” qui “ ceinture notre souffle ”, “ nous fait / la lecture / d'une solitude ” (vers 20-22). Cette parole est dévalorisée, empêchée, difficile : elle “ meurt ” (v. 4), se traduit en lumières “ illisibles ” (v. 10) ; elle coupe le souffle : “ ceinture notre souffle ” (v. 19), et travaille “ à l'époumoné ” (v. 20, pour un “ autre moi qui m'écoute en apnée ” (v. 26) ; elle “ dit des ordures ” (v. 23, mis en valeur par les italiques) ; et le vers 25 parle de “ la boue des paroles ”...

Il s'agit donc plutôt d'un poème sur la poésie, mais tout le contraire d'un “ Art poétique ” : il ne s'agit pas de célébrer la poésie, encore moins de réfléchir sur une méthode. Tout au plus discerne-t-on ce dont parle la poésie, ou ce dont elle s'efforce de parler : l'existence dans sa vérité, sa violence corporelle et triviale,

“ [...] l'endroit où ça chie
Vit, se reproduit et se
Quitte dans le meurtre de la pellicule... ”

Une vérité d'avant le langage articulé : “ l'étonnement d'avant / ce qui fut dit ” (vers 13-14), “ le savoir dont on n'a pas idée ” (v. 18), “ la boue des paroles / d'un autre moi [...] ” (vers 25-26) ; c'est peut-être par là que la poésie de Pennequin rejoint la peinture de Pérez : une peinture violente, non policée, dessinée à grands traits sur la page, comme la traduction d'une inspiration “ brute ” ; la revue qui publie le *Poème pour Mathias Pérez* donne, en guise d'illustration, un dessin destiné au recueil de Verheggen *Porches, Porchers* : en gros traits blancs, une forme géométrique traversée par de violentes zébrures, comme un mouvement passant au travers d'une fenêtre.

“ dans le fond de sa toile il crache
au bassinet
la vérité comme on la rêve
et qui fait son trou à l'existence. ”

Poète et peintre ont donc en commun un certain rejet de la parole consciente, policée. Comment comprendre la référence christique ? Elle est double dans le poème : vers 23, déjà signalé, et vers 5-6 :

“ le premier faux pas est déjà sa croix
humaine ”

Le poète comme représentation triviale du Christ, un Christ humanisé, laïcisé, la parole poétique (ou la représentation picturale) étant alors sentie comme une “ croix ”, à la fois une tâche à accomplir, et une malédiction à subir ? Hercule et ses douze travaux, toujours recommencés, rejoindrait ainsi le Christ...

Certes il ne faut pas chercher à “ traduire ” - Jacques Roubaud¹⁶ dirait : “ à paraphraser ” la poésie : elle est une forme-sens, qui “ dit ce qu'elle dit en le disant ”. Toute exégèse est donc vaine. Mais on peut du moins relever certains thèmes, certaines formulations récurrentes dans l'œuvre de Charles Pennequin :

- l'importance du souffle, de la lecture : n'oublions pas qu'il se définit lui-même comme “ performer ” ;
- la difficulté de dire, avec “ les mots de la tribu ” : d'où l'usage de phrases toutes faites, peu sensible ici, mais omniprésent dans tous les autres textes ;
- l'importance du corps, d'une représentation violente et triviale du corps loin de toute célébration : un corps qui “ crache ”, “ chie ”... et meurt !

Ainsi, de texte en texte, se dessine une œuvre cohérente et personnelle.

***SPOTS*, version intégrale, manuscrit prêté par l'auteur.**

Spots est un manuscrit de quatre-vingt treize pages, qui regroupe différents textes que l'on retrouvera, plus tard, dans diverses revues, ou publiés séparément. Il comprend ainsi les textes suivants :

¹⁶ Jacques ROUBAUD, *poésie etcetera, ménage*. Editions Stock, Paris, 1995.

- Pages 1-14 : *Spots*, publié dans *Fusées* n° 1
- Pages 16-31 : *Storage*, dont une moitié sera publiée sous le même titre aux éditions Derrière la salle de bains, et l'autre moitié sera reprise sous le titre *On ne va pas lambiner*, étudié plus loin ;
- Pages 32-55, *Crève, charogne*, daté de 1997-98 ;
- Pages 57-64 : *Moins ça va, plus ça vient*, daté de 1997, et publié séparément aux éditions Le Jardin Ouvrier ;
- Pages 66-74 : *On va pas lambiner* (à ne pas confondre avec la seconde partie de *Storage*, voir ci-dessus)
- Pages 75-93 : *Papa et maman ne sont pas là*.

***Spots*, in *Fusées* n° 1, octobre 1997.**

Fusées est une toute nouvelle revue poétique sarthoise. Dirigée par Mathias Pérez, elle compte dans son comité de rédaction les Sarthois Rémi Froger, Christian Prigent, ainsi que Jean-Pierre Verheggen, Emmanuel Tugny, Jean-Luc Poivret. Co-produite par la ville du Mans, elle est soutenue par le Conseil général de la Sarthe et la municipalité de Méry sur Oise. Elle s'intéresse à des domaines aussi divers que la littérature, les Arts, le théâtre, la gastronomie, le sport...¹⁷ et elle est publiée aux éditions *Carte Blanche*.

Charles Pennequin ne pouvait manquer de s'intéresser à cette aventure, et il y participe, grâce au texte intitulé *Spots*, dès le premier numéro. Il récidivera d'ailleurs dans le second, se chargeant de la préface.

Spots est un texte qui a connu plusieurs versions, comme c'est le cas d'autres textes, par exemple les *Poèmes en Phase finale*, légèrement différents dans la version parue dans *Nioques*, et celle reprise dans le recueil *Le Père ce matin* (cf. plus haut, p. 9). En effet, les trois premières strophes ont paru dans la petite revue intitulée *Ouste !* (Numéro 3, été 1998) et *Spots* a été publié dans le disque laser paru en 1998, par Muro Torto (cette petite maison d'édition créée par Prigent, Pennequin et quelques amis, qui propose sur cassette audio, et tout récemment sur CD, des lectures de poèmes contemporains, faites par les auteurs). Ce disque s'intitule, assez mystérieusement, *La Douane est interdite aux oui-oui*.

Spots s'organise en strophes de longueur variable - dix-huit dans le manuscrit, douze dans la revue, vingt dans la version orale. Chaque strophe est composée de vers également hétérométriques ; la distribution des vers semble d'ailleurs parfaitement aléatoire, ne correspondant ni à un compte de syllabes déterminé, ni à une quelconque autre combinatoire. La 1^{ère} strophe de la version écrite, 3^{ème} de la version orale, s'organise ainsi : 9/14/11/10/12/11/11/6. On remarque au passage un décasyllabe : “ quand je dis pourquoi et que ça me crève ”, et un alexandrin : “ d'expliquer que je m'étais monté dessus qu'elle [...] ”, mais aucun des deux ne correspond à un véritable vers de la métrique française ; le décasyllabe est en effet, à la rigueur, coupé 5/5, ce qui en fait un “ taratantara ”, selon la définition de Jacques Roubaud¹⁸ ; mais il se prolonge en

¹⁷ Voir thèse, 1^{ère} partie : les revues.

¹⁸ Jacques ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*. Editions Ramsay, 1988. L'auteur explique que le décasyllabe coupé 5/5, dit taratantara ou tatarantara (selon que l'accent porte sur la 2^{ème} ou la 3^{ème} syllabe), appartient à la poésie populaire. La poésie savante coupe de décasyllabe 6/4 ou plus souvent 4/6.

réalité, par un enjambement, sur le vers suivant, qui est, précisément, l'alexandrin. Celui-ci est encore plus atypique :

“ d'expliquer que je m'étais monté dessus qu'elle [...] ”

En effet, non seulement la césure est absente, sauf à la placer au milieu du verbe “ étais ”, mais la seule coupe envisageable se trouve après “ dessus ”, c'est-à-dire 9/3. Certes, depuis Rimbaud et Mallarmé, on est habitué à voir le vieil Alexandre recevoir des coups, mais ici, dans la mesure où il est isolé, où, de surcroît, il est prolongé par un enjambement - il est impossible d'observer la moindre pause après “ qu'elle ”, d'autant que le vers suivant commence par une voyelle, et qu'on est obligé, par conséquent, d'élider le -e muet de “ elle ” - on peut se demander s'il est encore perçu comme un alexandrin. La question est d'autant plus pertinente que cet alexandrin n'apparaît pas dans la version manuscrite, où le vers 5 compte 14 syllabes :

“ d'expliquer que je m'étais monté dessus qu'elle a fait ”

et c'est le vers suivant qui peut passer pour un alexandrin :

“ tilt mais trop tard because ça pousse un peu ”

et cette fois, la césure tombe au beau milieu d'un mot - le seul qui ne soit pas monosyllabique ! On peut donc conclure au caractère aléatoire du compte des syllabes ; tout est fait, en outre, pour éviter la rencontre avec la métrique classique.

La lecture orale du poème renforce encore cette impression. Pour les deux premières strophes (qui ne figurent pas dans *Fusées I* mais sur la pochette du disque), la correspondance entre les vers et les respirations est encore à peu près cohérente. Nous indiquons les respirations par un trait oblique, et en gras les mots fortement accentués à la diction :

“ Si ti vas/ tu dis	1
que tu viens de ma part /	
et y aura pas de problème/	
que si ti viens/ tu dis/	
c'est juste le problème	5
de savoir si ti vas/ mais	
pose toujours tes valises/	
et dis que tu viens /et que tu veux	
traiter d'homme à homme/	
mais que c'est pas ton style/	10
et que t'as un problème/	
mais que c'est pas le tien	
pusse que t'étais pas là	
et que l'autre a dit des trucs	
mais que c'est pas tes oignons	15
et qu'y t'ont même cru refroidir	

mais que ça non plus c'est pas ton problème//

pusse que c'est pas ta faute/
et que t'as juste traité de ce que

y'en a pas /comme ça	20
on reste co-pain //tu dis/	
que c'est moi qui t'a dit	
de faire ça de long en large	
et que si ça se casse la	
gueule après tout	25
c'est pas ta science /et qu'y	
ont qu'à s'adresser à qui	
de droit pour savoir	
jusqu'où s'arrête la //	
connerie mais qu'ici/	30
tu baignes/en plein/ et	
si faut/ alors/ peut-être	
un peu /poser les valises	

On constate qu'au début de la 1^{ère} strophe, la correspondance est assez logique. Pourtant, dès la fin de la strophe, il y a divergence forte entre l'écrit et l'oral : le vers 17, isolé entre les strophes 1 et 2, est, oralement, totalement intégré dans la première, au point qu'il n'y a aucune pause du vers 11 au vers 17 inclus : l'ensemble doit se lire d'une seule traite, quitte à finir au bord de l'essoufflement ! La divergence se fait plus nette encore dans la strophe suivante, où les coupes ne correspondent qu'exceptionnellement aux fins de vers, et parfois, ne respectent pas non plus la syntaxe : ainsi la longue respiration entre l'article et le nom - celui-ci d'ailleurs quasiment vociféré - : la // connerie.

Dans les strophes suivantes, la divergence se fait plus sensible encore, jusqu'à éliminer tout rapport perceptible entre la versification et la lecture :

Strophe 2 (version écrite) :

Le voilà en plus mort que mort bien avant
d'être ici en chair le voilà ici pour la première
fois tout froid gelé mais quand même c'est
bien lui avant quand il s'y croyait et que ça ne
faisait que commencer que c'était le début des
emmerdes et que s'il avait su il se serait foutu
une balle déjà à ce moment là mais qu'il se l'a
pas foutu et qu'il a attendu que ça lui tombe et
que ça lui a pas tombé alors il se l'a foutu
quand même mais c'était déjà foutu pour lui
malheureusement.

Strophe 7 (version orale) : nous allons à la ligne à chaque pause.

Le voilà en plus mort que mort bien avant d'être ici en chair le voilà
ici pour la première fois tout froid gelé mais quand même c'est bien
lui
avant
quand il s'y croyait
et que ça ne faisait que commencer que c'était le début des emmerdes
et que s'il avait su
il se serait foutu une balle déjà à ce moment là
mais qu'il se l'a pas foutu et qu'il a attendu que ça lui tombe et que ça
lui a pas tombé
alors il se l'a foutu quand même
mais c'était déjà foutu pour lui
malheureusement.

Il faut ajouter une diction extrêmement scandée, hachée même -
chaque syllabe détachée pour elle-même : l'effet n'est pas sans
évoquer certaines chansons de Kurt Weill ! D'autant que les thèmes
sont assez semblables : il est question de quelqu'un qui a des
problèmes, qui a fait une bêtise, on ne sait laquelle ; puis interviennent
les thèmes de la maladie, de l'hôpital, de l'urgence, du suicide - dès
les premières strophes... S'entrecroisent les paroles de tout un monde
déjanté, désenchanté, violent et pathétique à la fois, qui s'exprime
dans une langue imagée, une syntaxe souvent approximative, un
vocabulaire voué à la répétition, comme la vie de ces tristes héros.

Storage.

“ Storage ” est un mot anglais signifiant “ emmagasinage,
stockage ” : comment interpréter ce titre ? Faut-il voir là, “ stockées ”,
une série de scènes quotidiennes, d'impressions, de passé et de
présent ?...

On retrouve les mêmes mots, les mêmes procédés, les mêmes analyses que dans *J'ai un truc dans la tête* ou dans *Le Père ce matin*. C'est la peinture d'un milieu populaire, violent, misérable, sans espoir, où l'on parle mal, où l'on communique mal - avec pour seules échappatoires la folie, la boisson... ou les coups !

Vers 48-122 : la rupture entre les deux parties se fait sur un seul mot, au beau milieu d'une expression toute faite, ainsi tournée en dérision :

“ [...] et y'a
règlement et
règlement.
Manque de pot [...] ”

On est passé sans s'en apercevoir du règlement (social) à la règle (du jeu), d'une scène de la vie à la description, ou plutôt à la transcription du récit d'un match de foot... assez peu réglementaire, justement !

“ j'l'ai tacklé
j'l'ai pas tacklé ”

Le tout entrelardé de considérations racistes (voir vers 64-66 et 66-50) dignes des plus grotesques propos de bistrots. Il faut noter que nous avons ici l'une des rares mentions d'un lieu précis : les Sablons, (v. 91) vaste cité mancelle considérée comme “ difficile ” - pour reprendre le jargon en vogue, et ses litotes. On comprend qu'on a affaire ici à des “ scènes de la vie de banlieue ”, au travers de conversations saisies peut-être dans un bar, avec un effet de totale dérision. A la fin du texte, une banale conversation téléphonique qui s'intercale dans ces propos plus ou moins violents crée un effet de surimpression très cocasse.

Il faut enfin souligner qu'un tel texte n'est pas fait pour la lecture silencieuse, mais pour la diction : il ne prend vie qu'à cette condition. Bouts de conversation, dialogues, exclamations, récit, et petit sketch final avec double voix du même locuteur (et on imagine la personne au bout du fil !)

Tout ceci vise à donner un effet de littérature “ brute ”, matériau pris tel quel dans la masse sonore qui nous environne, dans le vacarme de paroles qui dessine, quand on y prend garde, une tranche de vie. Le résultat est cocasse à première lecture, mais sinistre dès qu'on en approfondit le sens...

Crève, charogne (1997-98)

Il s'agit d'un long poème de vingt-deux pages, soit 446 vers ; c'est l'un des plus importants rencontrés jusqu'à maintenant. Les changements typographiques sont moins nombreux, mais ils dessinent, comme nous en avons maintenant l'habitude, une trame narrative assez floue, en plusieurs grands mouvements. L'impression dominante est celle d'une certaine régularité.

On trouve tout d'abord une série de dix vers isolés, évoquant un dialogue plutôt soutenu - politesse du vous, offres (" et puis-je vous offrir un verre "), à propos d'un enfant malade, qu'il faudrait conduire " instamment " " chez le docteur " : les différentes formules de politesse, en particulier la répétition à sept reprises du verbe " penser ", prennent parfois un sens sinistre :

“ Pensez d'abord à ce petit bambin

Mais vous n'y pensez pas ”

(vers 8-9)

Ce genre de dialogue se perpétue encore quelques vers, puis apparaissent des " strophes " d'une quinzaine de vers, ceux-ci beaucoup plus courts, parfois marqués par un retrait : visuellement, on a l'impression d'un décrochement :

“ Vous m'asphyxiez
Vous vous y prenez mal
Prenez-le sur vous
Faites un effort
Restez vous même
Il est bien content non
Ha oui ben oui qu'il est
 mignon non et
 vous savez ce que
 le docteur a
 constaté vous
 savez à quoi vous
 en tenir vous
 savez je n'ai pas
 les deux pieds
 vous savez j'ai
 pris des
 résolutions vous
 savez vous
 pouvez passer la
 seconde ici nous

sommes
chez nous ”

(vers 17-39)

La métrique est ainsi relativement régulière, et manifeste un souci formel qui témoigne d'un souci constant de la présentation écrite des œuvres. Celles-ci ne sont donc pas seulement destinées à être lues oralement - et entendues - mais aussi vues. Ces décrochements servent à casser la monotonie, à introduire des ruptures dans le fil trop continu de la narration ou du discours rapporté ; peut-être aussi cela correspond-il, dans l'exemple ci-dessus, à un changement de narrateur : d'un côté la mère de l'enfant, de l'autre l'interlocuteur du début, courtois mais autoritaire.

Des thèmes s'entremêlent : la famille - et le dialogue devient rapidement plus familier, voire plus brutal : “ allez me nettoyer / tout ce bazar ”, v. 41-42, la folie :

[...] je tombe
dans la baignoire mon corps
n'est plus qu'une question de
minutes [...]

(vers 45-48)

On trouve aussi un dialogue digne d'un roman noir, où il est question d'une “ enquête ”, d'un “ casier judiciaire ”, mais aussi des relations à la fois protectrices et conflictuelles d'une petite sœur avec son frère ; les phrases s'entrecroisent pour dessiner en même temps plusieurs trames narratives, de même que se mélangent les registres, du plus policé au plus vulgaire. Les phrases elles-mêmes subissent une sorte de contamination mutuelle et n'ont plus de frontière nette : il suffit d'un mot pour passer d'une phrase à l'autre, d'une histoire à l'autre, d'un ton à l'autre :

“ vous prenez une petite tasse et
vous semblez investi de toutes nos
peines et les inflexions dans la
conversation et les mouvements de
panse de madame votre mère y est
pour quelque chose dans votre
curriculum il est plein de bouses
avec les mouches dessus je ne vais
pas m'apitoyer sur votre sort [...] ”

(vers 78-87)

Les vers 149 et 150 sont à nouveau isolés, et introduisent une nouvelle partie, marquée par des strophes plus brèves, de huit à dix vers, disposées parfois en alternance - l'une très en retrait de l'autre, pour créer un effet de zigzag ; la violence brute fait ici irruption dans

le poème tandis que disparaissent à la fois le “ vous ” et les formules faussement policées. On apprend ici au détour d’un vers que
“ ta maman [...] elle a un couteau / dans le bide ”

Les images sont ici violentes et morbides :

“ Je me souviens de ce petit soldat et j’avais de la terre
plein la tête et

j’ai trouvé un cadavre dedans

Il avait un trou à la place de la bouche
exactement rempli de mon désarroi ”

(vers 227-230)

Enfin, la dernière partie est constituée d’unités de dimensions variables, mais globalement plus longues ; on y retrouve le lexique, les personnages multiples, souvent juste indiqués par un prénom, des histoires, des rancœurs, des haines même qu’on ne peut que deviner à travers des éléments épars... Une même atmosphère, donc, qui fait l’unité du recueil.

Moins ça va, plus ça vient

Ces huit pages constituent la première partie du recueil publié en 1999 aux éditions du “ Jardin ouvrier ” sous le même titre.

Le texte se présente comme une série d’alternances : entre des strophes et des vers isolés, entre, surtout, des passages en caractère ordinaire (times new roman 12), d’autres en caractères plus petits et d’un registre totalement différent, très écrit, et enfin le passage final en italique.

Un thème cimente l’ensemble : la télé, personnifiée, qui “ mène une vie de con ” ou “ mène sa vie tout bonnement toute seule ”, face à laquelle le narrateur exprime son malaise :

“ en réalité la télé
elle me bouffe le cul
à raison d’une à deux heures par soirée
je m’en sentais gagné [...] ”

Le jeu principal est évidemment un jeu de contrastes, entre la parole du narrateur, violente, argotique, imprégnée de sexualité, hachée par la versification, et les textes écrits en caractères plus petits, d’un registre très soutenu, avec des phrases longues, parfois sans ponctuation. S’agit-il d’extraits de feuilletons télévisés, ceux-là même que rejette le narrateur ? D’extraits de livres, d’articles ? Le premier extrait décrit un téléviseur noir et blanc dans un salon abandonné,

mais l'on ne sait qui parle : il y a bien un " je ", mais il semble bien mystérieux :

[...] c'est un téléviseur classique noir et carré comme la petite boîte où je repose sur un support en bois laqué composé de deux éléments le pied ayant la forme d'un mince livre noir ouvert à la bonne page pour faire ta dernière prière à l'écran tacite [...]

Un " je " qui parle par-delà la mort ? Mais qui est le " tu " à qui il semble s'adresser ? Tout ce que l'on peut dire, c'est que cet extrait crée une atmosphère funèbre !

L'extrait suivant raconte une histoire de panne en pleine forêt : un homme (ou une femme ?) doit se sortir d'une situation délicate, qui pourrait être celle d'un début de roman... ou le résumé d'un film dans un magazine de télévision :

" C'est qu'il lui faudrait, dès lors, envisager de faire dépanner son véhicule. Et, à cette fin, trouver un dépanneur, à savoir d'abord un téléphone, et donc sans doute quitter la forêt, à pied, avec Pauline, sa fille, cinq ans, qui entretient avec la marche les rapports conflictuels de son âge. "

Le troisième ressemble plutôt à un rapport de police, ou à un texte de psychologie :

" Il eût évidemment convenu, dans ce cas, que l'un des trois eût contracté ou fortifié entre temps quelque appétence pour le cambouis, trait dont X, chez aucun d'eux, ne retrouvait tout à fait le souvenir. "

Enfin, le dernier extrait semble décrire des feuillages dans une forêt. Pennequin semble avoir utilisé ici une technique largement utilisée par les poètes contemporains, notamment les maîtres de la poésie sonore : le cut-up, ou " copié collé " : il s'agit d'intégrer des morceaux d'un texte étranger à l'intérieur d'un texte personnel, le but étant évidemment de jouer sur les rencontres, les contrastes et les effets d'écho.

Entre ces extraits, le texte original présente, lui, une grande unité. On l'a dit, le registre est argotique ; quant au contenu, il exprime un thème déjà souvent rencontré chez Pennequin : le désarroi de quelqu'un qui se sent agressé, et qui ne comprend guère ce qui lui arrive. On a déjà vu que la télévision lui apparaissait comme une dévoreuse de vie ; la culture, plus généralement, est une tromperie généralisée... et castratrice :

“ la culture ça branle zéro
On est dans le *branler-zéro*...”

L’italique souligne, par parenthèse, une parodie de discours à la Roland Barthes... Notre narrateur est à la fois victime de lui-même et des autres :

“ et je n’ai rien compris
car on m’y a foutu
on m’a foutu au trou
et je ne sais plus par quel bout m’y prendre...”

Enfin, le dernier passage, en italique, rappelle d’autres thèmes : l’urgence médicale et la menace de mort, l’attente ambiguë des autres face à cette mort ; le dernier vers est en effet :

“ *t’es pas encore claqué ?* ”
pouvant indiquer la surprise... et l’impatience !

Pour conclure, nous trouvons ici quelques uns des thèmes chers à Pennequin, l’ambiguïté des sentiments, le désarroi du narrateur et sa révolte face à des agressions qu’il ne comprend pas, la volonté de construire un monde insolite et sans repères - en un mot, absurde. Mais la technique utilisée diffère : Pennequin se sert ici du collage pour créer cette atmosphère bizarre, entre le cocasse et l’inquiétant.

On ne va pas lambiner (version du manuscrit)

Il faut remarquer à nouveau que ce texte n’a rien à voir avec la seconde partie de *Storage*, publiée à part. Ici l’on a une sorte de récit, où interviennent des personnages désignés le plus souvent par un prénom sans majuscule : “ jean ”, “ béranger ”, “ muriel ”, “ andré ”, “ maxime ”...

Dans ce texte de 161 vers, il est plus difficile de repérer un fil narratif : si des thèmes s’entremêlent - le temps, l’ennui, le corps... - la syntaxe semble décousue, à un point limite, et les idées paraissent progresser par association de mots. Un exemple le montrera à l’évidence :

“ Les gens ont le regard vide

Ils vident autant qu’ils peuvent
à essayer le temps de n’être plus
dedans

Ils escamotent leur passé

Ils tendent à ne plus savoir

Et moi je tends à m'en vider je vide
au trou du moi le regard lent
et passe à plus savoir devant tel ou tel les gens
vident les cendriers où bourre quelque part jean

est de la partie

Il met cent balles
et fourre son temps dans le mien

Il bourre à plus savoir [...] ”
(vers 1-14)

On peut voir ici la double thématique du vide et du temps ; certaines phrases paraissent parfaitement cohérentes : “ les gens ont le regard vide ”, “ ils escamotent leur passé ”, mais elles sont minoritaires ; le plus souvent, on a affaire à des phrases qui s’entremêlent de manière tellement imbriquée qu’il est impossible de les analyser. Ainsi, aux vers 2-3, que faire de “ à essayer ” ? Le verbe “ vider ”, en effet, exige un complément d’objet direct, non un complément prépositionnel ; ce C.O.D serait-il “ le temps ”, un peu plus loin, ce qui serait cohérent avec la thématique ? Mais cela ne résout pas le problème... Et comment construire les vers 7-10 ? Quel est le sujet du verbe “ bourre ” ? Ce ne peut être “ jean ”, puisqu’il est déjà sujet du verbe être !... comment un nom pourrait-il être sujet de deux verbes à la fois, non coordonnés ?

On pourrait aussi se demander de quoi au juste il est question : là encore le vocabulaire peut nous informer. Sans vouloir faire une étude lexicale approfondie, on peut constater la présence d’un vocabulaire scatologique (“ il tombe quelque chose de marron ”, “ merde ”, “ ton milieu tout pourri ”, “ la merde elle a sa place ”, “ il tombe la merde ” etc.) ; ce vocabulaire, qui n’est pas ici employé au sens métaphorique mais bien au sens premier, sert en même temps à qualifier l’existence en général. Le “ moi ” semble contaminé : “ je me suis pué du cul ” (v. 55), “ je me le suis / tout pué tout seul ” (v. 56-57). A cette partie succède une vague histoire de meurtre (?), puisqu’il est question du “ corps du petit morne tronche ”, “ morne tronche ” étant utilisé ici comme un nom de famille ; mais cette histoire fait office de parenthèse puisque l’on revient tout de suite après au “ je ”, manifestement aux prises, encore, avec le temps :

“ il y a un avant

et un après
et il y a au milieu de l'avant
et de l'après
un entre-deux.

Et moi je fous rien

Je suis toute la journée dans l'entre-deux
à me rien foutre en plein
dedans.

Qu'est-ce que j'attends ? ”
(vers 77-86)

Suivent enfin des strophes marquées par différents personnages indiqués plus haut ; il est alors question de cuisine (“ nouilles ”, “ manger ”, “ ravier en faïence ”, “ plat d'asperges ”...) mais les histoires que l'on devine sont tellement embrouillées et lacunaires qu'elles défient toute narration. On a droit cependant à un semblant d'explication (vers 147-151) :

“ andré
Le mari de muriel
La compagne de maxime
Rien n'est simple en amour
Sans parler de Béranger ”.

Enfin, les dernier vers reviennent sur le “ je ” initial, avec le même constat désolé : le dernier vers est :

“ Je suis fait comme un rat. ”

Ainsi, dans ce poème, pas de collage, pas vraiment non plus de polyphonie, mais la voix d'un narrateur qui tantôt parle de lui-même sur un ton à la fois désolé et sans illusion - un “ je ” réduit à un corps, le plus souvent réduit lui-même à ses fonctions primaires -, tantôt parle des autres avec une distance amusée.

Papa et maman ne sont pas là

On retrouve dans ce poème un rythme un peu perdu de vue dans les précédentes parties : celui de l'oral. Des vers presque réguliers, sans pause, sans ponctuation, une scansion évoquant une métrique complexe mais maîtrisée. Il s'agit là d'un texte manifestement destiné à la lecture publique.

Il est d'abord question, dans un langage enfantin (celui des adultes qui bêtifient devant les enfants ?), de couples séparés, d'enfants disputés entre le papa et la maman, de “ familles

d'accueil "... Toute une société à la dérive où les enfants ne sont plus que des proies dérisoires, et qui tentent de vivre, tous seuls, leur propre aventure. Cette partie s'achève sur un contraste voulu : on passe d'un " petit Gaëtan " que l'on invite à " faire un bisou ", à :

" je vais te tuer vieille salope ou c'est
moi qui vais me buter [...]"

où l'on ne sait pas qui parle. Serait-ce le " gentil Gaëtan " ? ?

Puis une " strophe " où quelqu'un semble faire la morale à un " tu " non identifié mais tourmenté et violent, puis un discours totalement parodique sur la " culture "... limitée à l'enregistrement d'une " petite émission " dont on ne saura rien ; un discours raciste attribué au père du personnage précédent, et où il est question d'un " arbitre " : cela rappelle le match de football de *Storage*.

A nouveau le milieu médical sous son jour le plus grotesque : scatologie et vieux malade qui pelote les infirmières... et même les infirmiers ; puis, plus surprenant, un ensemble sur la poésie :

" Tu peux crever la gueule ouverte si tu
Veux tu peux te la crever tout seul ta
Gueule si tu l'ouvrais un petit peu tu
Pourrais bien te la voir bien crever comme
Les poèmes qui crèvent tous seuls de leur
Sale gueule [...]"

Et plus loin :

" Débîne tout le poème qui fait sa gueule de
Con pour pas qu'on l'ouvre [...]"

Comme si, ici, le poème n'était qu'une forme d'enfermement, d'impossibilité de communiquer, une entrave de plus à la parole...

Enfin, s'enchevêtrent une enquête policière et une série de scènes qui semblent directement inspirées de la série " Urgences " - même les personnages ont des noms américains (toujours sans majuscule !), dickson, benton... Bribes d'émissions saisies au vol, effet, encore, de collage ? Le manuscrit s'arrête abruptement là-dessus.

Conclusion :

Ce manuscrit est important, car il permet de voir comment travaille Pennequin. Toutes ses techniques y sont représentées ainsi que la plus grande partie de ses thèmes. Nombre de ces textes seront, en partie ou intégralement, avec des variantes plus ou moins importantes, repris dans des publications : c'est le cas de *Storage*, par exemple.

DEDANS :

Ce texte, qui nous a été également confié sous forme de manuscrit, ou plutôt de “ tapuscrit ”, a été écrit après *Spots*, c’est à dire en 1997-98. Certains extraits sont parus dans *Poézi Prolétèr*, et dans *Quaderno* (n°1, printemps 1998). Mais certains extraits parus dans *Nioques* (n° 1.2, octobre 1996), ou qui se retrouvent dans *On est dans la merde et autres contes* (cf. plus haut), montrent qu’il y a des strates beaucoup plus anciennes, datant de 1996 ou même avant.

Le texte se présente comme un énorme “ bloc ” de quarante-cinq pages en prose “ justifiée ”, dont les marges de droite et de gauche sont à peu près égales. Chaque page, sauf la première, comprend 44 lignes. Aucun alinéa : Pennequin semble renouer ici avec les textes longs, à lire d’un seul souffle.

Pourtant, une simple lecture “ en diagonale ” révèle que l’on a affaire à une prose ponctuée, et même scandée en segments de longueur quasi identique : les phrases sont courtes, minimales mêmes, et l’impression qui en ressort est celle d’une litanie, peu différente finalement du tout premier texte, *Lecture All Over*. Un court passage le montrera à l’évidence :

“ Je ne sais pas ce qu’il se passe. Je ne sais pas si je vais y arriver. Il ne se passe rien. Je ne vais pas m’en aller. Je vais le savoir avant de partir. Je ne vais pas le laisser passer. Je ne sais pas y aller. Je vais partir avant. Je veux que ça se passe bien. Je ne sais pas ce que je veux. Je verrai bien comment ça se trame... ”

On voit bien ici que rien ne s’opposerait à une présentation en vers :

“ Je ne sais pas ce qu’il se passe.
Je ne sais pas si je vais y arriver.
Il ne se passe rien.
Je ne vais pas m’en aller.
Je vais le savoir avant de partir... ”

C’est d’autant plus vrai qu’une grande partie des textes publiés, soit dans *Nioques*, soit dans *Quaderno*, gardent, entièrement ou partiellement, une présentation en vers. C’est le cas des deux dernières pages, de “ ...il n’est pas vrai ” jusqu’à la fin, et de deux des extraits choisis par *Quaderno* : de “ il est debout ” à “ il veut bien biner en attendant ” (*Dedans*, p. 42), et de “ je vais le faire ” à “ je suis plus près d’y aller ” (*Dedans*, p. 29). En revanche, entre ces deux “ poèmes ”, *Quaderno* inclut un texte en “ prose ” : de “ je ne sais pas danser ” à “ et qu’on n’en saura rien ” (*Dedans*, p. 24-25). Les termes de “ poésie ” et de “ prose ” n’ont donc ici pas grand sens, puisqu’un

même texte peut-être l'un et l'autre ; Monsieur Jourdain en eût été confondu ! On remarque également au passage que l'ordre du manuscrit est totalement bouleversé dans la revue.

Pourquoi dès lors avoir choisi la prose ? Très certainement cela correspond-il à une manière de dire le texte, sans aucune des pauses plus ou moins longues qu'impose la disposition en vers, strophes, pages etc. Les rythmes sont les mêmes, mais le tempo est évidemment très différent.

Il s'agit de produire ici, tant oralement qu'à la lecture visuelle, une impression d'étouffement. Aucune respiration ne vient aérer le texte, permettre une réflexion ; l'auditeur, comme le lecteur, est emporté dans un mouvement torrentiel qui le laisse haletant et pantois... comme doit l'être le poète " performer " : car c'est une véritable " performance " - dans tous les sens du terme - que de s'attaquer à un tel morceau !

Cette sensation d'une course haletante est encore renforcée par l'enchaînement des phrases : on a l'impression qu'elles se suivent moins suivant un ordre logique - l'une contredit parfois l'autre, et cela n'est pas sans rappeler la citation de Paul Auster qui ouvrirait cet essai - que suivant un ordre musical, un mot en appelant un autre, sans but ni fin.

Mais de quoi est-il donc question ? Le début semble nous annoncer une sorte de récit à la première personne : les premières lignes, déjà citées, amorcent une intrigue, d'ailleurs extrêmement floue et contradictoire. Mais cette quête, ou cette enquête, se transforme vite en recherche intérieure, d'ailleurs vaine :

“ Je serai fixé le jour où je ne serai ni ailleurs ni ici ni dedans ni dehors. Je serai fixé à l'incertitude de ne plus savoir ce que je fous là. Je me suis toujours demandé ce que je foutais là. A chercher. A trouver. A me perdre. A chercher à me perdre. A trouver que je m'étais perdu et où. A retrouver ce que j'avais trouvé sans savoir que c'est ça que je cherchais. [...] ” (page 1)

Les “ personnages ” (je, il, on, nous, vous...) semblent à la fois se chercher et se fuir, comme l'expriment des aphorismes tels que :

“ On est prêt à tout pour être absent de soi ” (page 1) ;
aphorismes parfois à la limite de l'absurde, ou de la pure lapalissade, ce qui n'est pas sans évoquer les personnages d'Ionesco ou de Beckett :

“ il n'y a rien de plus vrai que partir pour revenir de plus loin ”.

Les “ personnages ” sont en butte, sinon à l'hostilité générale, du moins à une difficulté certaine de vivre avec les autres :

“ C’est moi qui décide. Personne ne peut se mettre à ma place. D’ailleurs pourquoi quelqu’un se mettrait à ma place. Il a déjà assez à faire avec lui. Pourquoi quelqu’un viendrait prendre le peu de place qu’il me reste. Personne ne m’en veut à ce point. Personne veut non plus que je lui en veuille. Pourquoi j’en voudrais à quelqu’un. Pourquoi quelqu’un m’en veut. On ne m’en veut pas. On ne veut pas de moi. On veut ne pas m’en vouloir. On veut vouloir ne pas penser qu’on m’en veut mais on m’en veut quand même un petit peu. [...] ” (page 3).

On remarque au passage que l’unique ponctuation, c’est le point, même lorsqu’il s’agit évidemment d’interrogations. Dans la version de *Nioques*, non seulement la versification existait, mais aussi une ponctuation plus diversifiée, et même des différences typographiques (majuscules, italiques) qui indiquaient des changements de ton, de hauteur de voix. Rien de tel ici ; le texte subit une sorte d’écrasement ; rien n’est mis en valeur, tout se suit, à la fois sans lien syntaxique et sans accentuation d’aucune sorte. C’est à la fois le royaume de la parataxe, qui donne un aspect haché au texte, et de la monotonie, qui débouche sur la folie. La syntaxe elle-même, si limpide au début, ne tarde pas à se disloquer, tandis que les mots, “ appelés ” les uns les autres par le son plus que par le sens, semblent se transformer en onomatopées, un peu comme dans les premiers “ Poèmes-partitions de Bernard Heidsieck :

“ ...T’as plus qu’à t’en aller. T’as plus qu’à pas connaître. T’as plus qu’à te pas savoir. D’où tu peux te la mettre. Tu peux pas te la mettre. Mais t’as plus qu’à te taire. T’es plus que toi ton tas. Ton tas de quoi de plus. De rien de plus que rien... ”

Le clignotement final (“ On s’éteint. On s’allume ”...) en prend d’autant plus de relief qu’il s’est amplifié - seize phrases ici au lieu de onze dans la version de *Nioques*, et qu’il s’achève désormais, non plus sur un “ on s’éteint ” qui pouvait apporter un certain apaisement, mais sur un “ on s’allume ” qui évoque davantage la combustion que la lumière de la vie !

Dedans est donc une sorte de “ monstre ”, un texte aux dimensions démesurées, qui appelle et décourage en même temps la lecture orale : un texte à l’opposé de ce qu’on pourrait appeler des “ poèmes partitions ” en ce sens qu’il laisse le “ performer ” se débattre avec le sens, et le façonner à chaque diction.

Ø Poèmes :

Ce recueil, confié par l'auteur sous forme de manuscrit, regroupe trois séries de textes :

- Des poèmes sans titre séparés par des étoiles (***) , écrits fin 1997-début 1998 ;
- *L'impossible gestation I*, textes écrits entre *Le Père ce matin* et *les Poèmes en phase finale*, soit vers 1996 ;
- *L'impossible gestation II*, écrits en pensant à Denis Roche, donc probablement plus anciens encore.

1. Les premiers poèmes :

A) une forme très régulière.

Au nombre de quatre, ils comptent respectivement 25, 70, 37 et 82 vers, regroupés en strophes de quatre à huit vers. On constate une sorte d'alternance entre textes brefs et longs et il n'y a donc pas, dans cet ensemble, ce mélange des styles, des mètres, des vers et de la prose que nous avons rencontré ailleurs, mais au contraire une recherche d'homogénéité.

Cette unité, nous la retrouvons aussi bien dans la thématique - le corps, l'expression - que dans la syntaxe, particulièrement déstructurée ici. A vrai dire, deux procédés opposés semblent à l'œuvre ici :

- ou bien la syntaxe est respectée, mais l'on ne trouve pas les mots à la place que l'on attendrait, et cela donne, par exemple, la quatrième strophe du premier poème :

“ comment alors aborder
quand on nomme
les mots à portée
de plus rien n'est
de pire que parler
dans plus vide
que soi-même ”

On voit bien ici la structure syntaxique, mais il y a “ contamination ” entre deux ou trois phrases : “ à portée de ” laisserait attendre un nom, “ plus rien n'est ” un adjectif, et à chaque fois l'attente est déçue.

- Ou bien la syntaxe est elle-même transformée, et l'on a peine à reconnaître sa structure, et c'est la première strophe de ce même poème :

“ Comment j'écris quand je
comme qui dirait venir

d'on ne sait où le que ça
vous fait quelque chose et

basta ”

On peut ajouter un emploi particulièrement fréquent de l'infinitif, qui crée parfois une sorte de langage “ petit nègre ” : c'est le cas de la 1^{ère} strophe du poème II :

“ lui causer mal moi
prendre lui pour
moi baigner bien alors
que lui causer
pas pire en fait ”

Dans tous les cas, la langue de Pennequin donne à la fois une impression de grande familiarité et d'étrangeté.

B) De quoi ça parle ?

Deux thèmes semblent récurrents, dans l'ensemble de ces quatre textes : l'expression et ses difficultés, et le corps, encombrant et grossier, dont le “ moi ” semble bien embarrassé.

- L'expression : on relève en effet de nombreuses occurrences des mots “ dire ” et “ écrire ”, auxquels s'ajoutent dans le deuxième poème le langage du cinéma (familier à Pennequin : voir les titres “ *Spots* ”, “ *Bobines* ”)... Cette expression, bien entendu est problématique : “ comment j'écris... (I, v. 1), quatrième strophe du 1^{er} poème, “ qu'entend-on par le style ” (2^{ème} poème, v. 51-52), “ comment dire ce qu'il / y a ” (4^{ème} poème, v. 6-7). On peut aussi se demander qui parle : on a l'impression d'un “ je ” pluriel, d'autant que Pennequin utilise ici encore la technique du collage. Ainsi, “ on mange avec les doigts ” (3^{ème} poème, v. 1) est la retranscription - imparfaite, inversée - d'un discours réactionnaire entendu à la radio ! La voix du monde, les multiples voix entendues partout, télévision, radio, conversations saisies au bureau ou dans les bars, Pennequin les absorbe comme une éponge, et elles se mêlent, de manière inextricable, à sa propre voix. D'où parfois le surgissement de mots incongrus, au beau milieu d'une phrase : “ t'es du génitif ”, poème 2, strophe 6, qui semble tout droit sorti d'une grammaire latine !
- Le corps est également omniprésent, comme dans tous les textes de Pennequin : un corps “ vide ” (I, v. 24) ou “ noué ” (II, v. 15), réduit à toutes sortes d'orifices, de la “ bouche ” (III, v. 2) au simple “ trou ” si souvent répété, un corps fait de “ peau ” (IV, v.

15), de “ pied ” (IV, v. 9), un corps qui “ pisse ” (IV, v. 12), a des “ coliques ” (IV, v. 31), des “ nerfs ” que l’on “ perce ” (quelle torture ! IV, v. 29), et où, finalement, “ y’a plus rien / que la merde ” (IV, v. 60-61).

C) Un seul et même texte.

Pour la commodité de l’étude, nous avons séparé les quatre poèmes, et les avons numéroté de I à IV ; mais cette distinction est-elle bien pertinente ?

On peut tout d’abord remarquer la grande homogénéité d’un poème à l’autre, tant sur le plan de la thématique que sur celui de l’écriture. Seules les petites étoiles (***) en bas de page indiquent qu’on est passé d’un texte à l’autre. Il peut donc s’agir d’une marque de pause (n’oublions pas que ces textes sont destinés à la lecture orale).

En outre, il existe d’autres distinctions : la page, par exemple, semble constituer elle aussi une unité particulière. Dans le cas du poème I, page et poème correspondent. Mais le poème II est composé de trois pages comportant chacune trois strophes ; or rien n’eût empêché que l’on mît une strophe de plus sur la page... c’est le cas par exemple de la page 8 du poème IV, qui comprend quatre strophes - et constitue d’ailleurs une exception.

Il y a donc une série d’emboîtements, et une composition “ pour l’œil ” correspondant certainement à une diction. Vers, strophe, page, “ poème ”, et enfin le texte entier fonctionnent un peu comme des poupées russes, et l’on comprend mieux dès lors le souci permanent de Pennequin de veiller à la mise en page de ses textes, et sa consternation lorsque des éditeurs négligents ou trop zélés la bouleversent !

2. L’Impossible gestation.

Ecrits entre *le Père ce matin* et les *Poèmes en phase finale*, ces poèmes de 1996 sont très différents, en tous cas par la forme, de la première partie de *Ø Poèmes*.

A) Le premier poème, XVIII-XXII.

Ce texte¹⁹ compte 67 vers, mais comment les regrouper ? Il semble y avoir quelque chose comme des strophes plus ou moins longues, parfois réduites à un seul mot ; mais l’on s’aperçoit, là encore, que la seule distinction pertinente est la page, d’ailleurs numérotée, en chiffres romains, de XVII à XXII pour le premier poème, XXIII et XXIV pour le second. Cette pagination ne fait pas

¹⁹ Voir texte dans l’Anthologie.

suite à celle, en chiffres arabes, des *Ø Poèmes*, qui s'arrêtait à la page 10. Sans doute ces textes faisaient-ils partie, à l'origine, d'un ensemble plus vaste, et en ont-ils été détachés pour constituer, avec *Ø Poèmes*, ce manuscrit. Nous utiliserons en tous cas cette pagination, ainsi que le numéro des vers, pour situer nos citations.

La régularité formelle est beaucoup moins grande : strophes et vers changent constamment. La thématique, en revanche, est plus unitaire. Dans la première partie de *Ø Poèmes*, le premier mot était : “ comment j'écris... ” ; ici le premier vers est “ j'écris comme je pète ” ; cette communauté de thème explique sans doute que ces textes se retrouvent dans le même recueil.

Si le premier vers peut sembler iconoclaste (quelle image de la poésie !...), la suite montre la difficulté à écrire ; ce n'est donc pas si “ naturel ” et spontané que cela... C'est que le corps est opaque, que ses propres bruits, ses douleurs font écran avec le monde :

“ avec les fourmillements
au dedans l'horreur
mêlée l'âpreté
le postillon qui fait

pan

qu'on comprend
pas qu'il n'y a
de mot plus distrayant
et de plus fondamental, que ça
fait mal
au ras du ronflement
au fond dans les cartons ”

(page XVIII, vers 2-

13)

et plus loin, il ajoute :

[...] dans la cervelle ça colle
de choses énormément

tuées

leur formulation en scansion
d'air qu'on étale
qu'on pend

hors du crâne. ”

Page XIX, on a l'impression d'un conflit entre la " motilité " du sens, et la linéarité de l'écriture " ulcérée " ; et page XX-XXI, c'est l'échec de l'expression :

" Il n'en ressort que socs
explosés choses
inarticulées ratages
énormes "
(page XXI)

Pourtant, malgré la douleur de ne pouvoir tout dire, on ne peut que noter une certaine allégresse dans le ton, une ironie, des jeux sur le langage, parfois obscènes, comme cet exemple :

[...] (le reste
imbitable, altéré
dans la butée
qu'on inhabite)

On remarque ici, outre le jeu de mot, la jolie trouvaille " qu'on inhabite " : inhabiter un endroit, néologisme, veut dire à la fois, y être et ne pas y être, être là et être ailleurs... Cela rejoint toutes les interrogations sur l'identité et l'unité du Moi, déjà maintes fois rencontrées ! On peut d'ailleurs remarquer le goût de Pennequin pour les néologismes fabriqués à partir de mots positifs auxquels on ajoute le suffixe privatif " in " : nous avons déjà rencontré " l'informulation " - qui figure d'ailleurs ici, vers 19 ; " l'acte insoutenu ", dans le second poème (vers 37)... on pourrait d'ailleurs faire une étude sur la prédilection pennequinienne pour les termes négatifs, d' " impossible " à " infortune "...

Le second poème, XXIII- XXIV.

Plus ancien que le précédent, ce poème a été écrit " en pensant à Denis Roche " ²⁰. Il diffère en tous cas totalement, aussi bien par sa présentation que par son style, des précédents - et de la plupart des autres textes de Pennequin. Composé de 51 vers répartis en six " parties " (strophes ? poèmes ?) séparées par une étoile (*) et que pour la commodité de l'étude nous avons numérotées de I à VI, il semble devoir être lu à deux niveaux :

- au premier niveau, on a affaire à une sorte de récit adressé cérémonieusement à un lecteur que l'on vouvoie (voir II) ; le registre est soutenu, voire savant : " cette disgrâce ", " l'approche subtile ", " se démettre de la sorte " (I), " la beauté vécue difficile " (III), " nous vivons cette infortune ", " la sincérité

²⁰ Entretien avec l'auteur, 4 février 1999.

extrême ” (IV), “ la forme symbolise / l’acte insoutenu ” (V)... Il semble être question d’une “ impossible gestation ”, celle de la poésie.

- Mais à un second niveau, nous retrouvons le corps et sa brutalité ! “ j’ai toujours eu des vers ” (I) - ce qui, de la part d’un poète, peut évidemment se lire de deux façons ! - “ comme une farine / qui donne ses gaz ” (II), “ dépenser nos calories ”, “ la porcherie ” (IV), “ le colombin ” (V)...
- Pour comble, les deux niveaux se rejoignent parfois ! Nous avons vu l’amphibologie du premier vers, mais que penser de cet ironique “ envie de déféquer me dis-je ” du vers 33 (IV) !

Si bien que l’on ne sait plus très bien quel est le véritable sujet du poème : scatologie ou méditation sur la page blanche ? Il ne faut certainement pas choisir, et cette comparaison iconoclaste, qui forme d’ailleurs le premier vers du texte précédent :

“ J’écris comme je pète ”

nous invite à ne pas trancher. Sérieux et ironie s’allient, comme le familier et le soutenu : nous sommes ici dans l’univers du burlesque.

Poèmes publiés dans *POEZI PROLETER* N°2 :

Il ne s’agit pas à proprement parler d’un recueil, puisque Charles Pennequin n’est pas le seul poète publié dans ce numéro ; mais la part qui lui est accordée par Katalin Molnar - co-directrice de la revue avec Christophe Tarkos - est suffisamment large pour que nous en parlions ici ; en outre, cela nous permettra de voir comment travaille Pennequin.

Nous ne parlerons pas ici du texte “ biographique ” que Katalin Molnar elle-même consacre à Charles Pennequin. En revanche, la table des matières annonce trois textes de lui :

- *moins ça va plus ça vient*, p. 63 ;
- *crève, charogne*, p. 85 ;
- *Papa et maman ne sont pas là*, p. 95.

Ce sont là exactement les sous-titres de *Spots* ! Ajoutons un quatrième poème, autobiographique, intitulé *Biodégradable*...qui ne figure pas dans la table des matières ; faut-il en conclure qu’il fait partie de *Papa et maman*... ?

Les textes issus de *Spots* :

La lecture des textes réserve, elle aussi, quelques surprises. A partir de la page 74 - donc dans *Moins ça va*... apparaît un texte inédit²¹, dans une forme pas encore employée : 53 “ poèmes ”, ou “ versets ”, de une à cinq lignes - le dernier, en italique, en comptant

²¹ Ce n’est plus vrai : ce texte a été publié dans la plaquette éditée par le Jardin Ouvrier 1999, sous le titre général *Plus ça va moins ça vient*.

dix. Une forme nouvelle, certes, pour des questions, toujours les mêmes, et un “ ça ” qui commence à envahir la conscience : voir plus loin, à propos de *Bobines*.

“ Qui a dit quoi

Quoi a fait qui

Pour que ça naisse ?

Quoi faire aussi pendant qu’ça soit ?

Quoi pendant que qui faisait et que ça vienne y naître et pourquoi pas pouvoir tout faire pour que ça plante ?

Attendre pour que ça plante

Attendre pour que ça reste assez longtemps pour y dire quoi

Quoi dire encore

Pour que ça naisse ? [...] ”

Une série d’interrogations, donc, souvent abstraite, et surtout de négations : “ pas d’heure ”, “ pas d’aurore ”, “ pas penser ”... Des éléments de vie quotidienne apparaissent peu à peu au fil du texte : “ manger ”, “ avaler ”, “ tirer une bonne bouffée ”, “ le bureau ”... Une existence flottante, que rien ne peut fixer dans la réalité, pas même les autres, les tâches quotidiennes... et dont on ne sait trop si elle s’interroge, ou si elle cherche, désespérément, à “ ne pas penser ” ?

De la page 95 à la page 105, se trouve *Papa et maman ne sont pas là* ; là encore, il ne s’agit pas exactement du texte figurant dans le manuscrit de *Spots*.

- Tout d’abord un long passage qui ne figure pas dans *Spots*, mais que l’on retrouvera tel quel dans la revue dirigée par Pennequin, *Prospectus* (n° 7, intitulé *La Vérité sur la famille*) ; à ce texte s’entremêlent des passages inédits : l’un, page 95, introduit le “ tu ” et raconte au premier abord l’offre d’un bonbon d’un enfant à un autre enfant ; il s’avère à la fin que le “ bonbon ” est un calmant, et qu’on pourrait bien être dans un contexte hospitalier. Le second passage intercalé (page 98), tout en italiques, et chaque mot lié au suivant par un tiret, exprime l’exaspération ou le désarroi du narrateur : “ *je-hais-le-quotidien-faire la-vaisselle-ne-pas-penser [...]* ”

- Après ce passage, une liste en majuscules, simple retranscriptions de panneaux figurant peut-être dans un hôpital :

“ LINGERIE
DEPOT 2
BUREAU INFIRMIER
OFFICE
CHAMBRES 212 A 219 [...] ”

suivi d’un court passage également en italiques.

- Page 99-102, le texte des *Spots*, avec à nouveau deux passages inédits en italiques, le premier assez délirant, où réapparaît le “ tu ”, un “ tu ” qui semble au départ une figure assez “ normale ” de la mère, qui dérape peu à peu vers une image de sorcière...et le dernier, où s’exprime à nouveau l’impatience et le désarroi du narrateur.
- Le poème 46 de *Bobines* (voir plus loin pages 56 et suivantes), dans une présentation légèrement différente, moins “ justifiée ” ;
- Un long passage en prose, sans point ni majuscule mais composé de courts éléments presque isométriques, qui n’est pas sans évoquer le rythme de certains vers utilisés ailleurs par Pennequin :

-

“ Ce corps tout chaud, tout chaud sorti, sorti des autres, sorti de moi, ce corps de moi parti, allez vous faire voir, on n’est plus soi, on veut seulement sortir, aller se faire voir, on veut plus être là, le corps veut plus de ça [...] ”

En somme, la prose n’est rien d’autre ici, comme dans *Dedans*, qu’un artifice de présentation, qui rend le texte plus compact, sans la moindre respiration, un énorme bloc carré et étouffant, qui traduit bien, justement, le malaise exprimé par les mots.

- Un dernier texte en vers.

On peut donc supposer que le texte publié par *Poézi Prolétèr* est la “ matrice ” des *Spots* ; par la suite, dans un souci d’épure, Pennequin a supprimé des passages, modifié la présentation de certains textes, redistribué ceux-ci en divers recueils. Le foisonnement initial s’est ainsi assagi, certaines formes étant (provisoirement ?) abandonnées, comme la prose “ pure ” ou les “ versets ”.

Bio-dégradable²² :

²² Voir texte dans l’Anthologie.

C'est un des très rares poèmes de Pennequin directement autobiographique (avec peut-être les *Travaux méningés* ; voir ci-après) : on reconnaît ici quelques personnages du *Père ce matin*, mais aussi quelques étapes de sa vie : le Nord (Cambrai, Dunkerque, Denain, les mines...), le père ouvrier à Usinor, les premiers textes, les premières publications, la vie au Mans ("trois marmots une situation stable un rue de Béner"), l'obsession de l'alcoolisme provenant peut-être de l'enfance ("tous poivrots", à trois reprises comme un refrain)... Des allusions plus énigmatiques aussi : "l'histoire de la vache" ou "la biche sous le train"...

On devine aussi des ruptures plus inquiétantes : "je comprends rien" et surtout "dépression hôpital", qui expliquerait la récurrence de ce thème dans toute l'œuvre...

Bio-dégradable n'est pas un poème qui représente une étape formelle importante, mais parce que plus personnel, il donne quelques clés pour la lecture de l'œuvre.

Travaux Méningés

Long poème dédié à Pierre Le Pilloüer, poète souvent cité par Prigent, et que Pennequin a rencontré lors de lectures publiques, *Travaux Méningés*²³ compte 239 vers, répartis de manière irrégulière en 43 strophes comptant de un (strophe 7) à 23 vers (strophe 43)

L'alternance ne semble pas correspondre à une quelconque combinatoire. On voit également que la moyenne est autour de 5,5 vers - une strophe également atypique. Les vers sont également libres, non rimés.

Ce qui fait le charme un peu insolite de ce poème, c'est d'une part l'impression de grande familiarité qu'il nous donne, grâce à l'univers dépeint : celui d'adolescents en pensionnat, en butte aux adultes, qu'il s'agisse de la famille ou des membres de la communauté scolaire (professeurs, pions plus ou moins sympas, économiste...), une micro-société en proie à une intense curiosité sexuelle ; familiarité due aussi aux noms de lieux, tantôt très connus (le Mont Ventoux, Carpentras, les Alpes, Aix...), d'autres moins (Solesmes - (Le Solesmes du Nord et non celui de la Sarthe, célèbre pour son abbaye et ses chants grégoriens !) - Caron, Rieux, Cauroir, Saint-Piton) ; d'autre part, nous sommes plongés sans crier gare dans un monde parfaitement inconnu, où une foule de personnages surgit sans qu'aucun nous soit présenté, comme si nous devions savoir de qui il s'agit ! Ainsi, la dernière strophe nous offre, comme un bouquet final,

²³ Des extraits ont été publiés par la revue *Le Jardin ouvrier*, n°20, mars 1999 ; les mentions "suite" au début et "à suivre" à la fin, semblent indiquer que la publication se fait par étapes, comme pour un feuilleton.

une bonne dizaine de noms nouveaux, comme une ultime giclée de souvenirs.

On peut noter également un certain talent pour la caricature : des silhouettes sont dessinées en quelques traits, comme dans un univers de bande dessinée :

“ Monsieur Buissoux avec son chien sa canne ”

“ Monsieur Tesseidre avec sa canne le chien ”

(strophe 10)

“ le à lunettes ” (strophes 12 et 35)

“ Monsieur Mailloux dans son journal ”

(strophes 21 et 43)

Sous l'œil moqueur des adolescents, le monde adulte devient un monde de comédie, peut-être même de commedia dell'arte, où chaque personnage se reconnaît au premier coup d'œil par ses attributs.

Ce petit monde hante les lieux traditionnels de tous les internats : les “ chiottes ” (le mot est dans le texte), le dortoir, le réfectoire... bien plus que les salles de classe. On écoute la radio, dont des bribes transparaissent dans le poème : les Pink Floyd, la valise RTL, Interville... Tout ceci nous situe dans les années soixante-dix - quatre-vingts..

A nouveau, nous avons affaire à une poésie ancrée dans le réel, dans le monde et le langage contemporain, transcrit tel quel, pour en faire surgir l'insolite. Mais ici, la violence est moindre, peut-être parce qu'il s'agit de souvenirs d'adolescence.

Bobines (1996-1999)

Ce recueil, daté de “ juillet 96-septembre 97 ” m'a également été confié sous la forme d'un manuscrit. Voici ce qu'en dit l'auteur lui-même dans une annotation :

“ Texte important pour moi, commencé en juillet 96, travaillé jusque fin 97 puis remis en chantier récemment. Je n'arrivais pas à trouver la forme de ce texte. Longue hésitation entre prose et vers. La forme hésite entre des poèmes style *Le Père ce matin* et (ce que je vais trouver bientôt) la prose “ non justifiée ” des *Spots*. *Bobines* donne les *Spots* et *Dedans* (les pages de *Spots* étant écrites en marge de celles-ci) ”.

Il est composé de quarante-sept poèmes, la plupart en vers, quelques uns en prose, que nous avons numérotés, par commodité, de 1 à 47. Certains d'entre eux sont parus sans aucune variante dans le *Cahier de la Biennale internationale des poètes en Val de Marne*, dans le numéro 23 de juin 1998. Il s'agit des poèmes 1, 2, 3 et 15.

1. Un texte énigmatique.

Ce qui frappe au premier abord le lecteur de *Bobines*, c'est le caractère énigmatique de ce texte : on ne parvient pas, spontanément, à déterminer qui parle, ni de qui, ni de quoi. Il y a certes un " je " qui s'exprime ; mais ce " narrateur ", jamais nommé ni décrit, ne permet pas de le cerner. En outre, c'est un " je " indistinct, problématique. Le poème 47 en est l'exemple type : il semble commencer par un bilan - d'ailleurs assez loufoque - d'une existence, mais il s'achève sur une interrogation :

“ J'ai trop tendu mon cul vers l'autre tas [...]
dedans je suis maintenant avec mes moi et me la coupe
et suis dans le coupé qu'il y a entre les moi et
moi

Tant pis pour eux. ”

Des connecteurs temporels, tels que " maintenant " (poème 4) ou " cette fois " permettent de penser que l'on a affaire à un récit ; d'ailleurs il s'y rencontre des personnages, eux-mêmes rendus mystérieux par leur absence de caractérisation. Ils sont en effet réduits à des liens familiaux (mère, père, fils...) parfois assez complexes, par exemple dans le poème 15 :

“ [...] C'est la fin des ha-
ricots elle dit la mère ou c'est le père à lui qui est aussi
le fils à elle [...]

Aucun personnage n'a de prénom, ce qui était pourtant le cas de nombreuses œuvres (*Spots*, ou les *Travaux méningés*). Ils sont la plupart du temps désignés par un pronom, " tu ", " il ", " elle " sans référent.

Tout ceci rend la lecture difficile, le sujet énigmatique.

2. Néanmoins, un (ou des) fil(s) conducteur(s) :

I) LE MOI ET LE MONDE :

A) Des personnages englués.

Les personnages semblent tout d'abord englués dans un corps peu aimé : cf. poème 20 :

“ Oui j'ai de petits genoux pas très beaux mollets un
peu laids peut-être ”,
et mal maîtrisé, comme on le voit dans les poèmes 22 et 23 :

“ je vois plutôt mal

entends plus capte
onc [...]”
(poème 22)

partout
“ Quelqu’un m’embrasse je lui dis avec des frissons
mais c’est lui qui a des frissons lui dis Vous savez
mais je suis désolé mais ce n’est pas moi qui est là

Au tas. ”
(poème 23)

Un corps laid, réduit à la pure trivialité, quand ce n’est pas aux excréments.

En outre, ces personnages sont enfermés dans une vie quotidienne réduite à des banalités. On se souvient de l’expression toute faite “ c’est la fin des haricots ” dans le poème 15, à la fois vrais haricots destinés à accompagner le gigot, et expression symbolique quasi figée de la désillusion ; ajoutons la cuisine du poème 12, les “ meubles ” et la “ vaisselle ” du poème 13, les haricots (encore !), les apéricubes et l’apéro du dimanche dans le poème 23, les robinets que l’on ferme du poème 33... sans parler des poèmes 14 et 15 tout entiers consacrés à cette vie quotidienne, à ces dimanches d’ennui chers à Laforgue...

B) Des personnages qui veulent s’exprimer...

Le lexique de la parole, de l’expression est particulièrement répandu dans le recueil, et présent dans la plupart des poèmes ; le plus souvent sous la forme du verbe “ dire ” ; mais l’on trouve aussi, souvent, “ parole ” (poèmes 7, 9, 10), “ mots ” (poèmes 18, 19, 28, 44), “ la voix ”(poèmes 18 et 36) ou “ les voix ”(poème 38), “ articuler ” (poèmes 3, 11 et 14), “ phrases ” (poèmes 18 et 39), et d’autres formes d’expression telles que “ écrire ” (poème 15), “ signes de mains ” (poème 19), “ récit ” et “ bien traduit ” (35), “ refrains ” et “ mimiques ” (37). Tout ceci au service d’une “ pensée ” (3), de “ calcul et logique ” (2).

Pourtant, l’expression est souvent en échec, et les termes négatifs sont nombreux : “ se tuer à le dire ” (19), “ je mens ” (21), “ veut dire qu’il ne sait plus ” (22), “ vieux clichés ” et “ redites ” (34), “ perdre le fil ” (35), et même le néologisme “ informulation ” (42). L’expression est donc mécanique ; elle échappe au sujet :

“ elle est dans sa parole ”
disent les poèmes 9 et 10, et le poème 5 :

“ comment le dire [...] ”

et ne pas s'occuper du quoi
quand on nous dira qui ”.

C) ... mais le sens de leur vie leur échappe.

Les personnages semblent à la recherche d'un sens, d'où la répétition de la question “ pourquoi ” (27, 28, 40), mais ils s'aperçoivent vite que ce sens leur échappe, d'abord parce que le monde autour d'eux est obscur : “ ça n'a pas d'sens ” (4), “ circonlocutions sans la solution ” (39), “ fuite logique ” (42), “ impossible de mesurer ” (43), mais surtout parce que leur propre tête est encombrée, incapable d'une pensée logique : “ divague, dit des conneries [...] n'a plus sa tête à soi ” (19), “ on pense à des brouettes ”, unique vers du poème 29, “ encombre un peu sa tête ” (45), sans parler bien sûr de la rupture schizophrénique “ entre moi et moi ” du poème 47. Le poème 32 tout entier, cité dans l'anthologie, exprime ce désarroi.

D) L'importance du “ ça ”.

Ce trente-deuxième poème est caractérisé, notamment, par l'omniprésence du pronom indéfini “ ça ”.

Présent à huit reprises dans le poème ci-dessus mentionné, on le rencontre 86 fois dans l'ensemble du recueil, ce qui est considérable ; ajoutons qu'il est parfois aussi désigné comme “ la chose ” à quatre reprises (poèmes 8, 10, 11 et 43).

Si l'on se réfère au seul pronom “ ça ”, on obtient les résultats suivants :

NOMBRE D'EMPLOIS	NOMBRE DE POEMES	POURCENTAGE
aucun	15	31,91 %
1 à 2	23	48,94 %
3 à 4	5	10,64 %
6 à 10	4	8,51 %

On constate donc que “ ça ” est présent dans un peu plus de 68 % des poèmes ; si l'on tient compte du fait que dans deux des quinze poèmes où il ne figure pas, on trouve “ la chose ”, on conviendra de l'importance de ce phénomène.

Mais que représente “ ça ” ? Si l'on prend les quatre poèmes où il figure au moins six fois, voici ce que l'on constate : dans trois poèmes sur quatre, “ ça ” est un pronom isolé, sans référent, qui semble une entité à lui seul, d'ailleurs souvent sujet de verbes d'action :

- Poème 1 : huit des dix occurrences se trouvent dans les premiers vers :

“ Qu’est-ce qu’on en sait que **ça** dure
 que **ça** reste suffisamment
 qu’on se sait sans s’en souvenir
 et que **ça** reste assis dedans
 sans tout savoir
 le temps qu’**ça** dure un peu
ça fasse sa boule dehors où vivre alors sans se creuser
ça continue
 alors **ça** creuse
 et faire sa bile de **ça** pour retrouver ce soi [...] ”

Puis l’on trouve deux autres occurrences :

“ dans l’articulation et la douleur que **ça** provoque ” (v. 23)

“ **ça** reste à faire ” (v. 27)

Dans tous ces cas, le pronom sujet “ ça ” n’a pas de référent ; il est donc difficile de comprendre ce qu’il représente : le temps, la vie, la conscience ? On est proche du “ ça ” freudien, qui représentait les pulsions inconscientes de l’être humain ! “ ça ”, c’est tout simplement l’innommable...

- Poème 32 : huit occurrences à nouveau, en trois groupes de vers :

- Du vers 1 au vers 3 :

“ Mais **ça** ne pousse pas
ça noie les choses au dedans de soi
ça n’est pas ”

- Vers 13-14 :

“ parce que **ça** nous bouffe et nous sépare déjà
 rien que d’y penser **ça** nous sépare et on reste ”

- vers 22 à 26 :

“ et **ça** étreint la bouche pour que **ça** tourne rond ” (v. 22)

“ pour que **ça** passe ” (v. 26)

Il s’agit à nouveau d’un poème à sujet - pour autant que l’on puisse en juger - plutôt de nature métaphysique, exprimant le désarroi d’un sujet (“ nous ” ? “ on ” ?) face à l’absence de sens du monde. Le pronom “ ça ” n’a donc pas non plus ici de référent : il représente justement tout ce qui n’a pas de nom, tout ce qui échappe au sens, à la raison, mais n’en agit pas moins, et douloureusement, sur l’homme.

- poème 44 : six occurrences seulement, réparties tout au long d’un poème de 22 vers :

“ car **ça** revient ” (v. 1)

“ [...] **ça** va y voir ” (v. 4)

- “ et que **ça** s’rait revenu ” (v. 5)
- “ ... qu’il aurait su / que **ça** n’irait pas trop ” (v. 8-9)
- “ où **ça** peut bien caser ses os [...] ” (v. 16)
- “ et que **ça** se les casent ²⁴ ” (v. 17)

Dans ce poème, encore une fois “ ça ” se comporte comme un sujet autonome, sans référent visible.

- Le poème 15 fait exception :

“ le tas des loques dehors **ça** pend dessus trop rien ” (v.

1)

- “ [...] ho oui comme **ça** [...] ” (v. 9)
- “ oui c’est ben sa mémère **ça** qu’on charrie ” (v. 11)
- “ gigot **ça** cuit [...] ” (v. 12)
- “ [...] **ça** c’est sa mémère **ça** ” (v. 19)
- “ [...] gigot **ça** cuit [...] ” (v. 21)
- “ mais **ça** c’est sa mémère [...] ” (v. 28)

On peut remarquer qu’ici, “ ça ” est ici uniquement la marque d’une langue familière orale ; substitut de “ cela ”, le pronom a toujours ici un référent, la plupart du temps présent dans la phrase même : “ le tas des loques ”, “ le gigot ”, “ sa mémère ” : il s’agit tout simplement d’un phénomène de dislocation gauche, habituel dans la langue quotidienne.

“ Ça ” est donc l’expression même de l’obscurité du monde, de son opacité, et de notre impuissance à le comprendre. C’est quelque chose de vivant, qui peut mourir (“ cadavre de ça ” dans le poème 7), qui agit sur les hommes mais demeure énigmatique.

II) LE TEMPS ET LA ROUTE.

A) Le temps.

Le temps qui passe ou le temps qu’il fait, voilà un fil conducteur évident, présent dans dix-huit poèmes sur quarante-sept. Comme on peut le voir sur le tableau de la page suivante, il n’est pas toujours facile de déterminer de quel temps il s’agit :

²⁴ Sic !

POEME	TEMPS QUI PASSE	TEMPS METEOROLOGIQUE
1	Qu'est-ce qu'on en sait que ça dure Le temps qu'ça dure un peu	
3	dans le sens de la torsion même du temps	Qu'il fait dedans
4	Dans le sens de la plantation même du temps il est boulé le temps	... qu'il fait
6	C'est long à dénouer	
7	Conjugué tes temps Deviens présent comme là Elle est dedans / fermée avec ses temps	
8	Tourner ses temps Juste le temps d'une robe à fleur	
10	...qui draine les jours à /longueur de son temps	
11	A longueur de ses temps	
13	... sur quel temps ... poireauter / dedans leur jus	
14	Articuler tout l'temps crevé dedans	Le temps toujours au moche dimanche
31	Tout est bon à l'heure qu'il est	
36	Tous les tracas noués au temps Dans du temps mort La pulpe d'ans	
39	Tout ça le temps l'effet le fuel	
42	Venir le temps et sonner l'heure	
44	Et on a beau vouloir qu'ils fissent le beau les temps	
45	Plus d'une minute	
46	On n'y est plus pour longtemps Regarde bien / comment son temps il / fait du noir	
47	Avec son temps dedans	

On observe que le thème du temps apparaît tout d'abord au début du recueil, avant de disparaître dans les poèmes centraux (15 à 30) et de réapparaître en force à la fin. Il s'agit essentiellement, à trois exceptions près, du temps chronologique, avec parfois un glissement vers un temps météorologique (poèmes 3 et 4).

S'il apparaît parfois avec un caractère incompréhensible et mystérieux - ce qui n'est d'ailleurs pas une originalité bien grande : tous les philosophes se sont heurtés à des apories liées au temps -, par exemple dans le poème 1 :

“ Qu'est-ce qu'on en sait que ça dure ”,

il est plus souvent conçu comme quelque chose que l'on subit, qui se traîne interminablement, qui vous enferme (poème 7) ; et même quelque chose de matériel, de physique, qui se tord et se noue (poèmes 3 et 36), qui vit, a de la “ pulpe ” (poème 36) et meurt (poèmes 14 et 36).

On est donc bien dans une sorte de monde à l'envers, où les êtres sont évanescents, sans identité, et où le temps, lui, devient une réalité concrète, palpable.

B) La route.

Selon Mikhaïl Bakhtine²⁵, la route comme figuration du temps est une longue tradition ; elle est un “ chronotope ”, c'est-à-dire une image spatiale d'une réalité temporelle ; elle figure le destin humain. Si les analyses de Bakhtine sont évidemment pertinentes pour le roman, elle le sont d'autant plus ici que nous avons déjà signalé la “ tentation romanesque ” qui existe chez Pennequin.

Présentes dans treize poèmes, la route et la marche sont ici complémentaires, en quelque sorte, de l'image de l'existence : difficile et incertaine (“ marche improbable ”, poème 4, “ c'est gouré de route ici ”, poème 6, “ je marche sur les pavés ”, poème 20, “ elle roule avec peine ”, poème 30, “ dans ce chemin qui mène / on n'sait où ”, poème 44), elle n'a pas vraiment de sens : “ les allées et venues ”, poème 18 ; “ repartir de tout ”, poème 19, “ reviens sur tes pas ”, poème 23, “ pile la route en plein ”, poème 27. Mais elle est en même temps un appel, un constat et presque un espoir : “ en route ”, poème 20, “ bonne route ”, poème 35.

CONCLUSION :

Sous l'aspect trivial et familier de la langue, c'est donc bien une interrogation philosophique qui se fait jour : le malaise des hommes dans un monde d'autant plus opaque qu'ils se connaissent mal eux-mêmes, que leur corps est souvent vécu comme un corps étranger aux exigences brutales et impossibles à maîtriser, et que le langage est impuissant à rendre la pensée. Une angoisse existentielle, en somme, que l'on retrouve chez nombre de philosophes contemporains.

²⁵ M. Bakhtine : *Esthétique et théorie du roman*, collection “ Tel ”, Gallimard, 1978.

3. Au plaisir des formes...

Malgré la gravité du thème, le ton est loin d'être désespéré, ni même, parfois sérieux. *Bobines* se présente en effet à la fois comme une recherche de formes - hésitation entre les vers et la prose, entre les formes longues et brèves... et une multiplicité de tons, de petites scènes, montrant des gens simples aux prises avec le quotidien.

A) Une forme à la recherche d'elle-même :

On constate une forte prédominance des formes courtes - moins de quinze vers ou lignes : 34 textes, soit plus de 72 % ; en outre, les formes plus longues n'ont jamais plus de 33 lignes ou vers. Ceci contredit en partie ce que nous avons déjà noté : le goût de Charles Pennequin pour les formes longues, les phrases amples, les mouvements continus. En fait, sa palette est beaucoup plus vaste, puisqu'elle va de la toute petite unité de trois vers courts inspirés du haïku (*La Parole des corps*) à l'immense coulée de vers (*Lecture All over*) en passant par tous les stades intermédiaires. Ici, la forme peut vraiment être minimale, puisqu'à deux reprises, le poème se réduit à un seul vers, d'ailleurs bref :

“ on reste sec ” (poème 16)

“ on pense à des brouettes ” (poème 29).

De même, il n'est pas toujours facile de différencier la prose du vers. En effet, dans la métrique classique, chaque type de vers est bien répertorié, généralement marqué par un rythme particulier, la place des coupes et des accents, et le plus souvent une rime. Or ici, toute règle de ce type a été abolie !

Dès lors, peut-on dire que le poème 20 est composé de quatre lignes, ou de quatre vers ?

“ Oui j'ai de petits genoux pas très beaux mollets un peu laids
peut-être

mais comme grand-mère je mets ses chaussures on voit mon
gros orteil je

marche sur les pavés je dis On fait la ligne ici je suis

En route. ”

Si l'on considère qu'il s'agit de vers, le premier vers compte 17 syllabes avec des coupes incertaines, le second 19, le troisième 16... et le dernier 2 ! Mais s'il s'agit de prose, pourquoi couper la

phrase entre “ je suis ” et “ en route ” ? Pennequin souligne lui-même avec humour le caractère parfaitement arbitraire du choix : “ on fait la ligne ici ” pourrait bien être tout simplement une sorte de didascalie... une intervention de l’auteur nous invitant à ne pas prendre ces recherches formelles trop au sérieux !

De la même façon, le poème 46 se présente comme une longue colonne de 33 lignes, mais extrêmement étroite - puisque le dernier mot, “ chevelure ”, l’occupe toute entière. Vers, ou plus probablement, jeu sur la mise en page, prose “ justifiée ”, selon le jargon du traitement de texte ?

L’ensemble donne en tous cas une impression de grande diversité, de souci permanent de variation et de recherche de formes nouvelles.

B) Humour et fantaisie.

L’humour transparaît souvent dans *Bobines*, et atténuée parfois le caractère grinçant du propos ; ainsi, les liens familiaux, la vie quotidienne sont souvent ridiculisés. Ainsi dans le poème 2 :

“ ...et le chien-chien
qui fait son pissou et revient dans le cadre... ”

On remarque, outre la ridiculisation d’un certain langage bêtifiant, la mention d’un “ cadre ” : serions-nous dans un film ?

Le poème 15 nous raconte, quant à lui, une scène cocasse, mettant encore en scène un chien :

“ ... ne bronche pas ne dis pas
Bon papa sinon le chien va te bouffer dis pas Bon et On
Y va dis rien à son chienchien à sa mémère... ”

Et la chose se répète au moins à trois reprises dans tout le poème ! Comme un disque rayé, ou une mécanique enrayée... Bergson n’affirmait-il pas que “ le comique, c’est du mécanique plaqué sur du vivant ” ?

L’humour apparaît aussi dans le métalangage : le poète nous parle du poème en train de se faire... ou pas :

“ on reste sec ”

disait justement le poème 16 ; tandis que le poème 2 parlait de “ logique imperturbable ” au moment où celle-ci faisait cruellement défaut.

On trouve aussi des citations : “ venir le temps et sonner l’heure ”, dans le poème 42, évoque évidemment le Pont Mirabeau...

effet de poésie savante contredit par le discours fort trivial dans le reste du poème, où il est question de “trouille” et de “gros sabots”.

Le mélange des genres et des registres n'est pas la seule façon de jouer avec les mots. Certains poèmes semblent progresser par de simples jeux sonores : c'est le cas du premier poème, fondé d'abord sur une constante allitération en [s], et sur des jeux de mots et de sons :

- sa boule / sa bile (v. 7-10)
- ce soi / ce su
- on est trouvé / on fait les retrouvailles / on nous travaille (v. 15-17).

Ces jeux de mots - on peut citer également “pin d'épines”, poème 3, ou encore le faux proverbe “en bonne entente bon verbe” dans le même texte - donnent une impression de fantaisie, d'humour, et parfois presque d'écriture automatique.

Conclusion :

Par son humour, par sa dimension - quarante-sept poèmes - et par ses thèmes, *Bobines* est donc une étape importante dans l'œuvre de Charles Pennequin. Plus variée mais aussi plus impersonnelle que les *Spots*, elle témoigne des mêmes obsessions : le temps, le corps, et l'impossibilité de trouver un sens à notre existence, cette route par trop divaguante.

Ca va chauffer, avril 1998.

Minuscule ouvrage publié par une association de Rouen, *Derrière la salle de bain*, *Ca va chauffer* se présente comme un opuscule de dix-sept pages, de format 15 x 16, en beau papier beige ; la couverture représente, en filigrane, un dessin technique assez mystérieux.

Le texte se présente, quant à lui, comme une alternance de vers et de prose - ce qui est assez nouveau dans l'œuvre de Pennequin. Ainsi, page 7, après deux “vers” qui peuvent aussi passer pour des sous-titres, on trouve deux “strophes” en prose : le double rythme vers / respiration tend donc à disparaître, au profit d'une diction continue, à la limite de l'apnée ! On retrouve le même phénomène page 9 : une interminable phrase sans aucune ponctuation, et qu'on ne peut donc lire que d'une seule traite :

“C'est dommage que ça se soit ramené à ce moment là car si ça s'rait pointé une plombe plus tôt ça aurait chauffé autrement parce que si ça voulait voir comment c'est dommage ça ne pourrait pas coller puisque c'est parti dès maintenant mais ça n'a pas pris

une ride mais c'est juste foutu l'camp hein et peut-être que ça viendra tout seul mais faut pas espérer en tout cas si ça avait été là on aurait pu engager la conversation parce que là évidemment on n'a rien à vous dire et sans la conversation y reste bien la télé avec bobonne et quoi téléphoner sinon qu'il ne reste qu'à renvoyer les dossiers et j'ai tout renvoyé dos à dos et y'a plus rien qui tourne en c'moment et c'est pas à moi de leur remuer l'cul ”

Pour le reste, on trouve une transcription plus fidèle encore de la langue parlée, avec de nombreuses élisions, des termes familiers ou franchement grossiers, des bouts de phrases toutes faites. Quant au sujet, il reste assez mystérieux, peut-être à cause de la multiplication des “ ça ”, sans que jamais l'on nous dise à quoi ils se réfèrent. Malgré tout, on peut discerner plusieurs fils narratifs qui s'entrecroisent : une affaire assez énigmatique, mais plutôt mal engagée, dans un commissariat ou une gendarmerie, avec le leit-motiv : “ ça va chauffer ” ou “ ça aurait chauffé ”, qui est aussi le titre du poème ; la difficulté de communiquer, ou l'absence de parole : “ on aurait pu engager la conversation ”, et plus loin “ on n'a rien à vous dire ”.

On peut remarquer, pages 12-13, une reprise de *Spots* (cf. ci dessus page 36), avec de très légères variantes : le vers 16, “ et qu'y t'ont même cru refroidir ” est devenu, plus classiquement “ et qui t'ont même cru refroidir ” ; dans les deux cas il s'agit d'une transcription phonétique de “ et qu'ils t'ont... ”, mais la seconde paraît un peu moins insolite et a-grammaticale ; la seconde variante concerne la coupe des vers : les vers 24-24 étaient coupés de la manière suivante dans *Spots* : “ et que si ça se casse la / gueule après tout ”, coupe habituelle chez Pennequin, et qui tend à souligner la violence faite à la langue, la volonté de casser les mécanismes du langage ; or, dans *Ca va chauffer*, elle devient, plus classiquement : “ et que si ça se casse / la gueule après tout ”. Peut-être faut-il voir là un souci de varier, d'éviter que le procédé, à force d'être répété, ne perde de sa valeur.

Dans une atmosphère de polar ou de roman noir, Pennequin continue donc, dans ce recueil, à construire un univers où les gens se parlent sans avoir rien à se dire, sans s'écouter, une langue malade. Les deux dernières pages sont à cet égard significatives : le thème de la mort y est omniprésent - le dernier mot du texte est “ casser sa pipe ” ; on a l'impression d'une surimpression de paroles : comptine venue de Beckett (“ *C'est moi qui t'enterrai, c'est toi qui m'enterras* ”), formules toutes faites (“ combien de fois vous ai-je répété que vous êtes un homme mort ”), brouillage des discours (“ personne n'envisage de le faire taire pour m'écouter ce que j'ai à dire est très fondamental ”)... C'est bien un univers kafkaïen d'êtres

mécanisés et anonymes parlant une langue figée et incapables de s'écouter, donc de communiquer.

Pennequin continue donc ainsi l'exploration de cette " parole des corps ", parole bavarde et empêchée à la fois, en cherchant une voie - une voix ? - un peu différente : l'alternance de la prose et des vers.

La Vérité sur la famille (in Prospectus n° 7, juin 1998)

Ce court texte, très drôle, a été écrit lors d'un retour en voiture, entre Cambrai et le Mans. Odile, sa femme, conduisait. La radio était allumée, et à l'arrière se tenaient les trois enfants, Eloïse, Adèle et Léandre. Fait de vers de longueur variable, c'est tout simplement un " collage " fait de tout ce que Pennequin entendait dans la voiture : réflexions d'une Odile inquiète (" quand je double je vois seulement rien ") et peu sûre d'elle (" c'qui a c'est qu'y faut qu'tu m'indiques / après j'prends où "), commentaires de la radio annonçant un fait divers sordide, un vieille femme dévorée par ses chiens, panneaux publicitaires ou de signalisation, publicité, intervention des enfants... Le comique provient à la fois du " naturel " du texte - quiconque peut y reconnaître ses propres tics, mais aussi des paroles, des bruits familiers - et de l'incongruité des rapprochements : le slogan publicitaire juste après l'annonce d'une mort tragique !

Le Binôme (inédit, fin 1998)

Destiné à une publication en collaboration avec le peintre Doury, le Binôme a été écrit au poste, alors que Charles Pennequin effectuait une garde !

Ecrit tout entier en majuscules d'imprimerie, avec des [...] qui marquent des interruptions, comme des manques, ce recueil comprend treize pages - treize poèmes ? A deux reprises seulement (p. 8 et p. 12) le poème semble déborder du cadre de la page, enjambrer sur la suivante ; sa fin est alors marquée par un trait horizontal. Pour la commodité de l'étude, nous numérotions les poèmes de I à XIII.

1. " je est un autre " :

Le Binôme semble l'exploration sans fin de la célèbre phrase de Rimbaud, et achève la déconstruction du " je " entreprise dans toute l'œuvre antérieure.

Il y a d'abord des verbes sans aucun sujet : " est abruti de lire ", par exemple dans le poème I ; mais le plus frappant, c'est de voir très souvent " je " accompagner un verbe... à la troisième personne :

“ JE ÉTALE LA CONFIOTE

JE EST ALLÉ LA CONFIOTE ”
(poème I)

“ JE NE VA PAS ” (V)
“ JE VA DÉJÀ BEAUCOUP MIEUX ” (V)

“ JE IRA SI JE VA
SI JE DIT COMMENT JE VA
JE N’IRA PAS
QUE S’IL (JE) COMPREND LA MISSION
JE (ET IL) DIT COMMENT VOUS Y ALLEZ
VOUS NE DIT RIEN
VOUS ALLEZ OÙ VOUS CHANTE
ET JE S’EN PORTER MIEUX AINSI ” (VII)

On voit dans ce dernier exemple une confusion généralisée des personnes, “ je ” et “ vous ” finissant par se confondre dans un “ il ” qui les met également à distance, tandis que les verbes subissent la contagion de la dépersonnalisation, et finissent par être à l’infinitif, mode “ non-personnel ” par excellence. Le même phénomène est à l’œuvre tout au long du poème XI :

JE M’INITIE

JE MAGNANIME
ET JE M’IGNOMINIE
ET JE M’IGNOMINE

JE MICHE ET JE M’ACHETA
JE M’ASPERGEANT ET
MOUTONNÉ
JE ME MINE ET JE M’APITOIE

JE SE FAISANT
ET JE SE DISANT
ET JE SE SOIGNANT DE MAGIE
ET MOI-JE

MOI SE MOIGNON
ET MOI SE J’ENDIVE

MOI SE MAGNANT DANS MES GEÔLES

MOI M’IGNORER DANS MOI-MÊME
MOI JE M’URGEANT
MOI JE M’ORAGE
MOI J’A MES NERFS

MOI J'A MON VERRE
ET MOI T'AS LE SIEN

ET MOI ME TRINQUE JE
ET JE TE TRINQUE MOI

JE ME GÊNAIT
JE FUT MA GÊNE
GEINDRE À SA GÊNE POUR DU JE

ON NE JOUE PLUS

DANS LE JE C'EST LA GÊNE
DANS GISANT C'EST J'Y SANG

DÈS QUE JE M'ÔTE DE MOI
JE M'Y NOIE

Il ne s'agit pas seulement, ici, d'une déconstruction de la syntaxe, mais de ce qui, dans la phrase, indique la personne : le moi, l'interlocuteur... ici tendent à disparaître !

Dans le même ordre d'idées, il arrive que " je " soit opposé à " moi " comme s'il s'agissait de deux personnes différentes :

" VAS²⁶ TE FAIRE METTRE JE
ET LA GÊNE VONT FAIRE METTRE À MOI
ET MOI A BEAU FAIRE SE FAIRE
METTRE TOUT EN LUI QUI PREND GARDE
À VA ET TE FAIRE SONT DE PATROUILLE
[...] " (I)

" JE NE SUIS RIEN DANS LE JE SUIS DE L'AUTRE
QU'IL Y A EN MOI
JE SUIS DANS LES AUTRES
ET LES MOI DANS LES JE
QUI NE SONT PLUS NI
DANS MOI NI DANS L'AUTRE " (X)

Cette dissociation explique le titre " Binôme " : le terme est présent à quatre reprises dans le poème II ; on le retrouve dans les poèmes VI et VII, notamment avec cette phrase énigmatique :

" DIEU EST BINÔMÉ À LUI TOUT SEUL ".

Tandis que " je " et " moi " se dissocient, que " je " devient un " il ", d'autres sujets tout aussi mystérieux surgissent : " Ne plus ", " Que " (poème VII), mais aussi " lisez " (I, v. 2) " va ", " te faire " :

" VA ET TE FAIRE SONT DE PATROUILLE " (I)

²⁶ Sic !

En fait, n'importe quel mot peut devenir une entité à part entière, un petit personnage digne d'*Alice au pays des merveilles* ou des comptines enfantines ("Pince-mi et Pince-moi sont sur un bateau..."). Ce n'est plus seulement le "moi" qui perd sa réalité, c'est le monde tout entier qui s'anime, et entre dans l'univers inquiétant du conte !

2. Une intrigue policière ?

Le texte garde quelques traces des circonstances de son écriture : Pennequin a l'art d'écouter, d'absorber comme une éponge tout ce qui se dit autour de lui, les messages multiples de la radio, des conversations... Le tout s'entremêle à sa propre parole intérieure, et cela peut expliquer en partie le "brouillage" du moi, parasité en quelque sorte par le vacarme des autres...

Certes il ne s'agit en aucune manière d'un récit linéaire qu'un cinéaste pourrait mettre en scène... mais par bribes se reconstruit une histoire assez vague, où il est question d'une mission dangereuse qu'on hésite à accepter (VII, passage cité), et qui peut-être tourne mal :

“ IL FAUT SAUVER TRIPES
SAUVER IL FAUT SE CARAPATER
DANS SAUVER SANG ET
TRIPES ET NE PLUS
BOUGER QUE SAVOIR SAUVER
ET QUOI SAVOIR DE NE PLUS, DE SES TRIPES
ET LE SANG SINON QUOI ET QUE QUE
LUI FAUT METTRE ET MÊME + SI IL FAUT
CARAPATER ET SAUVER, SANG ET TRIPES. ”
(poème VII, quatrième strophe).

Le poème IV, lui, ressemble à un message radio, où il est question d'une "sentinelle", et de quelqu'un qu'il faut "fouiller".

Le danger semble bien présent : il est question de "compter les cartouches" (I), de "rester en retrait" "s'il y a du grabuge" (II), de "protéger les arrières" et d' "une victime de plus" (IV), de "sentir le sens de l'alerte" (V), de "feu nourri" (VI), de "sauver Tripes" et de "carapater" (VII), de la "balle" et de "la mort du tueur" (IX)... Là encore on pourrait imaginer une intrigue à l'aide de ces quelques indices. On retrouve en tous cas l'atmosphère un peu glauque du roman noir.

3. Poésie visuelle, poésie sonore.

La présentation est importante : on voit apparaître l'usage de la majuscule (indique-t-elle un timbre, une hauteur de voix ?), tandis que l'on retrouve les vers libres, non rimés, parfois vaguement assonancés (confiote / main morte, poème I).

A ce sujet, on a parfois l'impression que l'attaque du vers est plus importante que sa fin : d'où une construction fréquemment anaphorique :

“ VA TE FAIRE. RÉPÉTEZ APRÈS MOI.
VA TE FAIRE... (III)

“ FOUILLE DE NE AUX ACCÈS
FOUILLE SÉCURIT ET APPLICATION (6 ANNEXES) ” (IV)

Des exemples encore plus frappants sont celui du poème IX, tout entier construit sur l'anaphore de “ je suis ”²⁷, et celui du poème XI, précédemment cité, fondé sur la répétition de “ je ” “ et ” et “ moi ”.

On peut également remarquer une certaine régularité du rythme fondé sur les accents, et renforcé par les répétitions de mots ou de sons, comme le montre l'exemple du poème XII :

“ JE **RESTE EN MOI TOUT PAREIL**

JE **SUIS TOUT PAREIL TOUT À MOI**

JE **RESTE ET TIENS À RESTER TOUT EN MOI**
PAREILLEMENT

JE NE **TIENS PAS À DÉPAREILLER DANS MON MOI**
TOUT À MOI

JE **TIENS À RESTER PAREILLEMENT DANS MON MOI**
TRÈS LONGTEMPS

DANS MON **MOI TOUT À MOI JE TIENS QUELQUE**
CHOSE QUI M'ÉCHAPPE

L'**IDÉE DE RESTER QUAND JE VIENS TOUT À MOI**
M'EST

ÉTRANGE

JE **VIS DANS MON MOI L'ÉTRANGER TOUT ÉTRANGE**

²⁷ Voir texte dans l'Anthologie

L'ÉTRANGER EST À **MOI** M'ÉCHAPPANT DANS MON
TIEN

IL **EST** DANS MON **TIEN** PAREILLEMENT À TOUTE
HEURE

IL **TIENT** À **RESTER** TOUT EN **MOI** POUR LUI **SEUL** ET
PARTIR QUAND IL **VEUT**

IL **VEUT** QUE JE M'EN **AILLE** TOUT AUTANT DANS
MOI-MÊME À SON **AUTRE**

SON **AUTRE** TOUT À **LUI** VIENT À **MOI** TOUT
BONNEMENT

JE **VAIS** ME FAIRE **VOIR** TOUT EN **LUI** TOUT
BONNEMENT

JE **VAIS** **MOI** ME **FAIRE** TOUT EN **LUI** TOUT
BONNEMENT POUR M'Y **VOIR** ”

On remarque tout d'abord que chaque vers est autonome, d'une longueur plus ou moins grande, et séparé du suivant par un “ blanc ” correspondant à une assez longue respiration. Ensuite, on peut voir une certaine régularité des accents : presque chaque vers comprend un accent sur la 2^{ème} syllabe ; les suivants s'espacent toutes les deux ou trois syllabes, donnant un effet de scansion régulière, presque monotone. Ajoutons le fait que ces accents portent souvent sur les mêmes syllabes : [res], [moi], [reille], [tiens], [ment]... Nombreux sont également les mots monosyllabiques, donc porteurs d'accent : “ moi ”, “ tiens ” et “ tien ”, “ viens ”, “ vis ”, “ veut ”, “ lui ”... On note enfin un effet de crescendo : de deux au début du poème, les accents passent à quatre, voire cinq par vers. Cette progression est également visible visuellement : les vers s'allongent, parfois écrits sur deux lignes.

On a parlé tout à l'heure d'une déconstruction de la phrase ; et l'on voit ici une certaine prédilection pour les monosyllabes, accentués ou nom ; on pourrait dire qu'il y a ici une double tendance - qui sont celles, assez souvent de la poésie sonore, de Heidsieck à Bobillot, de Serge Pey à Pennequin lui-même : celle vers la litanie, et celle vers l'onomatopée.

La tendance à la litanie : on a vu plus haut l'importance des attaques de vers, et des anaphores ; mais l'on voit des poèmes entiers fondés sur la répétition des mêmes phrases : “ je suis... ” (poème IX), “ je ” et “ moi ” (poème XI)....

La tendance à l'onomatopée : lorsque les mêmes syllabes se répètent, lorsque le rythme s'accélère, les frontières entre les mots s'estompent à l'audition, et il n'en reste plus que la musique obsédante. C'est un peu le cas dans le dernier poème, tout entier fondé sur les syllabes [jèm] (“ j'aime ”), [meu], [moi], [je], [que], [mieux], [mo]. Les vers très brefs, fondés sur la combinaison de ces différents sons, paraissent former davantage une comptine qu'un texte à proprement parler !

Conclusion :

Un poème qui se transforme en comptine, voire en pure onomatopée, un “ je ” qui ne se construit plus à la première personne, une “ mission ” dangereuse et grotesque en même temps... On retrouve bien ici le rire grinçant de Pennequin, où le tragique se résoud en burlesque et en langage enfantin, mais où le jeu avec les mots révèle des failles intérieures.

Un jour (inédit, fin 1998).

Il s'agit également d'un texte tout récent, accompagné de deux dessins de Doury (voir en annexe ci après), représentant l'un un buste de femme sans la tête, dessiné à grands traits, l'autre les visages d'un ovale très allongé, indifférenciés, peut-être de quatre enfants - le cadre du dessin coupe en deux le premier.

Il s'agit ici d'un texte manifestement autobiographique, qui se présente comme une litanie - ce qui confirme cette tendance dans la poésie sonore, signalée plus haut. La langue ici est parfaitement limpide, parfois familière. En soixante-cinq distiques formés de “ un jour ” suivi d'une phrase toute simple au présent de l'indicatif, se dessine l'image de toute une famille : la mère, personnage important puisqu'il est présent dans six distiques, une femme au comportement contradictoire (un jour elle “ planque les bouteilles ”, un autre elle “ sert ” le père “ à ras bord ” !), volontiers râleuse (“ maman dit j'ai déjà salé ”) et parfois même violente (“ un jour / il se fait griffer par maman ”) ; un oncle, une tante chez qui le père va se réfugier (“ il se sauve chez tante Marthe ”), un frère fugueur (“ mon frère se sauve par les cabinets de toilette ”), une sœur... peut-être une grand-mère : dans “ sa mère l'endort avec des histoires ”, “ sa ” ne peut représenter que le père. Sans oublier le chat !

Le texte est à la première personne, et le narrateur se met lui-même en scène : il “ tape sur des bidons ”, “ déterre la poupée de [sa] sœur ”, “ voit la terre de près ”, ou encore “ voit l'ombre du voisin ”. Mais le “ je ” est surtout présent dans sa relation avec le père, de loin le personnage le plus important, puisqu'il est présent dans plus de cinquante-cinq distiques sur les soixante-cinq du recueil.

Le personnage est d'abord saisi dans ses gestes familiers : il "pose son sac sur la clenche", "part tous les matins travailler", "prend le bus pour Denain", "caresse son chat dans son fauteuil", "met du charbon dans la chaudière", "trifouille avec ses bobines de ficelles", "se lave avec son gant de toilette"... Gestes quotidiens, anodins, mais qui forment l'univers de l'enfant qui le regarde.

Avec cet enfant, il semble avoir des relations privilégiées : "il me ramène des bonbons de l'usine", "il m'achète des dictionnaires", "il me fait un laïus sur les vitamines A, B, C, D", "il me parle de ma mère", "il me fait des mimiques", "il me fait réciter un poème de Maurice Fombeure"... Pourtant le narrateur est plus réticent, voire franchement hostile : "je repousse sa main dans la voiture", "je lui dis ouais ouais ouais", "je vois l'homme qui rétrécit"...

C'est que le père est manifestement alcoolique, et que cela empoisonne la vie de la famille : "il balance sa canette sous la table", "il ramène que son pinard des courses", "ma mère planque les bouteilles", "il met un cendrier en-dessous de son verre", "il revient tous les jours cuit".

L'alcool le rend-il violent ? on note parfois des comportements inquiétants : "il regraisse encore son fusil", "il perce le cœur de l'araignée avec une épingle"; mais c'est très largement la faiblesse qui domine. Les réflexes de fuite ("il fout le camp pendant la noce", "il se sauve chez tante Marthe"), l'impuissance face aux réactions des autres ("ma tante se fout de sa poire"; "sa mère l'endort avec des histoires", "il se fait griffer par maman"), sa déchéance physique ("il met un temps infini", "il a les veines sur son visage", "il dit j'ai pas de chair", "il met les trucs ultra lentement", "je vois l'homme qui rétrécit"). Le personnage se caractérise aussi par des efforts pathétiques et vains pour se confier, notamment au narrateur : "il dit des choses compliquées", "il revient sur la discussion", "il essaie son patois avec un voisin", "il arrête pas de se taire"... C'est bien le même que dans le *Père ce matin*.

D'où vient qu'ici l'effet soit quelque peu atténué, moins sinistre, que le narrateur paraisse un peu plus apaisé, un peu plus indulgent ? D'abord par un refus systématique du lyrisme : les phrases sont minimales, sans adjectifs, comme de simples constats ; ensuite, elles s'entremêlent, et s'annulent les unes les autres. Dès que survient le pathétique ("il dit je n'ai pas de chair"... "il arrête pas de se taire") il est immédiatement contredit par des notations aimables - il fait réciter un poème à son fils - ou familières : "le chat est sur ses genoux". On ne nous laisse jamais le temps de nous attarder sur des images douloureuses, et l'impression qui en ressort, c'est celle, douce-amère, d'un tableau par petites touches, un peu à la manière de Seurat...

Plus ça va, moins ça vient, recueil paru au Jardin Ouvrier, 1999.

Ce recueil, le dernier en date à l'heure où nous écrivons, est en réalité un "pot pourri" de textes issus d'autres recueils ou manuscrits :

- un extrait de *Spots* (" la télé mène une vie de con ") ;
- un texte en prose intitulé *Finir ici*, dont je n'ai pas identifié la source, peut-être un inédit ; mais le rythme fait irrésistiblement penser à *Dedans* ;
- un extrait de *On ne va pas lambiner* (manuscrit de *Spots*) ;
- sans transition, un extrait de *Dedans* (pages 5 à 7) ;
- un autre (page 42), déjà publié dans *Quaderno* ;
- un texte déjà publié dans *Poézi Prolétèr* ;
- un texte vraisemblablement issu de *Dedans* (même rythme, même thématique) mais que je n'ai pu retrouver ;
- un poème en vers ;
- un extrait de *J'ai un truc dans la tête qui bloque pas* (paru dans *TTC* n° 4) ;
- un texte peut-être encore extrait de *Dedans*, où la ponctuation est remplacée par le signe / ;
- un extrait de *Dedans*, également publié dans *Quaderno* ; ici la présentation, sous forme de vers, est différente.
- Un texte en prose, sans titre, " cette petite chair chaude sortant du bain. " Extrait de *Dedans* ?
- Enfin, la fin des *Poèmes délabrés*.

On peut constater, d'abord, la technique du " pot pourri " : prendre divers extraits, et en faire une œuvre à la fois composite - vers et prose, thèmes entremêlés - et unitaire. Cela souligne l'étroite parenté des trois ou quatre recueils d'où sont extraits les textes : *Spots*, les *Poèmes délabrés*, *J'ai un truc...* et *Dedans*. Si les formes sont évidemment très différentes, la problématique est la même : exprimer le désarroi d'un " moi " qui ne parvient ni à se détacher du monde, ni à se situer par rapport aux autres, ni à s'exprimer, la lourdeur des corps englués dans l'ordure et la maladie, dénoncer, par la même occasion, l'absurdité parfois cocasse du quotidien, des rapports familiaux ou professionnels, de la télévision, et de bon nombre de comportements sociaux... Tous ces textes, écrits entre 1996 et 1998, appartiennent donc à la même " famille ", et l'on peut voir ici le caractère quelque peu " labyrinthique " de la composition : titres qui se répètent, parfois pour des textes différents, publications multiples sous des présentations diverses... Pennequin n'écrit pas de manière linéaire, relit perpétuellement ses textes, et, *mutatis mutandis*, s'accorde les mêmes libertés que Montaigne, et le même goût pour les " farcissures "...

CONCLUSION : Pennequin, une “ pierre noire ” de la poésie sarthoise... et française !

1. Une vision pessimiste de l'homme :

- Un univers très particulier, qui se dessine de texte en texte : “ tranches de vie ” des milieux populaires, parfois marginaux, avec leur réalité sociale (chômage, pauvreté, violence), leur racisme et leurs préjugés, leur auto-affirmation souvent dérisoire, leurs échappatoires - la boisson, la névrose -, leurs joies ineptes et leur misère morale : intolérance, solitude. Un monde où le langage est malade, où l'on ne sait pas (plus ?) communiquer.
- l'homme est souvent réduit à un corps aux pulsions primaires : manger, boire, évacuer, sans parler de la vie sexuelle dont tout sentiment semble exclu ; le “ je ” est souvent confondu dans un “ on ” indifférencié, quand il n'est pas en butte à la violence des autres.
- La famille n'est pas épargnée : les relations familiales, très présentes dans l'œuvre de Pennequin, sont elles aussi marquées tantôt par l'indifférence, tantôt par une violence presque sadique ; les enfants sont souvent des monstres (on se souvient de “ Kévan ” dans *Storage*, qu'un couteau dans le ventre de sa mère n'émouvait guère, si même il ne l'avait planté lui-même...), héritiers ou victimes de la violence de leurs parents. La figure du père est celle d'une loque rongée par l'alcool, sous l'œil indifférent ou résigné de la sœur et de la mère (*Le Père ce matin*).
- Les institutions en prennent elles aussi pour leur grade : tandis que le sport n'est qu'une occasion de laisser libre cours à des penchants racistes particulièrement bien partagés, la gendarmerie, lieu “ d'enquêtes ”, se réduit souvent à une “ administration ”, une vie de bureau aussi absurde que le monde de Tchekhov ou de Gogol, où le meurtre et le sang feraient irruption. L'école, évoquée dans *Travaux Méningés*, paraît moins violemment tournée en dérision : les personnages y sont plus ridicules qu'odieux, et Pennequin donne libre cours à sa verve et à son goût de la caricature, avec moins d'acrimonie. La télévision, en revanche, seul moyen de culture dans ce monde peu instruit où le livre n'existe quasiment pas, n'est plus qu'un objet inquiétant, moyen de décervelage et porte ouverte à la folie.
- Dans ce monde sans espoir, la maladie, la folie semblent le seul recours ; et pourtant ce monde-là aussi est marqué par la violence : auto-mutilation d'un “ je ” malade, infantilisé, en butte aux tentatives surnoises des “ autres ” - les médecins, la famille - pour l'arracher à ce dernier refuge... tandis que le monde médical

semble réduit à des marionnettes agissant en accéléré, de manière absurde, véritable parodie d'*Urgences*²⁸.

2. *Un monde cruel, envahi par l'ordure.*

Si les images de meurtre sont fréquentes dans tous les recueils, les coups ne le sont pas moins : on se bat volontiers à coups de poings... ou de couteau, et les corps ne sont plus alors que des pantins désarticulés.

Mais le terme qui revient le plus souvent, c'est la " merde ", seule ou accompagnée de toutes les sécrétions possibles du corps humain. Elle envahit tout, le langage d'abord - injure ou simple exclamation - mais aussi et surtout la conscience. Les corps, blessés ou malades (souvent d'alcool) baignent dans leurs déjections ; l'infantilisation des consciences est justement marquée par l'intérêt soudain portée au sujet... Dans ce monde nauséabond, l'homme tout entier devient de la merde.

3. *Un humour grinçant :*

Bien sûr, cette poésie n'est pas seulement désespérée, elle est aussi, souvent, très drôle - comme le monde d'Ubu peut l'être : cocasse par son horreur même. Les adultes bêtifient comme des enfants, ou répètent sans les comprendre des discours tout faits, entendus à la télévision ; le comique peut naître aussi du contraste entre leurs paroles et leurs actes...La langue trébuche, les corps s'étalent ou se fracassent, les discours compassés dérapent dans le grotesque. Mais c'est un comique qui fait froid dans le dos !

4. *Une langue et une poésie mises à mal :*

Pennequin, pour exprimer un monde si déchiré, si détruit, ne pouvait utiliser la langue telle quelle : le rapport à la langue est aussi un rapport violent, sur le modèle des relations familiales. On retrouve là une problématique chère à Christian Prigent et à bien d'autres poètes contemporains : il faut casser le rapport " naturel " à notre langue " maternelle ", qui nous fait parler une langue mécanique, inconsciente, celle de tout le monde : il faut " inventer sa propre langue ", et pour cela " tuer la mère ", violenter la langue maternelle.

- *Un lexique non poétique* : réduit à l'essentiel, dépourvu d'adjectifs, souvent argotique et grossier. On va parfois jusqu'à la limite, tantôt en inventant des mots (*Lecture All over*, p. exemple), tantôt en revenant au borborygme ou à l'onomatopée (*Et tout ça finit toujours en drame*) ;

²⁸ *Urgences* : série télévisée américaine, racontant de manière romancée la vie d'un service d'urgences dans un grand hôpital ; la série eut un succès considérable en France en 1997-1998.

- Une syntaxe déstructurée : des mots qui semblent “ flotter ” dans la phrase, des phrases dont la frontière s’estompe, qui se contaminent entre elles, défiant toute logique...
- Technique du “ collage ”, de la “ surimpression ” : discours rapportés, mots saisis à la volée, sans souci de cohérence (et encore moins de convenances...) voix qui s’entrecroisent et se chevauchent : les “ je ” qui s’expriment sont multiples, parfois indiscernables.
- Une prosodie martyrisée... et la création de formes nouvelles : Des poèmes longs, qui réclament du souffle : plusieurs dizaines, voire plusieurs centaines de vers ; on voit apparaître également, dans le dernier recueil, une alternance vers / prose : des strophes en prose, sans aucune ponctuation, et qu’il convient de lire d’une traite. Il faut plonger dans ces textes, comme en apnée ! Des vers libres, avec une certaine prédilection pour les vers courts, mais qui ne ressemblent en rien à des vers traditionnels : la limite du vers n’est pas ici conditionnée par l’unité syntaxique - souvent aléatoire - ni même par le mot : il n’est pas rare qu’un vers s’achève au milieu d’un mot !

Ces deux derniers points ne sont pas sans évoquer - comme nous y incite un autre poète sonore, Jean-Pierre Bobillot - la “ satura ” latine. Celle-ci, d’après Tite-Live, serait à l’origine de la comédie latine, et aurait également donné lieu à un genre (le mot est assez peu approprié) littéraire, caractérisé justement par le mélange des genres, des tons, une grande diversité métrique allant jusqu’au mélange de la prose et du vers, et par un contenu alliant gravité et bouffonnerie, celle-ci allant souvent jusqu’à la scatologie et l’obscénité. Peut-on faire l’hypothèse que la poésie de Pennequin se situe justement dans cette lignée, qui va des “ atellanes ” au Satiricon de Pétrone, et jusqu’aux œuvres de Rimbaud, poèmes enchâssés dans de la prose, en passant par la Satire Ménippée et les romans de Rabelais ? Si l’on ajoute que les rapports familiaux constituent une grande partie de l’inspiration pennequinienne, on peut voir sans absurdité dans la comédie latine, non pas certes une source, mais une parenté.

- Un texte fait pour être lu, de manière théâtrale. Ce n’est qu’à cette condition qu’il prend vie, et sens. C’est encore une particularité de Pennequin : alors que ses textes crient l’impossibilité de communiquer, la solitude d’un “ je ” pas même sûr de sa propre identité, le poète recherche le contact avec le public, souvent même le plus difficile des publics : celui des collégiens et des lycéens !

A l’instar des partitions, on peut émettre l’hypothèse que la présentation visuelle des textes n’est rien d’autre qu’une manière d’indication scénique : on l’a vu pour la coupure des vers ; c’est vrai également des décalages de marges, des italiques, des

“ blancs ”, des majuscules... Et pourtant, comme la plupart des poètes sonores, ces textes ne semblent destinés qu’à un seul interprète : le poète lui-même. De son propre aveu, il n’a jamais eu l’occasion d’entendre ses textes dits par d’autres, et une telle situation le gênerait beaucoup. Certes, les moyens modernes d’enregistrement empêcheront que le poème ne soit condamné à mourir avec son auteur - comme meurt une musique que l’on ne joue plus ; mais ne peut-on penser qu’il gagnerait à entrer davantage dans le domaine public, à entrer au répertoire d’autres interprètes, comme un texte de théâtre ou une œuvre musicale ?

- **Où va Pennequin ?**

Le ressassement d’un univers aussi étouffant et désespéré ne peut-il mener à une impasse ? Certes, Pennequin possède, en dehors de la poésie, des repères qui lui permettent sans doute de conserver son équilibre dans ce monde où toute frontière semble se diluer - entre moi et les autres, le réel et le délire, le désir et la haine... et où le langage lui-même échappe à la logique : une famille qui ne ressemble heureusement pas à celles évoquées dans son œuvre, un métier doublement normatif puisqu’il a affaire à la fois aux lois et aux chiffres...

Par ailleurs, peut-on continuer indéfiniment à décrire un tel constat ? Ne faudrait-il pas explorer d’autres milieux, d’autres langages ? A moins que l’enfermement dans cet univers soit précisément ce qu’il s’agit d’exorciser, par les mots. C’est ce que semble nous suggérer *Bio-dégradable* (in *Poézi Prolétèr*, n° 2, septembre 1998).

UNE POESIE MILITANTE.

Ce titre peut prêter à confusion ! Il ne s’agit évidemment pas d’une résurgence un peu tardive de la “ poésie ” engagée façon “ poésie de la Résistance ”... Non, plus généralement, c’est la poésie elle-même qui doit lutter pour trouver sa place au sein d’un univers éditorial envahi, dans le pire des cas, par le roman (dans ce qu’il a de plus traditionnel, de moins inventif : récit, personnages et (bons) sentiments), dans le meilleur des cas par une poésie “ belle ”, c’est à dire lyrique, “ sémantique ”, inoffensive.

Pour promouvoir une poésie “ différente ”, qui mette en question le langage lui-même, il faut payer de sa personne !

Cet engagement prend, chez Pennequin, deux formes principales. La première consiste à aller, le plus souvent possible, à la rencontre du public, seul ou avec d’autres - Christian Prigent, bien sûr, mais aussi Bernard Heidsieck, Philippe Beck, Eric Clémens, Jacques Demarcq, Emmanuel Tugny, Jean-Pierre Bobillot, Jean-Pierre

Verheggen, Christophe Tarkos, Vincent Tholomé, Kati Molnar, Julien Blaine, Serge Pey, Michèle Métail et bien d'autres, qui partagent les mêmes préoccupations, dans le cadre de "lectures-performances" où les textes sont mis, sinon en scène, du moins en voix. Souvent, ces lectures sont associées à d'autres arts, notamment la peinture, dans le cadre d'expositions, en particulier avec les peintres Alain Véron, Pascal Doury ou Mathias Pérez. La seconde, c'est le combat perpétuel pour participer à des revues poétiques exigeantes, inventives, mais trop souvent confidentielles et éphémères, et dans lesquelles on retrouve d'ailleurs les mêmes noms.

On peut donc dire que le combat que mène Pennequin en faveur d'une poésie sonore n'est pas un combat isolé. Nombreux sont les poètes qui y participent, et l'on peut dire que s'ils n'ont pas encore touché un très large public, ils commencent à creuser leur trou - en témoignent l'apparition, encore bien timide, d'un Christian Prigent ou d'un Bernard Heidsieck dans les ouvrages traitant de poésie destinés aux universitaires, ou le succès remporté par des manifestations comme les Voix de l'Écrit au Mans.

1. Les lectures-performances.

Charles Pennequin a participé, seul ou associé à d'autres, à de très nombreuses lectures-performances, dont la liste suivante, non exhaustive, peut donner une idée :

- 1994 : Lectures publiques, associant exposition de peinture (A. Véron), poésie et musique Rock, avec le groupe "Alix au pays des Réveils" dont le chanteur, Alain Feufeu, est aussi peintre et poète.
- 1994 (février) : Annonce pour le 4^{ème} trimestre 1995 un Quatrième salon Prodromes à Auvers sur Oise, avec des lectures de Pennequin et Verheggen, et une exposition d'Alain Véron et Jean-Luc Poivret.
- 20/05/1995 : vernissage du "week Art" : lecture publique à la librairie Plurielle, en compagnie de Christian Prigent et Christophe Tarkos, avec une exposition d'Alain Véron.
- 31/10/1995 : lecture publique à Cavaillon, avec Eric Clémens, Jacques Demarcq, Arnaud Labelle-Rojoux, Pierre Le Pilloüer, et Christian Prigent, autour de la revue *TXT*, défunte en 1993, mais qui a fait l'objet d'une anthologie chez Christian Bourgeois. Sont présentés à la même manifestation les artistes Pierre Buraglio, Daniel Dezeuze, Philippe Boutibonnes, Claude Viallat.
- 4^{ème} trimestre 1995 : lecture à Auvers-sur-Oise ;
- Novembre 1995 : lecture publique à l'usine Tabur, au Mans, avec l'association Adéquat.
- 7/12/1995 : lecture publique avec Christian Prigent, Emmanuel Tugny et Jacques Demarcq, pour la publication chez Christian Bourgeois de *l'anthologie TXT*. Rennes, théâtre de la

Parcheminerie. (c'est à Rennes qu'avait été fondée la revue en 1969.

- 8 décembre 1995 : lecture publique à la médiathèque Aragon, en même temps qu'une exposition d'Alain Véron.
- Lecture publique le 16/05/1996 à la galerie CEBO, 20 avenue François Chancel au Mans dans le cadre du " week Art 96 ". A cette date, Charles Pennequin participe, ou du moins apporte son soutien au collectif " Adéquat ", qui réunit artistes, peintres etc. et qui, faute d'obtenir un lieu de création " adéquat ", justement, squatte l'ancienne manufacture d'armes du Mans, faisant de ce lieu, originellement destiné à la guerre et à la destruction, un centre particulièrement vivant de création et d'échange.
- Vendredi 17 mai 1996 : lecture publique à Rennes, dans le cadre de " Primavera ", rencontres et pratiques des Arts contemporains, en compagnie de Bernard Heidsieck, Christian Prigent, L.L de Mars, Julien Demarc, et la formation musicale " la société des timides à la parade des oiseaux ". Salle de la Cité, rue Saint-Louis.
- Mardi 11/06/1996 : lecture publique au lycée Montesquieu du Mans, avec Christian Prigent
- Jeudi 13/10/1997 : lecture publique au Stan, un piano-bar situé place de l'Eperon au Mans, en compagnie de Didier Garcia ; des professeurs de français sont dans la salle, d'où...
- 1997 : ...lecture devant un public d'écopiers, au Collège du Sacré-Cœur du Mans
- Participation aux " Voix de l'Écrit " au théâtre de l'Ephémère au Mans, en avril 1998...

On voit qu'il s'agit là d'un énorme travail, qui d'une part est essentiel à la conception même des textes - nous l'avons vu dans le détail en les étudiant - et d'autre part engage la personne même de l'auteur. Seul face à un public, il s'agit de " lancer " un texte, d'affronter en direct sa réception par les auditeurs - le rire, la gêne, l'enthousiasme... Situation périlleuse et certainement génératrice de stress !... Surtout quand il s'agit d'un public scolaire ou adolescent, peu préparé par l'école à ce type de poésie, et qui, se sentant agressé, peut avoir des réactions négatives...

Il faut donc du courage, à tous ces poètes et en particulier à Pennequin, pour ainsi mettre en danger leur propre personne. Et c'est en même temps inévitable : les textes sont faits pour être dits ; ils trouvent là leur raison d'être et leur véritable sens. Et ils ne peuvent être dits que par l'auteur lui-même, locuteur unique. C'est ce qui différencie la poésie sonore de la musique - une partition est destinée à être jouée par un orchestre, ou un instrumentiste, donc par des interprètes - et du théâtre. Il arrive, certes, notamment dans le public scolaire, que des jeunes se soient exercés à dire un texte : ce fut le cas du *Père ce matin*, lu " en boucle " par une classe de seconde lors de la seconde visite de Charles Pennequin au lycée Montesquieu du Mans

en 1998, sous la direction de leur professeur de lettres Michel Sans ; c'est d'ailleurs l'une des manières les plus efficaces de faire entrer les élèves dans ces textes insolites. Mais cette situation reste exceptionnelle.

On ne peut dès lors que s'étonner du nombre relativement restreint de publications sonores, sous forme de cassettes, vidéos, ou disques compacts à ce jour, par opposition au grand nombre de publications écrites. A l'heure où le CD-ROM permet l'alliance du son, de l'image et du texte, on ne peut s'empêcher de penser qu'il y a là un gigantesque chantier possible.

2. Le travail dans les revues.

Lors du "printemps des poètes" 1999, on recensait plusieurs centaines de revues de poésie, ce qui révèle une étonnante vitalité dans ce domaine. Mais il faut immédiatement ajouter un bémol à ce constat satisfaisant : ces revues sont généralement confidentielles, voire microscopiques ; leur durée d'existence excède rarement quelques numéros, et leur lectorat est souvent le même, c'est à dire réduit à quelques centaines ou quelques milliers de personnes en France. Pour autant, participer à ces revues, y publier des textes, est une nécessité incontournable pour tout jeune poète, surtout, comme c'est le cas de Pennequin, lorsque l'on appartient à une "avant-garde" ignorée tant des grands circuits éditoriaux que des médias.

Pour évaluer le travail considérable de Charles Pennequin dans les revues, je me référerai à un document qu'il a bien voulu me fournir - qu'il en soit ici chaleureusement remercié.

A) Les articles :

Il s'agit de critiques sur des poètes ou des artistes dont l'œuvre a eu une grande importance pour Charles Pennequin :

- **Christian Prigent** : numéro 219 du *Mensuel Littéraire et Poétique de Bruxelles*, "Christian Prigent écrit au couteau" ; "Christian Prigent simplifie l'écriture", dans *Java* n° 11 ; un texte dans *Sapriphage*, à propos de *Ecrit au couteau* ; un texte sur *Une phrase pour ma mère* dans *Action Poétique*.
- **Christophe Tarkos** : "le juste prix", dans *Sapriphage* n° 23
- **Jean-Pierre Verheggen** : "l'impossible réception", dans *Sapriphage* n° 21. (numéro tout entier consacré à Verheggen.
- **Emmanuel Tugny** : dans le numéro 1 de *Carte Blanche infos*, article de Pennequin sur *Les Impatiences*, premier recueil d'Emmanuel Tugny : *Des Cartes postales rimbaldiennes*. Tugny, né en 1968, a collaboré à la revue *TXT*.
- **Alain Véron**.

On peut citer également d'autres articles, dans le *Mensuel Littéraire et Poétique de Bruxelles*, n° 231, un article sur la *Revue de littérature générale* (publiée par POL) dans le n° 233 du même *Mensuel*.

B) Les poèmes :

- Collaboration aux numéros 27, 28, 30 et 31 de la revue *La Grappe*, au Mée sur Seine : poèmes, mais aussi chroniques et dessins. Dans le numéro 44, publication d'un texte intitulé *Déjà*.
- *Action poétique* n° 141, hiver 1985-86 : *Le Père ce matin* ;
- *La Parole vaine* : *Lecture All over, N bio*, vers la même période ;
- *Sapriphage* : *Variation sur le même verre, la Parole des corps* ;
- *TTC*, revue créée par Charles Pennequin, Didier Garcia et Vincent Tholomé, qui paraît en Belgique : dès le premier numéro, *La Formation des mots* ; n°3 : *Et tout ça finit toujours en drame* ; n° 4 : *J'ai un truc dans la tête qui bloque pas*. C'est dans le numéro consacré à Jean-Pierre Verheggen que Pennequin fait la connaissance de Vincent Tholomé, avec qui il collaborera par la suite.
- *Nioques* : une revue marseillaise particulièrement intéressante, notamment le numéro 2.1, qui publie, outre les *Poèmes en phase finale* et les *Poèmes délabrés*, *Les Bananes* de Nathalie Quintane et *Patmo* de Christophe Tarkos, deux poètes déjà connus, ainsi que Philippe Beck, Didier Garcia et Christophe Hanna, pour une première parution importante. C'est dire le rôle décisif que peut jouer une telle revue !
- *Prospectus*, revue créée par Charles Pennequin et Didier Garcia, publiée à Béner, à côté du Mans, et dont le dernier numéro paru à ce jour (le n° 7), intitulé *La Vérité sur la Famille*, contient, outre un texte de Pennequin lui-même, des textes d'écrivains de la rue, les très jeunes Ibrahima Konaté et Amadou Ba (onze et quatorze ans), confondants de maturité, d'inventivité et de cruauté.
- *Java*, lancée au Mans, et dont les n° 14 et 19 contiennent, respectivement, une version des *Poèmes du 2 septembre*, et *Storage* ;
- *Collectif pour l'Art dégénéré*, publié par Al Dante (le même éditeur qui publie *Nioques*) : un texte ;
- *Le Jardin ouvrier*, revue publiée à Amiens, par le poète Ivar Ch'vavar : un texte intitulé *Le Millionnaire* dans le n° 17, que Pennequin commente ainsi : " très mauvais texte, une commande sur un texte de Tarkos, j'ai horreur de faire ça !!! " ; et dans le n° 19, des extraits de *Travaux méningés* ;
- *Cahier de la Biennale internationale des poètes en Val de Marne* n° 23 : *Bobines* ;

- **Quaderno**, n°1, printemps 1998 : un texte intitulé *Bobines* (“ pendant un temps tout s’appelait *Bobines* dans mon travail ! ”), en réalité des extraits de *Dedans* ;
- **Ouste**, n° 3, été 1998 ;
- **Améthystes de Thyl** (revue belge dirigée par Xavier Deflorenne), n°7, 1998 : *Ça va chauffer* ;
- **Le Miracle tatoué** : un extrait de *Dedans* ;
- **R.R.**, revue de Christophe Tarkos, n°1.2 : *Si ti vas* (quatrième partie de *J’ai un truc dans la tête qui bloque pas* ; voir l’étude des textes)
- **Fusées**, revue publiée par les Editions Carte blanche, à Auvers sur Oise, mais coproduite par la ville du Mans, n° 1 (*Spots*) et 2 (la préface) ; le n° 3 est à paraître en septembre 1999.
- **Poézi Prolétèr**, revue de Kati Molnar : à peu près quarante pages de textes, sa plus grosse participation à ce jour dans une revue, presque l’équivalent d’un recueil entier. Nous avons évoqué ces textes dans la première partie.
- **Boxon** : *Passe à Pim...*
- **Moue de Veau**, revue de Lucien Suel publiée à Berguette, dans le Pas de Calais : un numéro sur *Ça va chauffer*, un autre avec un texte intitulé *Chien méchant*.
- **TIJA**, dirigée par Christophe Fiatte et Anne James Chaton : de nombreux textes dans le n° 2
- Ainsi que des textes à paraître dans les revues **TAAT**, **La Revista**, **Il Particolare...**
- Enfin, il s’apprête à lancer, avec Vincent Tholomé et Nathalie Quintane une toute nouvelle revue, qui devrait s’appeler **Faciale** (à paraître en mai 1999.)

On ne peut qu’être surpris par le travail considérable que représente la collaboration avec des revues aussi multiples, et dispersées dans toute la France et même en Belgique. Pour elles, il est vital que des poètes les fassent vivre en leur confiant leurs textes ; mais ces publications partielles permettent aussi, réciproquement, à un auteur, de mettre en forme progressivement ses textes, d’essayer des variantes, des mises en pages avant une éventuelle publication en recueil. Ce fut le cas, notamment, du *Père ce matin*, publié en revue, puis aux éditions Carte Blanche, ou de *Ça va chauffer*, paru dans *Améthystes de Thyl*, puis dans *Moue de veau*, avant de prendre sa forme définitive aux éditions Derrière la salle de bain.

On remarque également que revues, petites maisons d’éditions et poètes forment une sorte de galaxie, chacun jouant tour à tour ou simultanément tous les rôles, les poètes se faisant directeurs et rédacteurs de revues, lesquelles parfois, comme le *Jardin ouvrier*, se lancent dans l’édition. En outre, peut-être pour résister au parisianisme de la “ grande ” édition, c’est un univers éclaté, qui pour l’essentiel vit

en province, parfois même en dehors de nos frontières. C'est un monde foisonnant, qui mériterait d'être étudié pour lui-même !

CONCLUSION

“ Encore un effort, moins de poésie et plus de bizarre ! ” réclamait Pennequin à la revue *Sapriphage*²⁹. Cela pourrait définir à merveille sa propre poétique.

Charles Pennequin, en effet, a exploré toutes les contrées de la poésie moderne ; il l'a arrachée - avec d'autres - au ghetto de l'écrit, des revues confidentielles, d'un lectorat clairsemé, pour lui faire affronter un public, certes pas encore aussi nombreux que celui du Stade de France (mais ça viendra... !)

Il a exploré à peu près toutes les voies de la création moderne : litanie loufoque et inventive de *Lecture All Over*, déconstruction systématique de la syntaxe et du vocabulaire, aboutissant à la création d'une langue nouvelle, cut up et polyphonie... il a fait vivre devant nous toute une galerie de personnages attendrissants et misérables, étranges et déjantés - à commencer par ce “ je ” qui devient “ on ”, ou “ ça ”, ce “ je ” indéfinissable et tourmenté ; il a créé un monde bizarre, cruel, absurde, et drôle, insolite, sale, violent et pourtant familier, où nous nous reconnaissons...

²⁹ In *Sapriphage* 23, le juste prix. Article paru dans le *Mensuel Littéraire et poétique*, n° 231.

TABLE DES MATIERES

<u>Biographie</u>	p. 1
<u>ETUDE DES TEXTES :</u>	p. 2
Introduction	p. 2
Bibliographie	p. 2
<i>Lecture All Over :</i>	p. 4
<i>On est dans la merde et autres contes :</i>	p. 4
<i>Le Père ce matin :</i>	p. 6
A) <i>le Père ce matin</i>	p. 7
B) <i>Poèmes en phase finale</i>	p. 10
C) <i>Poèmes du 2 septembre</i>	p. 12
D) Les dessins d'Alain Véron	p. 13
E) La postface de Jean-Pierre Verheggen	p. 14
<i>Variation sur le même verre</i>	p. 14
<i>Les Poèmes délabrés :</i>	p. 19
1 ^{ère} partie	p. 20
2 ^{ème} partie	p. 23
conclusion	p. 25
<i>Oui tout d'un coup on est comme éteint...</i>	p. 25
<i>Et tout ça finit toujours en drame</i>	p. 26
<i>Et tout ça finit toujours en drame</i>	p. 27
A) Une forme nouvelle	p. 27
B) des poèmes sous le signe de l'incohérence	p. 27
C) Une syntaxe déstructurée	p. 28
D) Un sens ?	p. 29
<i>Passé à Pim...</i>	p. 29
<i>La Parole des corps</i>	p. 30
<i>J'ai un truc dans la tête qui bloque pas</i>	p. 32
<i>Poème pour Mathias Pérez</i>	p. 39

Spots (manuscrit)	p. 42
<i>Spots (in Fusées)</i>	p. 42
<i>Storage</i>	p. 45
<i>Crève Charogne</i>	p. 48
<i>Moins ça va, plus ça vient</i>	p. 50
<i>On ne va pas lambiner (version du manuscrit)</i>	p. 52
<i>Papa et maman ne sont pas là</i>	p. 54
Conclusion	p. 55
Dedans	p. 56
Ø poèmes	p. 59
1. les premiers poèmes	p. 59
2. <i>L'impossible gestation</i>	p. 61
Poèmes publiés dans <i>Poézi Prolétèr</i>	p. 64
- les textes issus de <i>Spots</i>	p. 64
- <i>Bio-dégradable</i>	p. 67
Travaux méningés	p. 67
Bobines	p. 69
1. <u>Un texte énigmatique</u>	p. 69
2. <u>Néanmoins un ou des fil(s) conducteur(s)</u>	p. 69
1. Le moi et le monde	p. 69
a) des personnages englués	p. 69
b) ... qui veulent s'exprimer	p. 70
c) mais le sens de leur vie leur échappe	p. 71
d) l'importance du " ça "	p. 71
2. Le temps et la route	p. 73
a) le temps	p. 73
b) la route	p. 75
Conclusion	p. 75
3. <u>Au plaisir des formes</u>	p. 76
A) Une forme à la recherche d'elle-même	p. 76
B) Humour et fantaisie	p. 77
<u>Conclusion</u>	p. 78
Ça va chauffer	p. 78
La Vérité sur la famille	p. 80

<i>Le Binôme</i>	p. 80
1. “ Je est un autre ”	p. 80
2. Une intrigue policière ?	p. 83
3. Poésie visuelle, poésie sonore	p. 83
Conclusion	p. 86
<i>Un Jour</i>	p. 86
<i>Plus ça va, moins ça vient (recueil publié)</i>	p. 88
<u>Conclusion</u>	p. 89
1. Une vision pessimiste de l’homme	p. 89
2. Un monde cruel, envahi par l’ordure	p. 90
3. Un humour grinçant	p. 90
4. Une langue et une poésie mises à mal	p. 90
5. Où va Pennequin ?	p. 92
<u>UNE POESIE MILITANTE</u>	p. 92
1. Les lectures- performances	p. 93
2. Le travail dans les revues	p. 95
a) les articles	p. 95
b) les poèmes	p. 96
<u>CONCLUSION :</u>	p. 98