« COMME UNE MARCHE AUX FLAMBEAUX SUR SKIS ». LA LANGUE ET L'EXPÉRIENCE DU MONDE DANS LA POÉTIQUE DES ANNÉES 1960 DE JAN ERIK VOLD

Comment la littérature peut-elle agir, contribuer à l'expérience du monde ? Cette question n'a cessé de hanter la littérature moderne. Le poète et critique norvégien Jan Erik Vold (né en 1939) s'en est emparé à son tour dans les années 1960, à un moment charnière dans l'évolution de la littérature norvégienne et européenne. Dans de nombreux écrits théoriques et littéraires, Vold a cherché à comprendre comment la poésie émerge sur fond de silence, comment elle peut offrir des modélisations du réel émancipatrices et comment changer la langue par la poésie peut contribuer à changer le monde. Sa pensée évolue dans un contexte qui est marqué par une transformation rapide de la société et par une prise de conscience de crises profondes à l'échelle globale – dont notamment la guerre au Viêt Nam – qui exigent une réflexion critique sur le rôle de la littérature et de l'écrivain. La volonté de redéfinir la poésie découle de l'expérience d'une confrontation avec une nouvelle réalité ; elle cherche à donner à la poésie une pertinence dans la formation de cette expérience, dans la prise de recul et dans l'élaboration de réflexivité qu'elle présuppose, mais sans pour autant l'extraire de l'immédiateté de la vie, du moment présent, du « maintenant » (*nå*).

Le travail de Vold s'inscrit dans la continuité des néo-avant-gardes de l'après-guerre et, notamment, du mouvement international de la poésie concrète. Il peut être qualifié de « littérature expérimentale » en suivant la définition que Joey Bray, Alice Gibbons et Brian McHale offrent dans *The Routledge Companion to Experimental Literature* :

> *The one feature that* all *literary experiments share is their commitment to raising fundamental questions about the very nature and being of verbal art itself. What is literature, and what could it be ? What are its functions, its limitations, its possibilities ? These are the sorts of questions that "mainstream" literature, at all periods* […] *is dedicated to* repressing. *Experimental literature* unrepresses *these fundamental questions, and in doing so it lays everything open to challenge, reconceptualization and reconfiguration. Experimentation makes alternatives visible and conceivable* […][1].

L'intérêt que Vold porte à la néo-avant-garde et son défi au *mainstream* sont animés par ces interrogations, ces questions occultées, notamment celles qui concernent le

1. Bray, Gibbons & McHale 2012, 1. Italiques dans l'original.

rapport entre la langue et le monde et l'utilisation de la langue dans la poésie. Il donne à cette volonté d'expérimenter une dimension fondamentale qui dépasse le cadre de la littérature. Chez Vold, elle contribue à rendre concevables et imaginables de nouvelles possibilités d'être et, *in fine*, à rendre saisissable et vivable l'instant d'existence qui est toujours entouré du néant.

La première partie de l'article sera consacrée à la reconstitution du contexte culturel de la Norvège des années 1960. Elle est importante pour comprendre les discussions qui structuraient le champ culturel norvégien et le positionnement de Vold par rapport à celles-ci. Un lecteur impatient dont l'intérêt porte uniquement sur la poétique de Vold peut sauter directement à la deuxième partie qui analysera la pensée poétique de l'auteur à travers ses essais et ses poèmes. Il va de soi que l'image complète n'émergera que de ces deux parties lues ensemble, tant il est vrai, pour reprendre une expression figurative du poète, que la lumière d'une « marche aux flambeaux à skis »[2] ne peut surgir que sur fond d'obscurité, cette obscurité qui l'entoure. Je reviendrai sur cette métaphore plus tard.

« Une période de rupture »

L'évolution de la société norvégienne dans les années 1960 est, quelques variations mises à part, similaire dans les grandes lignes à celle qu'on peut trouver dans de nombreux pays européens. Les facteurs les plus importants de cette histoire sont l'exode rural et l'urbanisation suivie de la suburbanisation, l'accès élargi à l'éducation supérieure et l'explosion du nombre d'étudiants, l'émergence de la jeunesse comme un groupe social distinct, la crise de l'autorité parentale, la présence de plus en plus importante de la culture populaire d'origine britannique et américaine, l'arrivée de la télévision qui transforme le paysage médiatique et contribue à l'émergence d'une conscience globale, et la construction d'un État-providence sous la houlette du Parti travailliste et du *landsfader* Einar Gerhardsen, premier ministre à plusieurs reprises entre 1945 et 1965. Le pays devient membre de l'OTAN, ce qui marque la fin de la politique de neutralité traditionnelle ; comme ses voisins, il participe fortement à la coopération nordique qui constitue un pôle d'identification important pour tous les pays scandinaves et la Finlande dans le monde divisé de la Guerre froide. La fin de la décennie est marquée par la découverte des gisements de pétrole et de gaz dans les eaux territoriales norvégiennes ; leur exploitation apportera une prospérité qui était tout simplement inimaginable à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Il n'est pas surprenant que, dans les années 1960, Vold ait le sentiment de vivre dans une « période de rupture » (*brytningstid*) qui pose un défi à l'art et à la littérature. « Dans une telle période », écrit-il en 1966 dans un éditorial de la revue moderniste *Profil*, « de nouvelles formes d'expression sont essayées constamment – sont mises en œuvre ou rejetées selon que les expérimentations permettent d'aller plus loin ou

2. Vold 1976, 218. Toutes les traductions de sources originales par l'auteur de l'article. Remerciements à Alex Fouillet, Jørn Riseth et Priscille Vincent pour leur aide précieuse.

non »[3]. Cette volonté d'expérimenter était proposée comme une alternative à l'idée d'engagement qui avait dominé les lettres norvégiennes auparavant. La critique de l'engagement reposait sur une argumentation qui niait le rôle du poète comme leader intellectuel ou conscience nationale, d'une part, et qui soulignait la « coupure de courant » (*strømstans*) dans la littérature norvégienne après la guerre et le retard pris par le pays par rapport à la Suède, au Danemark et à l'Europe occidentale d'autre part[4]. La volonté d'expérimenter reflétait surtout la sensibilité de la jeune génération d'auteurs et d'artistes nés pendant la guerre ou juste après. Pour eux, la guerre n'était pas une expérience formatrice qui aurait produit en conséquence un ethos fondé sur le sens du devoir et orienté vers la (re)construction, comme c'était le cas pour leurs aînés. Leur vision du monde était marquée, selon Vold, par une plus grande liberté individuelle (*jeg-frihet*) et une conception plus flexible et tolérante de la réalité (*virkelighets-fleksibilitet*, *virkelighets-toleranse*) que celle de leurs aînés ; les années 1960 étaient « ouvertes », alors que la décennie précédente aurait été « fermée »[5]. Le conflit des générations caractérisait non seulement le travail créatif, mais aussi la critique journalistique et universitaire que Vold percevait comme dominée par des méthodes impressionnistes, subjectives et réductionnistes, alors que les temps nouveaux et la nouvelle littérature demandaient plus de réflexion sur les critères de valeur et plus d'attention sur l'expérience du lecteur[6].

L'exposition du peintre Kjartan Slettemark dans la série *Byens bilde* (L'image de la ville) en 1965 était un exemple éclatant de l'effet de choc qu'une œuvre artistique peut créer dans une telle période de rupture et de nouvelles connexions. *Byens bilde* consistait en fait en une unique vitrine située en face de la maison du parlement à Oslo. Son objectif était de rapprocher l'art contemporain du grand public. Bien que norvégien, Slettemark résidait à Stockholm à l'époque et évoluait dans le milieu des modernistes et des néo-avant-gardistes qui gravitaient autour du *Moderna Museet*, une jeune institution qui s'était déjà forgé une réputation comme centre européen de l'art contemporain. Le langage visuel qu'il a utilisé dans son ouvrage exposé dans la vitrine de *Byens bilde* venait de ce milieu artistique suédois et international. Slettemark reprenait des motifs du pop art, notamment la figure d'une bouche ouverte et souriante tracée par une touche de peinture ressemblant au rouge à lèvres, et des techniques du collage typique du (néo-)dada, comme par exemple un drapeau miniature des États-Unis collé sur une tache de rouge ressemblant à du sang. Le mot « Vietnam » écrit au milieu de l'image exprimait le sujet d'actualité visé par l'artiste et son positionnement était clairement affirmé par le titre : « D'un reportage sur le Viêtnam. Des enfants sont imbibés de napalm. Leur peau brûle en plaies noires, et ils meurent » (*Av rapport fra Vietnam. Barn overskylles av brennende napalm. Deres*

3. *Ibid.*, 130.

4. *Ibid.*, 132 et 226 ; Johannesen, Solstad & Vold 1968. Sur le réseau nordique de Vold dans les années 1960, voir Bäckström 2011, 545-548.

5. Vold 1976, 342, 346-347.

6. *Ibid.*, 33-36, 130-134, 290-292, 299-304.

hud brennes til svarte sår og de dør). L'œuvre fut vandalisée trois fois avant qu'une surveillance par la police ne fût introduite, et plus de 100 articles de dénonciation furent publiés dans les journaux dans un débat qui n'eut pas d'équivalent dans l'histoire de l'art contemporain norvégien.

Le cas Slettemark montrait qu'une œuvre d'art expérimentale peut attirer l'attention du grand public et provoquer une discussion sur des questions d'actualité qui vont au-delà du cadre de l'art et de la culture et qui concernent la politique mondiale. Cette « réussite » – les guillemets pour rappeler que la violence du débat était un choc pour l'artiste qui s'est fait naturaliser suédois un an plus tard – était possible à condition de connecter l'œuvre à un discours médiatique (soulignons la forme de citation « d'un reportage » dans le titre) et à un référent connus par les spectateurs, d'utiliser un langage visuel en rupture avec les attentes du public et de sortir l'art du cadre institutionnel stabilisant des musées et des galeries. Il montrait aussi que le sentiment de retard évoqué par Vold et ses contemporains était au moins partiellement justifié. Grâce au *Moderna Museet*, le public à Stockholm était informé des démarches expérimentales de l'art contemporain et conceptuellement équipé pour recevoir des œuvres comparables à celles de l'artiste norvégien ; ce ne fut pas le cas des Osloïtes qui entraient en collision frontale avec la néo-avant-garde.

Pour Vold, l'œuvre de Slettemark montrait une faille dans le flux médiatique de l'État-providence consumériste en voie de construction, en parlant « plus fort qu'une agence de presse »[7] du Viêt Nam et de la souffrance des enfants. Il élargissait ainsi la vision de la réalité des Norvégiens, mais montrait aussi qu'une guerre qui semblait éloignée appartenait à une réalité partagée dans le monde de la Guerre froide où un conflit local était susceptible de créer des répercussions globales. Bien que cette dimension cognitive soit importante dans la lecture de Vold, la valeur de l'œuvre résidait cependant non pas dans la compréhension (*forståelse*) en premier lieu, mais dans le contact émotionnel et dans l'expérience (*opplevelse*) et la réaction (*reaksjon*) qu'elle était capable de susciter chez le récepteur[8]. Ces pensées reviennent dans la théorie poétique de Vold.

« Routes praticables »

Dans ses essais et dans son travail d'éditeur dans les années 1960, Vold s'exprime plusieurs fois en faveur de la poésie concrète, le nouveau mouvement international né une dizaine d'années plus tôt et solidement implanté dans le pays voisin, la Suède, mais qui était pratiquement absent de la Norvège avant la publication du premier recueil de Vold *Mellom speil og speil* (Entre miroir et miroir, 1965) et surtout de l'anthologie *Gruppe 68. Ny norsk diktning* (Groupe 68. Nouvelle poésie norvégienne, 1968) qu'il a éditée avec Georg Johannesen et Dag Solstad[9]. Pour Vold, la poésie concrète participe

7. Vold 1976, 68.
8. *Ibid.*, 68-71, 91.
9. *Ibid.*, 71-84, 84-91 ; Johannesen, Solstad & Vold 1968 ; Vold 1965.

à un mouvement plus large dans l'art et la littérature contemporains qui continue le travail entamé par l'avant-garde historique des dadaïstes et de l'art abstrait, mais dont il dépasse le périmètre par sa soif d'expérimentation et son étendue à travers différents genres artistiques. La poésie concrète s'inscrit ainsi dans une tradition qui a contesté les fondements de l'art et de la littérature modernes tels qu'ils ont été façonnés au XIX^e^ siècle, comme par exemple l'idée romantique de la littérature comme expression d'un individu d'exception ou de l'âme de la nation, la conception kantienne de la contemplation esthétique sans intérêt et de l'œuvre d'art comme une fin en soi, ou bien le confinement de l'art dans un champ institutionnel et autonome. Les auteurs que Vold cite – par exemple l'Helvético-bolivien Eugen Gomringer et les Suédois Åke Hodell, Öyvind Fahlström et Bengt Emil Johnson – témoignent en effet chacun à leur façon d'une volonté commune de redonner une nouvelle pertinence à la poésie par une résistance aux conventions de publication, de lecture et d'interprétation qui ont tendance à neutraliser la pertinence politique de la littérature ainsi que par la recherche de nouveaux contacts avec le monde extérieur à la littérature. Ils ont questionné « *the very nature and being of verbal art itself* » dont parlent Bray, Gibbons et McHale en jouant avec la typographie et la mise en page et, surtout en Suède, en stratifiant, en brouillant et en perturbant le texte par le collage, la rature, la biffure, l'effaçure et l'introduction de textes et de documents étrangers dans l'espace du poème. La poésie concrète cherchait ainsi des « routes praticables »[10] dans le nouveau monde de nouveaux médias et de nouvelles réalités matérielles, technologiques, sociales et politiques des années 1960. Quand elle réussit, elle est, selon Vold, comparable à l'art de Slettemark : elle crée un effet émotionnel chez le lecteur et le transforme de simple destinataire en agent actif qui crée le sens de l'œuvre.

L'intérêt que Vold porte à la poésie concrète s'accompagne d'une réflexion sur la relation entre la langue et la réalité ainsi que sur la liberté et la possibilité de changement que cette relation comporte. Les poètes concrétistes n'utilisent pas la langue comme un moyen de communication et de représentation, mais l'appréhendent dans son existence concrète et matérielle en premier lieu, comme son ou comme image (dans le cas de la langue écrite). Dans la mesure où la poésie concrète utilise des mots compréhensibles (elle est écrite dans une langue), elle ne peut certes pas s'émanciper entièrement de la communication, mais en amplifiant la dimension visuelle ou sonore au-delà de ce qui est utile à la communication et jusqu'à créer des effets qui brouillent les contenus sémantiques des mots, elle déplace l'attention du signifié vers le signifiant. Par cette démarche, la poésie concrète met en valeur la liberté propre à la littérature qui repose sur le fait que la langue est en même temps un système de signes abstraits qui permettent de référer à la réalité, et une réalité à part consistant en lettres, sons, syllabes, morphèmes et mots. La littérature peut représenter le monde par la langue, mais elle peut aussi porter son attention sur la langue d'une manière intransitive et s'émanciper ainsi des contraintes qui s'imposent dans le monde. « L'art est la vie et

10. Vold 1976, 90.

l'art est l'art. […] La littérature offre une plus grande liberté que la vie », écrit Vold, et il poursuit : « dans la langue, tout, presque tout est possible. C'est la liberté : kulturuke [semaine de la culture], ulturkuke, tulkuruke, ultukuruke […] »[11].

Dans cette liberté illustrée par la permutation des lettres – procédé typique de la poésie concrète – réside une capacité à agir sur le monde. Selon Vold, « changer la langue revient à changer la réalité »[12]. La perception de « la semaine de la culture » (ce type d'événement se trouve toujours sur l'agenda de nombreuses communes en Norvège) est transformée par le texte qui ironise et tourne en dérision l'importance et le caractère sérieux du sujet tout en créant des sonorités inouïes qui permettent d'imaginer de nouvelles choses, de nouveaux événements et de nouveaux êtres. Cette capacité à agir sur les significations, les valeurs et les existences imaginables fait cependant l'objet de résistances, parce que tout changement du monde est potentiellement effrayant, et la stabilité de la langue sert de garantie à la stabilité du monde. Pourtant, le monde est un « scandale », tout comme la vie, étant donné que « celui qui est né est condamné à mourir »[13].

La réflexion sur la poésie concrète rejoint ici un autre thème central de la pensée poétique de Vold, qui est celui de la genèse et de la disparition – du moi, du mot et du monde poétique. « Maintenant, je commence », écrit-il au début de la conférence de 1966 où il joue avec la permutation, « Rien n'existait avant que j'aie dit maintenant. Maintenant il y a quelque chose. Et maintenant il y a davantage »[14]. Chaque acte d'énonciation fait émerger un texte, qui gagne en complexité et en richesse à chaque mot prononcé ou écrit et qui devient un récit, la représentation d'un monde et, en même temps, fait exister le moi. Le début de la citation pourrait aussi se traduire par « Le je commence maintenant » : celui qui parle ou écrit existe par ses mots. « Le texte fait des trous dans le silence », écrit-il dans la même conférence ; le poème, ou n'importe quel texte, est comparable à « une marche aux flambeaux sur skis »[15] qui avance dans la nuit. Avant et après l'énonciation, il n'y a que le silence, le vide, le noir ; rien n'a existé et n'existera, tout comme le poète Vold n'existait pas avant sa naissance en 1939 et ne sera plus après sa mort (que le jeune Vold prédit avoir lieu en 2029, dans sa 90e année).

Bien entendu, ces réflexions ne sont pas à prendre dans un sens absolu. Vold ne nie pas l'existence d'une réalité matérielle ou biologique indépendante de la langue. Mais la langue et son utilisation – l'énonciation – sont essentielles pour que l'être biologique devienne un sujet humain conscient dans un monde investi de sens qu'il partage avec ses semblables. La poésie est la recherche de cette conscience et de ce monde partagé,

---

11. Vold 1976, 223 et 225. La permutation continue sur vingt-quatre lignes. Le lecteur curieux peut visionner une performance du texte par le poète lui-même sur Youtube à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=OmRrpMzrYQw (visionné le 7 mars 2018). Sur le rôle de la permutation dans la poésie de Vold, voir Foss 2011.
12. Vold 1976, 225.
13. *Ibid.*, 223.
14. *Ibid.*, 217.
15. *Ibid.*, 218.

au-delà des apparences trompeuses que la langue ordinaire et les médias peuvent offrir. Comme la comparaison à la « marche aux flambeaux sur skis » le suggère, elle est une illumination en constant mouvement, un moment de lumière partagée dans la nuit.

Le poème « vi sitter i hvert vår rom » (nous sommes assis chacun dans notre chambre) du premier recueil de Vold associe ces thèmes philosophiques à une mise en page expérimentale typique de la poésie concrète[16]. Les quatre strophes de deux vers du poème sont disposées sur la page en forme de carré où chaque nouvelle strophe est inclinée à 90° par rapport à la précédente. La mise en page crée ainsi l'image schématique d'un espace clos, d'une chambre par exemple. En même temps, les strophes forment une sorte de double sentier autour de cet espace, les vers circulant côte à côte autour du vide central :

nous sommes assis chacun dans sa chambre avec nos propres pensées
une horloge sonne nous nous levons et nous sortons dans le couloir

où le mur de verre opaque à cause des essais précédents
arrête de nouveau la course de mes mains vers les tiennes et mes mots

qui bondissent vers toi c'est ainsi marcher côte à côte
séparés par le verre jusqu'à ce que la boucle se referme et nos traces

se répètent nous entrons de nouveau chacun dans sa chambre
une autre année nous l'entendrons sonner comme cette année et l'année dernière

16. Vold 1965, pas de pagination. Les vers sont d'une longueur égale dans la version originale, créant ainsi l'image d'un carré parfait. Pour d'autres exemples de poésie concrète chez Vold, voir Vold 1966a, Vold 1966b et la sélection Vold 2011.

La disposition des strophes oblige le lecteur à tourner le livre dans ses mains au cours de la lecture. Le poème attire ainsi l'attention sur la matérialité du texte, sur le livre comme objet concret, ainsi que, par une légère subversion ludique, sur les conventions typographiques qui cherchent normalement à faciliter l'acte physique et cognitif de lecture. Ce jeu avec la forme est articulé avec le traitement des thèmes abordés dans le poème, notamment ceux de la temporalité cyclique et de la nature perpétuelle, infinie et impossible des efforts à communiquer. Au début du poème, le sujet collectif – le « nous » – est dans un état de solipsisme, divisé, « chacun dans sa chambre ». Sonne ensuite l'horloge et le poème commence son itinéraire qui mène à l'émergence de sujets individualisés (le « toi » et le « moi ») qui cherchent un contact physique et symbolique, par les mains et par les mots. Le « moi » et le « toi » avancent cependant dans deux couloirs séparés, leurs itinéraires évoluant à l'image des vers qui ne se rejoignent pas. Le contact est impossible, comme il l'a été dans le passé, le mur de verre étant déjà « opaque à cause des essais précédents », et comme il le sera dans l'avenir : comme le lecteur qui tourne le livre dans ses mains finit par revenir à la situation initiale où il pourra continuer la lecture et rebasculer le livre, la boucle du récit raconté par le poème se referme et les traces ramènent les sujets chacun dans leur chambre avant que l'horloge ne sonne de nouveau[17]. Le « nous » est né, des individus apparaissent, cherchent un lien et disparaissent à la fin, pour renaître lorsque la lecture – la langue – continuera.

La poésie est cet effort continu mais impossible pour arracher le sujet à son isolation et pour faire naître un monde partagé et vivable. La langue rend ce travail possible. Elle offre la liberté et la possibilité de s'émanciper des contraintes du monde ; mais en même temps, elle est abstraction et, ainsi, séparée du monde par un « gouffre »[18] qui ne disparaîtra pas. La richesse de l'expérience que le poème offre vient d'une projection métaphorique complexe de relations de similarité entre d'une part l'activité physique et cyclique de la lecture, et d'autre part la modélisation sémantique (le récit) et visuelle (la forme du poème sur la page) de la temporalité cyclique de l'effort impossible et pourtant toujours recommencé pour établir la communication et vaincre la solitude. Il donne une forme dynamique, gestuelle, sémantique et visuelle à l'expérience et la garde ainsi en mouvement, dans un état de genèse et de disparition.

« L'impossibilité d'agir »

Vold a quitté le comité de rédaction de *Profil* en 1968, au moment de basculement où le porte-drapeau d'une jeune génération de modernistes s'est mué en un organe de critique radicale partisan de la pensée d'extrême gauche. Dans l'éditorial du numéro 1/1968 de la revue, Bjørn Myhre défendait l'idée de la littérature comme « action » (*handling*). Selon lui, la capacité à agir de la littérature repose sur un rapport

17. Soulignons ici que le poème cherche à faire disparaître les marques du début et de la fin par l'absence de majuscules et de ponctuation.

18. Vold 1976, 73.

particulier à la langue. « Le poète peut agir à travers la langue, changer notre attitude à travers la langue », écrivait-il. Dans cette optique, le poème ne doit plus être pensé en termes de communication ou d'expression. Ce n'est qu'en tant qu'action en soi, comme « moyen de lutte » que le poème peut devenir « vraiment révolutionnaire »[19]. Désormais, *Profil* s'orientera vers une critique culturelle radicale, devenant une plateforme du maoïsme politique dans les années 1970 et, après un deuxième revirement, le canal de l'introduction du postmodernisme en Norvège dans la décennie suivante[20].

Comme nous avons pu le voir, Vold partageait dans une certaine mesure la critique de la communication et la conception d'un travail intrinsèque sur la langue comme une voie vers un changement, toutes deux défendues par Myhre. Il rejetait cependant l'idée de la poésie comme action et s'intéressait davantage à « l'impossibilité d'agir »[21]. Cette affirmation n'est pas un credo du nihilisme ni un aveu de défaitisme, mais elle est fondée sur l'intérêt que le poète portait à la temporalité de la présence. Il cherchait à approfondir la conscience du moment présent, du « maintenant, c'est maintenant »[22], et de l'autre qui est présent dans le moment. Cet autre peut être un être humain, mais aussi la nature, un paysage, une maison, une ville, et il est toujours dans un état de devenir. Dans la poésie de Vold, il regagne en « substance et énergie » dans « une vision du monde en mouvement et évolution constants »[23], comme écrivait le critique Eilif Armand dans une recension sur l'auteur.

Chronologiquement, la pensée poétique de Vold analysée dans cet article se situe donc en amont du tournant politique de *Profil*, dont le poète s'est dissocié. Logiquement, sa pensée se situe cependant à un niveau qu'on peut qualifier de *davantage* politique. Toute idéologie est un effort pour conceptualiser, théoriser et investir de valeurs le monde partagé. Le projet de Myhre et d'autres radicaux qui ont soumis la littérature à une pensée totalitaire – on pourrait comparer l'évolution de *Profil* à celle de la revue française *Tel Quel* par exemple – réprime les questions fondamentales que la littérature expérimentale veut garder ouvertes ; il le fait certes par d'autres réponses que le *mainstream*, mais de la même manière. La poésie expérimentale de Vold cherche à maintenir la littérature et le monde dans un état de devenir, de possibilité. Elle est ainsi, comme toute vraie poésie, une critique de l'idéologie – non pas au nom d'une autre idéologie, mais au nom de l'autre, ici, maintenant.

Harri Veivo
ERLIS (EA 4254)
Département d'études nordiques
Université de Caen Normandie

19. B. M. [= Bjørn Myhre] 1968, 2.
20. Voir Furuseth 2016, 218.
21. Vold 1976, 345.
22. *Ibid.*
23. Armand 1968, 46.

Références bibliographiques

ARMAND E. (1968), « Eventyr og virkelighetsoppfatning », *Profil*, n° 1, p. 46-47.

BÄCKSTRÖM P. (2011), « 'blikket du nagler ikke meg' Epost-intervju med Jan Erik Vold », in *Norsk avantgarde*, P. Bäckström, B. Børset (éd.), Oslo, Novus, p. 543-566.

BRAY J., GIBBONS A., MCHALE B. (2012), « Introduction », in *The Routledge Companion to Experimental Literature*, J. Bray, A. Gibbons, B. McHale (éd.), Milton Park, Routledge, p. 1-18.

FOSS G. (2011), « Jan Erik Vold 1966 – avantgardist, piratforlegger og offset-entusiast », in *Norsk avantgarde*, P. Bäckström, B. Børset (éd.), Oslo, Novus, p. 573-581.

FURUSETH S. (2016), « *Profil* 1966-69 – Triumph and Crisis of the Collective », in *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, T. Ørum, J. Olsson (éd.), Leyde, Brill (Avant-Garde Critical Studies ; 32), p. 217-224.

JOHANNESEN G., SOLSTAD D., VOLD J.E. (1968), « Forord », in *Gruppe 68. Ny norsk diktning*, Oslo, J.W. Cappelen, p. 5-6.

MYHRE B. (1968), sans titre, *Profil*, n° 1, p. 2.

VOLD J.E. (1965), *Mellom speil og speil*, Olso, Gyldendal.

VOLD J.E. (1966a), *Hekt*, Olso, Gyldendal.

VOLD J.E. (1966b), *Blikket*, Oslo, Kommet.

VOLD J.E. (1976), *Entusiastiske essays. Klippbok 1960-75*, Oslo, Gyldendal.

VOLD J.E. (2011), « Tolv dikt », in *Norsk avantgarde*, P. Bäckström, B. Børset (éd.), Oslo, Novus, p. 537-541.