



• De mémoire

CATASTROPHES No. 38

fév.-mars 2023

Dossier : « De mémoire »

[édito] Laurent Albarracin, « Deux mémoires »	p. 3
[corps à corps] Pierre Vinclair, « Une lumière d'encre »	p. 5
[sentier critique] Guillaume Condello, « Ut pictura ut poesis ut musica »	p. 9
[carte blanche] Camille Petrossian, « La vie distique »	p. 18
[carte blanche] Alessandro Bosetti, « Pour une mnémotechnique sonore » (1/2)	p. 22

Magazine

Zoë Skoulding, « Un calendrier révolutionnaire », trad. Bronwyn Louw et Lénaïg Cariou	p. 32
Galina Rymbu, « Traces », traduit par Marina Skalova	p. 34
Hélène Grimaud, « Tentatives d'apparition de la forêt en soi » (2/3)	p. 37
Robert Lowell, « De la vie (études) », 2, traduit par Sabine Huynh	p. 42
Michael Palmer, « Petites élégies pour sœur Satan » (2/3), traduit par Jérémy Robert	p. 46
Ludovic Tournès, « La cimenterie marine et autres poèmes » (2/2)	p. 52
Laurent Albarracin et Jean-Daniel Botta, « La Boîte à proverbes », 8	p. 57
Gorka Bourdet-Gobin, « Le Cancre de Clara » (2/3)	p. 61
Céline Leroy, « Poetic Tranfer », 9	p. 67
Guillaume Condello, « Accidentés » (2/3)	p. 69
Julien Boutonnier, « Un livre sur rien » (1/2)	p. 71
Maud Joiret, « Horloges »	p. 77

Les auteurs

p. 82

DEUX MÉMOIRES

[édito] par Laurent Albarracin

On peut légitimement se demander si la question de la mémoire relève plus spécifiquement du genre du roman ou de celui de la poésie. A priori c'est un thème qu'on associe facilement au genre romanesque. Du moins prête-t-on spontanément à celui-ci, plus qu'au poème peut-être, le pouvoir d'évoquer le passé, de restituer un vécu et d'en retrouver « le temps perdu ». Alors que le poème semble bien souvent lancé à la poursuite de la « présence », le roman a élu le passé pour son domaine naturel et natif ; il y a son lieu comme son véritable bain. Rien ne vaut, pense-t-on, son déroulement narratif, sa linéarité et son ampleur pour retisser le fil de ce qui fut. Mais si le récit est remémoration, quelle mémoire le poème, lui, mobilise-t-il ? Est-ce que le poème n'a pas une fonction mémorielle qui lui serait propre et qui ne serait pas la reconstruction d'un passé subjectif, mais quelque chose comme l'intuition d'une mémoire objective, voire objectale, enfouie dans la langue ? Une sorte de lien de parenté à réparer entre les mots et les choses ?

Tout le monde sait que dans la *Recherche*, Proust ne fait pas tant un travail de remémoration volontaire et

d'anamnèse systématique qu'il ne s'ouvre, épisodiquement, irrupitivement, à l'expérience de la réminiscence. De ce point de vue le titre *À la recherche du temps perdu* est presque trompeur, du moins est-il symptomatique d'une erreur qui ne sera consciente d'elle-même, et donc levée, qu'au moment du « Temps retrouvé » justement, comme s'il avait fallu tout ce temps perdu à de vains efforts pour qu'opère véritablement la révélation de la mémoire involontaire et que s'ouvre alors la possibilité de s'engager enfin dans l'œuvre d'art. Or cette mémoire involontaire est très exactement une expérience poétique, quand bien même elle est exprimée à l'intérieur d'un roman. Une expérience poétique, c'est-à-dire une connaissance apportée par la métaphore, par le déplacement qu'elle implique. Car la réminiscence, ce n'est pas seulement du passé qui resurgit — Combray dans la madeleine gorgée de thé, Balbec dans la raideur de la serviette — c'est aussi l'essence éternelle et spirituelle des choses qui est donnée miraculeusement à la faveur d'un déplacement métaphorique¹. Quoique lié à une sensation, le ravissement proustien (dans le sens plus d'une jouissance que d'une dérobade) est avant tout un transport sémantique : un mot qui emprunte son sens à un autre, une chose qu'on découvre en contenir d'autres (des mondes, presque).

¹ « On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. » Marcel Proust, « Le Temps retrouvé », Bibl. de la Pléiade, t. 4, p. 468.

Dans son livre *L'Art de la mémoire*¹, Frances A. Yates enquête sur la constitution au fil des siècles, depuis l'Antiquité mais surtout pendant la Renaissance, des techniques de mémorisation. Peu à peu (avec Giordano Bruno notamment) ces techniques de mémoire artificielle qui possèdent des invariants (le fait de mémoriser en attribuant toujours *un lieu et une image* à la chose dont on veut se souvenir) prirent la dimension de systèmes symboliques et magiques. Dès Aristote pourtant (« penser c'est spéculer avec des images »), un rapport s'était établi entre la mémoire et l'imagination. Comment ne pas voir que le poème est assez précisément défini par ces techniques de localisation et d'imagination présentes dans l'art de la mémoire : n'est-il pas *la mise en un lieu*, dans une forme (d'autant plus mémorable que cette forme est fixe et mesurée, évidemment) et *la mise en images* (images qui se substituent à elles pour mieux les susciter) d'idées ou de sensations ? La métaphore dirait alors l'essence même de l'opération poétique, à savoir ce *déplacement* (un changement de lieu) et ce *remplacement* (d'un mot par un autre, d'une chose par une image). La métaphore est transport et elle met en œuvre rien de moins qu'une ontologie du transfert.

Mais avec le développement du poème moderne (son autonomisation dans la pratique du récit), on peut se demander si la mémoire poétique n'aurait pas changé de nature, passant d'une simple technique de mémoire artificielle (la mémoire étant définie pendant l'Antiquité comme une simple partie de la rhétorique) à une mémoire de plus en plus involontaire, si l'on peut dire. Il y aurait là

une spécificité acquise du poème par rapport à la prose romanesque. Deux types de mémoire y fonctionnent différemment : le roman serait du côté d'une mémoire linéaire et volontaire, cherchant à rattraper le temps qui fuit ; il vivrait donc sous le régime temporel de Chronos (qui dévore ses enfants). Alors que le poème serait du côté d'une mémoire plus involontaire, plus affective, plus fulgurante aussi, qui ne recherche plus le passé pour lui-même *mais trouve* le temps éternel qui perdure sous le temps qui passe. Ce temps qui ne passe pas (et qui donc revient dans la réminiscence) serait le temps de Mnémosyne (sœur de Chronos et mère des Muses), laquelle a inventé le langage, c'est-à-dire *a fait la relation* entre les mots et les choses. Là où la mémoire du roman court après le passé subjectif (en vain donc puisqu'il s'agit d'une mémoire volontaire et d'un temps *chronologique*), la mémoire du poème crée un lien objectif entre les mots et les choses, se souvient de leur accord et de leur harmonie, connaît un régime de temps synchronique et non plus successif. La mémoire poétique ne serait pas alors vouée à tenter de ressusciter le passé mais elle retrouverait par l'imagination, par le miracle paradoxal du transport métaphorique, le lien comme intemporel, spirituel et métaphysique qui associe le mot à la chose.

¹ Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, trad. de Daniel Arasse, Gallimard, coll. Folio essais, 2022. Voir l'article d'Alessandro Bosetti

UNE LUMIÈRE D'ENCRE
note sur la couture poétique du temps

[Corps à corps] Pierre Vinclair

Je voudrais essayer de lire la première moitié d'un poème de Peter Gizzi, celui qui donne son titre au livre que vient de traduire Stéphane Bouquet, *Et maintenant le noir* (novembre 2022) pour les éditions Corti¹. C'est un long poème (presque 100 vers), ne comportant pas de sections qui seraient séparées par des sauts de ligne. On peut malgré tout distinguer une sorte d'ouverture, qui consisterait dans les 10 premiers vers :

Pas mon jour le plus facile, les nuages s'amoncellent
et j'ai perdu le signal.
J'essayais de retrouver mes chaussures et j'ai pensé
je suis dominé par le gigantisme
de la gouvernance commerciale.

5

En cherchant mes chaussures ce matin
ma pensée était où vais-je ?
Il n'y a aucun lieu d'où je puisse sortir et m'éloigner
sous ce ciel chimique.

Alors j'ai pensé que j'allais écrire un poème.

10

Ou pourrait penser qu'il y a moins ici 10 que 7 vers (dont 3 plus longs, avec une partie rejetée) mais certains de ces vers ne vont en fait pas au bout de leur ligne (comme celui qui finit par « gigantisme ») ; réciproquement, plus bas dans le poème, certains vont taper au bout de la ligne sans que leur partie rejetée ne fasse l'objet d'un décalage. On se demande si ce n'est pas la *traduction* qui crée cette forme étrange, S. B. ayant suivi les coupes, occasionnées en anglais par une mise en une longueur de vers qui diffère en français ? Bien sûr, cette disposition n'importe sans doute pas outre mesure ; je voudrais simplement attirer l'attention sur la question de la coupe (sur laquelle je reviendrai) d'une part. D'autre part, ainsi mis en page, le texte me fait penser à l'*Autumn Journal* de Louis MacNeice, écrit entre août et

¹ On dit souvent que la poésie est intraduisible, comme si au poème original et authentique ne pouvaient faire écho, dans d'autres langues, que des falsifications. Il me semble que l'on pourrait dire tout aussi bien que seul le poème *traduit*, la traduction-de-poème, est authentiquement poème ; car le poème-source est encore mélangé, sali, de toutes les pensées de l'auteur, ses idées-de-poème, son intention (auquel n'a pas accès le lecteur qui, de ne pas les connaître, reçoit comme un texte tronqué) ; le poème-cible, lui, né d'une opération, la traduction, portant uniquement sur son être-poème, est peaufiné indépendamment d'une intention quelconque, et tout entier dans son adresse à un récepteur possible.

Tout cela a bien sûr pour fond le rapport compliqué, conflictuel, dialectique, qu'un poème entretient avec ces fameuses « intentions » — et plus généralement, la vie de son auteur. D'un côté, il est fait (plus ou moins explicitement) de cette vie, sa matière est la pensée même de ce corps qui l'écrit ; d'un autre côté, pour parvenir à se constituer comme poème lui-même vivant, il doit s'en émanciper et voler de ses propres ailes noétiques. La meilleure configuration, est peut-être alors celle d'un *poème traduit par un poète ami de l'auteur* (comme ici le poète Bouquet étant un ami du poète Gizzi) : ami de l'auteur, le traducteur a un accès intime à toutes les circonstances de la vie qui précèdent et occasionnent la composition du texte (il connaît donc cette part dérobée au lecteur quelconque) ; mais poète lui-même, il sait relancer cette matière dans le text-cible pour composer dans sa propre langue un poème qui ne s'appuie que de manière fonctionnelle sur cet avant-texte et en tire sa plus grande vivacité.

décembre 1938 dans une alternance de vers justifiés à gauche et de vers déplacés d'un alinéa. Or le poème de Gizzi commence lui aussi comme un journal : il s'essaie d'abord à caractériser un présent, d'abord par son incertitude radicale, qu'incarne l'expression « où vais-je ? » à la fois littérale (celui qui parle cherche ses chaussures, pour aller quelque part) et existentielle. Plusieurs choses demeurent énigmatiques dans cette incertitude (de quel « signal » est-il question ? celui d'un GPS ? Quel rapport entre « le gigantisme de la gouvernance commerciale » et les chaussures perdues ?), mais une chose est sûre, c'est que la poésie est présentée comme une solution possible à ce trouble. On peut, à nouveau, interpréter cette solution en termes prosaïques (à défaut d'avoir trouvé les chaussures qui permettraient de sortir, Peter peut rester à l'intérieur écrire un poème) ou existentiels (à l'impasse d'une vie désorientée répondrait l'art du poème, capable de trouver un sens dans le chaos). La suite du texte semble prendre cette deuxième possibilité au sérieux :

J'ai pensé que j'allais m'essayer à l'art.

Mais il y a un mais :

Mais les produits chimiques s'infiltrèrent partout.

Lecteur, si je pouvais je t'apporterais
un soleil taillé en crayon.

Un soleil informe dans le ciel papier. 15

Je me demande quel papier me constitua.

Étant humain, je sais que le papier constitue mon esprit.

Pulpe étrange me rappelant que je suis loin.

Ces vers avancent plusieurs idées l'une après l'autre : vers 12, la poésie n'est plus une solution (puisque les produits chimiques, auxquels elle est censée nous faire échapper, s'infiltrèrent partout) ; les vers 13-15 semblent suggérer que le signal perdu vers 2 était en fait la lumière du soleil. « L'art » insiste malgré tout (la poésie, métaphorisée par le dessin) en tâchant d'apporter quelque chose comme de l'être (du soleil), par la simple manipulation de figures (crayon, papier). Mais l'espoir semble d'emblée déçu (« si je pouvais »), en même temps qu'il trouve sa folle revendication dans la nature de l'homme : puisque *le papier nous constitue* (comme l'avancent les vers 16 à 18), que l'être est donc en un sens fait de papier, on comprend la volonté démiurgique de l'ouvrier du papier (le poète) à *faire advenir* des êtres.

À cette petite vingtaine vers, présentant en somme une image de la nécessité et de l'espoir (déçu) de la pratique artistique, succède sans transition une sorte de cas pratique, témoignage d'une tentative d'user en effet du crayon pour faire advenir l'être :

Quand mon frère ne parvint plus à parler

j'ai dit Tommy je m'en charge 20

même si j'aimerais autant pas, je chanterai pour toi.

Quand mon frère n'eut plus de voix il resta juste le
canapé

et un plancher.

le plafond et la télé où rien ne beuglait.

On ne sait pas avec précision de quoi il est question, ici ; on sait seulement qu'est en jeu quelque chose de tragique. « Tommy » était le frère de Peter Gizzy. L'exergue

du livre porte cette dédicace : « Pour mon frère Tom // *lui aussi en allé* », en référence (« aussi ») au troisième frère Gizzi, le poète Michael, décédé en 2010. Ce que met en scène le passage cité, c'est donc la proximité de la mort et de l'écriture (deux frères morts, dans une fratrie de poètes) ; et la tentative (toujours vaine, sans doute) de la poésie à prendre le pas sur la mort, en relançant la voix des disparus. En cela, elle aurait essentiellement partie liée avec la mémoire : elle tiendrait la présence de ce qui est devenu absent. C'est ce que confirme la suite du poème :

Quand mon frère perdit sa voix, je perdis mon enfance 25
perdis le soleil sur le sable dans certains lieux que j'ai oubliés
l'été à Rhode Island.
Si loin de moi dans un corps que j'ai oublié.
Mon corps d'enfant l'avoir oublié.
Avoir oublié aujourd'hui tout ce qui était. 30

Non. J'ai été trop vite en disant que le poème a le même rôle que la mémoire. Ce qui nous est dit est plus compliqué : il porte plutôt un *néгатif de la mémoire* ; il enregistre non le souvenir mais sa perte ; il acte qu'ici le souvenir fait défaut et, parce qu'il est incapable de nous le rendre, peut malgré tout explorer et dire quelque chose de cette absence, de cette nuit. Le poème ne remplace pas le soleil ; il nous permet d'explorer un monde d'ombres.

Van Gogh était tourmenté par le soleil et pourquoi pas.
La lame fulgurante de la lumière qui tue et soigne.
La froide stabilité des lois universelles ne me
réconforte pas
même si je mourrai un jour en pensant, c'est bon d'accord. 35

Au moins j'écris et cela fait une fête dans le noir.
Un film de zombie qui me relie aux morts-vivants.

Voilà, écrire : non pas faire revenir les disparus, non pas rallumer la lumière, mais descendre dans le noir pays des morts. La première partie du livre de Gizzi, « Lyrique », tire bien sûr son titre de ce rappel de la fonction orphique que l'on prête, depuis la nuit des temps, au poème. À bien y regarder, elle entretient une subtile dialectique avec la fonction-journal (notée plus haut) qui « sauve » de l'oubli ce qui existe : retenir ce qui disparaît *en même temps que* quitter la présence pour rejoindre les absents, voilà le geste double auquel s'essaie le poème. On pourrait dire à ce titre qu'il porte en chacun de ses moments l'espoir de *saisir l'instant et de le retourner* en un accès à son contraire — ce qui a disparu, la mort, l'éternité.

J'ai lu que chaque instant était une occasion de grâce
et je pense que chaque instant est une possibilité d'art.

Le poème présente cette double affirmation comme une première solution, un véritable résultat de son travail de pensée. La preuve, l'auteur retrouve ses chaussures :

Je lace mes chaussures et maintenant je suis debout seul 40
dans la lumière d'encre.

Il semble bien que l'opération annoncée au début ait effectivement eu lieu : le poème s'est fait le lieu d'une sorte d'incarnation ; c'est ce dont témoigne la « lumière d'encre », soleil de l'écriture. En tout cas, salut de l'instant et aller-retour dans le néant, l'écriture peut être vue comme une

activité de couture, raccommoquant les instants qui dans la vie réelle semblaient étrangers l'un à l'autre, se succédant chaotiquement :

Hier j'ai longé un motel Budget près d'une
Banque populaire.
S'il y a un lien il m'échappe.
Mon cœur m'échappe. 45
Météo et pensée se dissolvent en électricité statique,
souvenir stupide comme les poupées russes
de mon vide spirituel.
Ciel ouvrant sur le vide.
J'ai pensé le chagrin est une forme de grâce. 50
Puis quelqu'un a dit le truc avec l'argent
c'est que c'est de l'argent.

Le poème invite son lecteur à se faire moraliste : il offre des expériences-test à la pensée, pour qu'elle en tire une conclusion généralisante. Ici, de l'absence de lien on passe au cœur qui échappe ; de celui-ci au vide ; du vide au chagrin. On peut suivre cet enchaînement sans peine ; mais pourquoi « J'ai pensé le chagrin est une forme de grâce » ? Si le chagrin est le sentiment que nous ressentons en face du vide (et de la perte), il est l'exact inverse de la plénitude de l'instant. Il s'agit donc de retourner cette affirmation proposée plus haut « J'ai lu que chaque instant était une occasion de grâce » (v. 38) en lui opposant un démenti ferme. Non, semble dire le poème de Gizzi : c'est plutôt le vide entre les instants (l'absence de lien, que symbolise la coupe dont je parlais plus haut) qui (ouvrant la possibilité, et même la nécessité d'un art capable de coudre ensemble les instants par un détour par le pays des morts) s'offre

comme une grâce. C'est peut-être ce que synthétise l'expression « lumière d'encre » : la manière dont, par la grâce du chagrin, cette ouverture providentielle au néant, l'écriture noue ensemble le disparate des instants qui fuient.

Je ne suis qu'à la moitié du poème, il y aurait mille autres choses à dire, mais j'ai le sentiment qu'il faut que je m'arrête ici, sur cette idée d'une couture poétique du temps, traçant dans son avancée fragile un chemin de funambule, capable de relier les instants (les sauver, ce faisant) tout en faisant droit à leur étrangeté réciproque, leur déliaison essentielle. Parce qu'entre chaque instant — à chaque coupe — il va se tremper, se ressaisir, dans le pays des morts.

UT PICTURA UT POESIS UT MUSICA

[Sentier critique] Guillaume Condello

à propos de *Photomatons*, de Sylvain Prudhomme (L'usage)
et de *Monoritmica*, de Jean Daive (Flammarion)

Ut pictura poesis : il en est de l'image comme de la poésie. Mais aussi bien : *ut poesis musica* : la poésie comme musique... Jeux de passages entre l'image, la musique, le poème, qui disent sans doute quelque chose de la question du sens. Dans les livres de Sylvain Prudhomme (*Photomatons*, ed. L'usage) et de Jean Daive (*Monoritmica*, Flammarion), il me semble que c'est cette question des passages presque obligés entre ces trois médiums qui est rejouée, par un travail sur le sens, dans son rapport au temps et à la mémoire.

La photographie est le médium qui semble avoir le rapport le plus direct avec son objet, puisque c'est de la coprésence de l'appareil, du photographe et de son sujet que peut naître une photographie. C'est le sujet lui-même, son corps et ses gestes immobilisés, qui s'écrivent sur la page blanche que l'on tient, des années plus tard, quand celui ou celle qui n'est plus qu'image a disparu – que ce soit la grand-mère, ou soi-même, devenu autre. De la succession des présents que fixe la photo, on pourra reconstruire une mémoire, s'appuyer sur les images pour construire le récit dont elles ne donnent que des *instantanés*.

En feuilletant l'album des *Photomatons* de Sylvain Prudhomme, on entre de plain-pied dans une vie et ses

instants banals, instants mineurs qui font justement les moments d'une mémoire que le récit pourra ensuite construire. Le langage, dans ces poèmes, ne visera donc pas tant à narrer ce qui se passe au présent, qu'à fixer sur la pellicule de la page le visage de leur auteur à ce moment-là – et l'état de sa vie. La langue se fait objectif photographique.

Dans un mouvement assez proche de l'art conceptuel (ou à programme), Prudhomme commence d'abord par poser un cadre pour sa série de *Photomatons* (L'usage). Le livre naît d'une commande, de la part d'une galerie d'art, pour une série de textes sur la question de l'autoportrait. De manière réflexive, le procédé d'écriture est mis en scène dans la disposition du texte sur la page, aussi bien que dans sa description : l'ensemble se compose de brefs textes manuscrits enfermés dans le format d'une photo d'identité comme on en tire dans les petites boîtes des photomatons. Ses « pates des mouche », Prudhomme les écrit d'abord à la main, et c'est sous cette forme qu'elles furent exposées, en petits rectangles bourrés jusqu'aux bords, petits textes serrés et confinés entre les quatre murs du format photographique standard, la main venant buter contre les bords de la marie-louise à l'intérieur de laquelle l'auteur se confine volontairement, format que le livre reprend dans un cadre que désormais le logiciel de traitement de texte vient *justifier* – c'est que le cadre n'est pas là pour être fétichisé en tant que tel, mais en tant que dispositif que l'auteur se donne pour tenter de s'y « ramasser » :

10h05 le 18/03/2020 deuxième jour
confinés comme entre les bords de ce

rectangle envie de dire même pas peur
 au contraire moi qui me serrais déjà ten-
 tais de toutes mes forces de me ramas-
 ser quoi de plus favorable de plus pro-
 pice à la continuation de mon effort
 resserrer l'écriture contenir ici entre
 ces bords ce moi qui l'est ces jours-ci
 entre quatre murs ou un pu plus com-
 bien de murs en tout faudrait les comp-
 ter je vais avoir le temps maintenant
 voilà au moins une bonne nouvelle seu-
 lement nous contiennent-ils vraiment
 nos murs capturent-ils quoi que ce soit
 de nos pensées nous aident-ils un seul
 instant à savoir mieux qui nous sommes
 est-ce seulement vrai que j'ai la moindre
 chance de mieux lire en moi à me pour-
 suivre ainsi ENTRE CES BORDS TÊTUS

Confiné – l'écriture du livre est percutée en cours de route par l'arrivée du premier confinement, dans la découverte un peu éberluée d'un mode de vie inédit, qui venait pourtant étrangement prolonger, en le resserrant, le projet d'écriture de Prudhomme. Dès lors le poème prendra la fonction d'une ascèse plus ou moins quotidienne. Plus ou moins : car avec le temps et l'usure du projet, la vie qui reprend ses rythmes « normaux », il sera de moins en moins possible de continuer à les écrire, ces petits textes qui permettent de « faire le point » (P177) – et de toutes façons le projet dès le départ n'aura pas été respecté : un seul poème par jour ? C'est parfois 6 poèmes d'affilées qui s'écrivent dans la volonté de creuser plus profond comme,

après le dernier coup de pelle, on veut en lancer un autre pour voir jusqu'où tout ça peut bien aller.

Ces poèmes écrits au ras du quotidien assument une diversité de fonctions qui tient à ce que je dirai leur fonction principale : ils valent sans doute avant tout comme exercices spirituels, comme méditations autant que comme constats d'une vie (p.82) :

... moi qui ai toujours admiré
 par-dessus tout les lignes écrites par
 Ponge une nuit d'insomnie au mas des
 Fleury le 20/07/1961 minuscule texte
 appelé VOICI POURQUOI J'AI VECU que
 souvent je me récite par cœur Goû-
 tant un vif plaisir à ne rien faire qu'at-
 tendre à ne rien faire que provoquer
 par ma seule présence et. eh bien à toi
 Sylvain attends ATTENDS ET ATTESTE

Les photomaton sont d'abord les photos de ces petits moments de la vie qui ne mériteraient peut-être pas les grandes photographies un peu compassées peut-être qu'on fait en prenant la pose devant l'appareil, comme (p.197) lorsqu'après une sortie en mer où pour la première fois Prudhomme navigue véritablement, il ressent une fierté immense à filer sur l'eau, mais ne peut le mettre par écrit, et préfère réserver aux carrés du photomaton les petites « choses de la vie » en citant Sautet.

Ou encore (p.114), se prenant en flagrant délit de plaisir à voir s'écrouler un peu le monde « néolibéral » (le mot est de moi), Prudhomme en vient à la fin du poème à se

repandre : « *je me dis par-dessus/bord le monde et pourtant je suis pas/malheureux la vie je l'aime bien alors va/savoir peut-être que ce monde qui me/l'offre je devrais aussi L'AIMER MIEUX* » Apprendre à mieux aimer le monde malgré ses injustices, particulièrement visibles pendant la pandémie et les confinements où les poètes peuvent écrire des poèmes pendant que les soignants par exemple gèrent les pénuries de matériels et de lits, parce que ce monde, tel qu'il est, est ce qui seul permet la vie de l'auteur, c'est aussi un exercice de lucidité et d'honnêteté que le cadre spatio-temporel du poème permet.

Au fond, l'exercice de l'écriture ouvre à une multiplicité de résultats parce que la motivation principale de l'acte d'écrire est ici le pur plaisir d'écrire (p.195), sans même avoir quoi que ce soit à raconter, avoir le moins à raconter – car c'est cette liberté qui permet l'improvisation, et fait de l'écriture une danse, le lieu de la grâce possible : « *des mots par lesquels je/serais moi-même surpris comme je veux/l'être par ceux que j'écris là sans savoir/ où ils me mèneront comme en peinture/ en danse j' imagine quand on improvise/avanti toujours à l'aveugle pas le droit/au repentir et ADVIENNE QUE POURRA* »

Le poème est un espace de jeu apparemment gratuit. Mais il ne faut pas sous-estimer sans doute la puissance de ces moments qui ne semblent vains que parce que, sans doute, ils ne sont pas soumis à la logique de la productivité, du travail quotidien ? En réalité, dans le temps même de l'écriture, il se passe des choses qui ne sont pas sans importance, comme dans ce poème d'ouverture :

8h56 le 18/02/2020 je me suis levé pour attendre le chauffagiste les enfants dans mon dos rient mangent leurs wee-tabix mous sont de bonne humeur il n'y a rien de plus sage de plus vrai que leur bonne humeur leurs rires certainement pas en tout cas mon humeur mauvaise mal réveillée contrarié d'avance de savoir qu'à 18H il me faudra partir m'arracher déjà un peu aux vacances et qui suis-je qui est-il ce papa attablé qui écrit ces pattes de mouche de mauvais poil un peu content quand même de les écrire et pourquoi des pattes de mouche pourquoi pas des pas de réant à l'étage A. dort encore moi je suis ici j'écris ces lignes je goûte le calme le bien qu'elles me dont je suis content ça y est je le sens à chaque instant plus CONTENT

Cadre minuscule où les particules de la vie menée par l'auteur, en se fixant sur la pellicule du poème, retrouvent les paradoxes quantiques sous une nouvelle forme : c'est par et dans l'écriture même que, loin d'enregistrer simplement avec les instruments du poème ce qu'il est en train de vivre, Prudhomme produit l'état qui est le sien, le crée autant qu'il l'observe ; son état affectif, se crée en s'écrivant dans le poème.

En définitive, dans ces brefs moments de présent arrachés à l'écume des jours, il y a une sorte de quête désespérée et en même temps joyeuse, visant à littéralement

tuer le temps. Dans ces petits cadres qu'on voudrait imaginer sous verre, les instants sont des insectes piqués par l'aiguille du vers, figés dans un vol éternel, un mouvement immobile. Il s'agit proprement de faire rentrer la vie dans des cases : mais au contraire des processus administratifs (cf. par exemple p.141) qui demandent de le faire suivant la logique purement comptable de ce qui peut se traduire en chiffres où les instruments du pouvoir peuvent avoir prise, les poèmes de Prudhomme tentent de saisir la vie en tant que telle, en tant que mouvante et, précisément pour cette raison, en tant qu'impossible revers du poème qu'il ne pourra jamais saisir, mais dont la poursuite lui donne son sens et sa beauté tragique – comme par exemple p.149 où le poème enregistre non seulement la beauté de la journée, mais pour ainsi dire aussi son contre-jour, en la replaçant devant la lumière des joies possibles que la vie offre à chaque instant, et qu'on peut parfois manquer. L'image tente de figer la vie, dans toutes ses dimensions et ses mouvements, mais ne peut en livrer que le cadavre inerte, la trace déjà à demi effacée.

Paradoxe propre à la photographie, sans doute, et que la forme que se donne Prudhomme reconduit dans le champ de la poésie. Mais cette transposition de médium ouvre aussi de nouvelles possibilités. Plus proche en cela du cinéma, le poème peut parfois se fendre en son milieu pour se laisser interrompre par la vie qui, nue, pénètre d'un pas impatient, puis se referme pudiquement (ou non ?), avant de reprendre, sur un autre rythme :

12H48 le 29/02/2020 j'entends qu'un
film commence en bas je sais qu'A. l'a fait

je peux les voir ravis E et P blottis tous
deux dans le canapé absorbés pour une
heure au moins et dans 10 secondes je
sais qu'A. montera me rejoindre et qu'il
faut ces lignes les écrire vite plus vite que
ça trop tard l'escalier grince je n'en suis
qu'au milieu – il est 13h38 et qu'y puis-je
c'est un autre texte qui commence en bas
le dessin animé continue P. et E. en sont
quelque part au milieu je me rassieds à ce
bureau et c'était bon s'il faut l'écrire c'était
très bon le grand mystère restant qu'on
puisse si vite passer de la hâte de 12h50
à la paix de 13h49 de la graphie nerveuse
du haut de ce rectangle aux lettres soi-
gnées posées que je trace MAINTENANT

La vie : en l'occurrence, le désir, contre le flux du temps. Dans ces *Photomatons*, il s'agit certes de se fixer, de se tenir contre le flux du temps, mais aussi, comme dirait l'autre, « tout contre » : le présent de l'écriture vient en effet redoubler le présent de la vie, de ce qui a été vécu la plupart du temps quelques instants auparavant (quand ce n'est pas pendant le poème). C'est que le poème, que la journée ait été vide ou pleine, heureuse ou triste, est le moment où la vie vient redoubler le plaisir de ce qui a été vécu dans la joie, compenser la tristesse en la plaçant comme sous l'*objectif* d'un appareil photo, en la faisant image mise à distance. Au fond, il y a une dialectique dans ces poèmes : ils ne sont à certains égards rien moins que des dispositifs pour vivre plus joyeusement, plus intensément – pour intensifier la vie. Et dans le même temps, cette mise à distance par et

dans le travail du poème est une manière d'être encore au plus près de ce qui a été vécu, une autre manière d'expérimenter la présence aux choses de la vie – le poème est un moment de la vie, avec sa modalité de présence propre, sa temporalité spécifique (cf. par exemple p. 65).

En ce sens, la tentative désespérée pour saisir le flux du temps dans son flux même s'éclaire encore mieux : si la beauté et la joie que peut procurer l'existence ne se déploie que dans le temps, et si celui-ci ne peut apparaître que comme le grand destructeur en ce qu'il porte en lui notre terme futur, ces poèmes-photomaton, où le temps rejoue sa partition une deuxième fois, sont le lieu où, loin de se figer, de se fixer, le fleuve héraclitéen coule malgré tout une seconde fois, se dédouble, et ses puissances avec lui, c'est-à-dire que la vie se redouble, elle aussi. Le poème est le lieu du temps caché (comme dans le poème de la p. 196) dans celui de l'ordinaire et du quotidien, condition de sa démultiplication.

Si le temps coule en se ramifiant chez Prudhomme, on aurait envie de dire que chez Jean Daive il tourne en rond. C'est en effet un *cycle* que vient clore *Monoritmica* (Flammarion), cycle intitulé *L'Alphabet de l'enfant*, construit comme une sorte de suite autour de souvenirs obsédants dont les détails servent l'élaboration d'une mémoire musicale.

Monoritmica s'écrit comme une suite énigmatique – et parfois cryptique. C'est que la question du sens, à l'échelle

du vers ou du livre, y est abordée d'une manière très singulière. La « Note » de fin est à cet égard significative : elle pose les éléments d'une forme d'explication ou d'explicitation, une sorte de clé qui ouvrirait le texte – mais reste en partie aussi énigmatique que le texte lui-même, comme si le sens devait justement rester en suspens, constituer une question parcourant tout le texte. *Monoritmica* y est présenté comme une méthode, qui permet de travailler la matière de souvenirs intimes, ici des épisodes de l'enfance, pour construire sa propre narration (p.339) :

Monoritmica induit une narration d'une liberté proche du journal intime, qui crée au fur et à mesure des articulations : celles-ci forment des thèmes dont elle a besoin pour progresser, pour se déterminer en histoires spiralées et inventer ainsi son énergie.

Le texte serait ainsi une forme de narration de l'intime. Les vers et les poèmes jouent par exemple de la reprise, de la répétition, et d'une page à l'autre, une trame narrative est visible, mais comme brouillée. Quelque chose se déroule, mais sans que l'on ne puisse clairement savoir quoi. Ainsi par exemple de cette suite qui reprend le motif de l'enfant tournant en rond dans une pièce derrière son trotteur, sur le carrelage irrégulier d'une petite pièce avec peu de fenêtres, sous le regard d'une voisine, dans le silence surtout d'un langage qui se refuse à lui, ou qu'il refuse :

Elle est épuisée par
mes tours de cadran

ce qu'elle dit en me
supportant derrière mon
trotteur et tourner

à la manière de l'horloge
sans occasion de fixer l'heure.

Et la page suivante de poursuivre :

Cycle à trois roues
chagrin à tourner et mouliner

RIEN

dans la chambre. Fils autrement
sans soutien
que de solitude.

Mais la logique du récit est perturbée par l'introduction d'autres logiques, dans une multiplication d'éléments et de significations qui semblent ne pas lui correspondre, qui semblent se référer à d'autres récits, et l'histoire personnelle s'ouvre déjà sur d'autres dimensions que l'autobiographique, pour embrasser toute l'histoire de l'humanité. Par exemple, p. 209 :

J'assemble, j'additionne
les logiques.

A chaque instant
Le Chemin de Damas.

Là est l'ortie, apparaît la sœur.

Je suis son trotteur.
Elle marche devant moi.

Avec ses cheveux longs déjà bouclés.
Blonde, souriante et déjà hypnotisée.

Déjà aimée.

Odeur de céleri. Et
carrelage à l'épreuve
de la vie tellurique, – de l'humanité
tout entière.

C'est que l'enfance est aussi le moment de l'accès au langage, et de l'expression, avant même les outils du langage, par et dans le jeu, griffonnages et coloriages, purs jeux avec les signes qui expriment déjà le monde, et dans lesquels le monde lui-même trouve à s'exprimer, l'enfant en étant alors le médium, lui qui sait accepter les hasards et leur accorder l'attention nécessaire – mais dans le même temps, c'est l'enfant que le monde exprime. Il y a une forme d'entre-expression presque leibnizienne, une harmonie musicale où chaque chose peut exprimer l'autre, dont seul le poème donner l'équivalent :

Le carrelage est inégal
et l'inégalité est un cadeau
comme le griffonnage et la
peinture à l'eau.

Les choses s'expriment travers
moi quand je tourne

des choses m'expriment
quand je tourne sur le carrelage
inégal.

Dans ces anecdotes, ou scènes matricielles, l'accès au langage est le thème central. Et la question de savoir si la restitution de la mémoire est entièrement véridique ici est donc secondaire, car si Daive se montre surtout en enfant en train de ferrailer avec le langage d'une manière presque « théorisante », les scènes semblent hésiter être devenir des rêves, ou réalités. C'est que la mémoire n'est pas restitution fidèle des faits, elle est invention d'un récit, elle est surtout narration. Si le livre est une forme d'autobiographie, elle est une « *autobiographie mesurée, démesurée, le plus souvent dérégulée sinon anamorphosée* ». Autrement dit : l'autobiographie passe par l'outil de la musique, elle est soumise à la mesure et règles musicales – tout autant qu'aux dérèglements et déformations que la musique peut lui faire subir. La mémoire était narration, elle devient composition par thème et variations ; elle était récit, elle devient récital, et ce n'est donc plus le sens ou la véracité des événements qui seront les plus importants.

En plus de reprendre les souvenirs, Daive reprend en effet les vers, parfois même des séquences de poèmes entiers, qu'il reproduit dans un autre ordre, comme des phrases musicales qu'une composition réordonne différemment ; la rotation du trotteur dans la chambre

pourra ainsi être peinte dans une couleur désolée, comme dans l'exemple cité plus haut, mais elle pourra aussi être proposée dans une autre lumière. Opposition facile du sens et de la musique des mots, des vers, avec survalorisation de la seconde : rythme, sonorités, etc. ? En réalité la musique n'est pas ici un schème imposant au poème de faire jouer des rythmes (les vers sont libres) ou les sonorités de manière à donner plus d'importance au sens qu'au son, c'est une manière originale de travailler le sens, qui serait capable de dire la totalité du monde, et dans un langage plus simple (p. 65) :

Le monde à raconter
aussi simplement que l'Histoire du monde
racontée par le jazz

La musique raconte des choses. J'ai entendu dire que les musiciens, pour apprendre leurs pièces par cœur, utilisent souvent des histoires : faire de la musique sur la partition une histoire permet de la retenir plus facilement. Autrement dit : la musique *parle*, elle peut *dire* des choses, mais ce qu'elle dit ne se meut pas nécessairement dans l'élément du sens tel qu'on se le représente en tirant ce mot du côté du langage : la musique parle mais en faisant varier le chromatisme du sens, comme par exemple dans ce poème où le fouillis des jouets de l'enfant se diffracte dans la pure couleur (p.98) : *Mon fouillis est/orange.//Mon fouillis est/bleu.//J'ai le fouillis/rouge.//Mon fouillis est/rouge.*

Le geste du poème-musique est ainsi une reprise de la liberté de l'enfant, que les institutions oublient, et tentent de limiter. Et ce n'est pas une surprise si l'on croit retrouver

Rimbaud sous les traits de l'enfant, et même Rilke, dans ces gestes de remise en question de la culture et ses institutions, dans l'ouverture à une autre forme d'écoute tournée vers le monde (p.89) :

Je fais comme je veux
à l'intérieur de mes barreaux.

Je donne des couleurs
aux maisons et parfois
aux voyelles.

pour une espèce de naissance
je deviens caillou, maison
voiture.

Je me glisse dans le
caillou, dans la
couleur.

Je hurle, je crie avant de me glisser
dans le cri, dans l'oreille
du cri. Naître à
l'intérieur de l'oreille.

Dans la note déjà citée la narration, même cryptée, était en réalité niée en tant qu'horizon du poème, car l'absurde, la perte du sens, peut et doit s'y inviter (p.340) :

« Les sens posés, énoncés, successifs font des arpèges qui se répètent sous forme de rebonds, de rebonds de sens réels ou absurdes. »

Il ne s'agit pas uniquement de reprendre des motifs ou des phrases, c'est le sens lui-même qui fait des arpèges – et va jusqu'à l'absurde, l'absence de sens. On parle souvent de la musicalité de la poésie – en appuyant sur les notions de rythme, de son, etc. dans la langue elle-même, dans sa matérialité la plus sonore. Mais la musique peut aussi mettre en jeu l'autre versant de la langue, le sens que les mots véhiculent. En faisant varier les motifs, Daive fait jouer aussi le sens que porte avec lui, j'allais dire presque irrémédiablement, tout morceau de langage – si le poème fait du langage une musique, il ne suffit pas de mettre la sonorité, le rythme, etc. au-devant de la scène du poème, il faut sans doute que le sens lui-même y apparaisse en tant qu'élément musical, que le sens et sa sonorité propre, sa couleur et son timbre puissent varier en fonction de sa reprise et de sa relance dans les divers poèmes qui composent le cycle (p. 334) :

il compose un voyage à Vienne et un
voyage à Hollywood

comment gagner sa main
se demande-t-il et la demander en mariage
sur une plage couverte
de moules foraines et d'escargots forains de mer
alors qu'il trouve Mahler en phase de
découragement et Schönberg en séance de mixage

il y reprendre le fameux motif
de la bien-aimée lointaine
perdue dans le souvenir

il résume – enfance fugitive et sentinelle punitive et tente fugitive et patrouille punitive et forêt fugitive et forêt punitive et forêt enchantée.

Le poème « compose » des éléments disparates, il les pose ensemble. Mais déjà le doute est présent : est-ce un voyage de l'auteur, ou des compositeurs qu'il citera plus bas ? Et ce « motif » de la bien-aimée, est-ce uniquement un thème présent dans les compositions musicales des auteurs ? ou un *topos* culturel ? un événement biographique, qui reprend un *topos* culturel – la vie « réelle » jouant aussi bien, et souvent, le rôle de chambre d'échos des images que la culture véhicule... ? Autrement dit : quel est le statut de chacun des éléments cités ? Souvenirs personnels, variations imaginaires sur des souvenirs personnels, épisodes de la vie d'autres personnes, représentations culturelles... ? Toutes ces dimensions se confondent, et par conséquent le *sens* que l'on doit leur attribuer lui aussi varie. Le sens d'un même mot variera en fonction du statut que je lui donne, selon par exemple que j'en fais mention ou que je l'emploie en mon nom propre (employer un mot offensant pour en commenter l'usage *vs* l'employer dans un discours de haine), et les phrases, épisodes racontés, etc. qui composent le poème sont ici dans une indécision contrôlée et produite, dans des variations (certains passages pointent dans le sens de l'autobiographie, d'autres sont assez clairement des divagations à partir de contenus non biographiques) qui permettent d'en faire varier le sens comme les variations présentent le thème musical sous des lumières changeantes.

Reste que ces thèmes et variations du sens tournent autour d'événements biographiques qui semblent marqués, assez souvent, du sceau de l'angoisse et sans doute aussi de la souffrance – surtout dans l'enfance. Et de fait :

« Monoritmica appartient à la pharmacologie intime de l'auteur : elle est mise ici en pratique d'autobiographie mesure, démesurée, le plus souvent déréglée sinon anamorphosée. »

Dans ces variations du sens des événements biographiques, on pourrait voir quelque chose d'assez analogue à un travail d'auto-analyse. Daive ferait varier le sens d'événements traumatiques pour, sinon s'en « soigner », du moins leur donner du sens, des sens, et les reprendre dans le mouvement de sa vie. Mais on aurait tort d'y voir une simple impudeur, la tentative de traiter un trauma qui n'aurait jamais dû quitter l'intimité d'un cabinet d'analyste – la tentative de faire varier le sens du vécu n'est pas en effet un travail uniquement centré sur la personne ne l'auteur. La mise en musique du sens de l'événement en fait autre chose, il devient récit dont le sens (en tant que paraphrasable) n'est plus central, mais où les couleurs que prend le sens deviennent fondamentales. La *Lettre à Elise* ne nous dit rien de paraphrasable, elle n'est pas une lettre d'amour de Ludwig à destination d'Elise (ou de Thérèse, ou d'Elisabeth, peu importe), elle est variation sur le sens d'un sentiment, sur le sens d'un pur geste adressé à une destinataire qu'il importe peu de connaître : tout son sens est d'être cette adresse d'un sentiment, une lettre, mais les

variations (musicales, et signifiantes) en font la couleur propre. C'est ainsi que procède Daive.

Une telle méthode musicale pour visiter la mémoire de l'enfance semble pouvoir ouvrir la porte à une reconstruction. Le poème n'est pas uniquement le lieu de la déploration, même musiquée, ce n'est pas le lieu du ressassement des blessures anciennes, c'est aussi le lieu d'une reconstruction ; aux pleurs sans doute doit succéder le travail de refondation. Le livre s'ouvre ainsi sur un *Envoi au lecteur du temps des juges* :

J'ai dans les poches
des mouchoirs.

J'ai aussi dans les poches
des piliers.

La mémoire ce n'est donc pas uniquement ce qui se construit dans un récit pour en faire le deuil infini, la célébrer ou la redoubler, multiplier les échos anciens qui continuent à courir sous la peau du présent, ce n'est pas ce travail de tissage à partir des instantanés que des présents désormais défunts ont posés dans leur marche vers le néant – c'est sans doute bien plutôt le sens même du présent, sa doublure de signification et qui l'oriente, l'une de ses dimensions, à l'entrée de laquelle se tient, vigilant, le poème.

LA VIE DISTIQUE

Camille Petrossian

26.12 Ayant vu sa couverture jaune sur Facebook, j'achète
Q comme Qomplot de Wu Ming 1 à Sauramps

27.12 et m'y jette comme — dans la Méditerranée l'hiver,
en pente très douce après un footing d'une heure,

28.12 *au milieu des algues et des coraux* — ou 2 bouteilles
à 5 de Oh Gobie ! le midi avant le Musée Paul Vale

29.12 ry, où face aux peintures de Jean-Luc Parant *j'sens*
comme un vide — ce même vide, qui tire depuis

neuf jours, par intermittence, le pôle (quand j'avale
ma salive) gauche du visage, et aujourd'hui ce train

nous arrachant de France pour *camp* London, avec
la double hélice d'un poème, faisant, je l'imagine,

sonner l'échelle des événements pressants, les uns sur
les autres, leur verbe ridicule présent : complotant.

30.12 *Boum !* puis *tritrllili* à 5h30 (latitude de Greenwich) le bruit de la porte s'ouvrant aux chiottes,

puis le chant d'un pinson singulier (celui de mai 2021, le bois gris noir de la Dôle, vu par mon père

dans l'événement de mon souvenir gai), avec le vent, une voix n'indiquant rien à l'intérieur d'un crâne

endormi rêvant ses remords, *no more be grieved at that which you just started*, sinon qu'ici commence

cette pâte, un chewing-gum de mots ruminables jusque une illumination à cracher sur le tiers chemin,

en servi *cheap* de vie quelconque quoique passionnément vécue (j'en suis l'auteur victime et l'ogre maigre)

comme : un *boum* de porte rythmé entre deux vers, par où s'engouffre et s'échappe une petite sorcière.

31.12 Filles, mes bourrasques ; elles font ruisseler l'écorce des arbres et déborder l'hier sur aujourd'hui, en rafales

d'Indian Pale Ale au pub avec G., l'estomac et la tête *boum*, éccœurés comme des feux d'artifices mouillés,

reléguant le *Fir Tree* d'Andersen au Globe, spectateurs bourrés dans un petit compartiment de la mémoire

(en l'absence de pastille, j'ai mis du savon flasque dans le lave-vaisselle, qui dégueula à l'aube sa mousse bouillie)

et pendant quelques heures je ne fus qu'à ça : ravalier ma salive (même à la National Gallery face à W. Homer) ;

mais C. fit fondre le masque dolent, du jour pluvieux une fête, et lorsque vint la nuit nous nous blottîmes

01.01 loin des pétards aveugles comme des vœux envoyés au ciel bleu de Facebook lorsque l'ordinateur est off.

Bonne année, bonne santé aux rayons du soleil qui peignent dans les nuages les couleurs de William Turner :

WhatsApp montre cette peinture jaune à ma mère covidée, elle dit tu as peut-être un zona, j'ai moins mal,

je cours dans les vieilles pâtures d'Hampstead Heath, boue aux chaussures, jazz aux oreilles, nuages bruns

s'essorant sur les rues quand nous sortons de Waterstones (j'ai acheté *Super-Infinite, page-turner* sur John Donne),

coulure molle, pluie de goutte au nez, sans tonnerre ; quand mon nerf se détend, le reste se couche entre les lignes

02.01 comme un chien ; notre lit répond en grinçant aux pinsons qui accueillent mon réveil ; C. dort encore ;

A. et N. dessinent avec les doigts des lettres possibles sur le canapé bleu ; je mets le jour dans le mitrailleur.

Quand E. m'envoie les épreuves d'un livre de versions, négligeant le marbre épique de la tombe de Marx

comme les épaisses mousses des sombres stèles sens dessus dessous subissant l'assaut des épées de la lumière,

A. et N. s'époumonent de joie aux vêpres, chahutant sur le lit déclenchant l'ascension de la voisine grinçant ;

03 l'aube aura bientôt bidouillé mes traductions et le métro offert 2 preuves du bonheur, alchimique dans *Super-Infinite*

When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience

(l'esprit d'un poète parfaitement outillé pour son travail fusionne en continu des expériences disparates — TS Eliot)

et dans *Wonders & Wishes* (qu'A. me résume, me tenant de sa petite main dans Londres illuminée pluvieuse) *waterproof*.

04.01 Pile à minuit, comme si c'était le matin, je me réveille sans faire grincer le lit, file aux toilettes

éveillé comme sous caféine je saisis que pour dormir de nouveau il faut finir un cycle :

à minuit trente j'allume la lumière du salon, je lis vingt pages d'*A Single Man* (Christopher Isherwood)

et quand George rend visite à Doris hospitalisée je sens l'haleine infecte de la mort sur mon sursis

(au moins je ne mourrai pas de l'élastique tendu tiré par la déglutition, l'histoire semble réglée) ;

à une heure trente je me faufile dans le lit mutique (seul à deux heures quarante-cinq grince le pinson)

et rêvassant à ce vieillard de la Grande-Motte ayant failli nous écraser le 27.12 je m'endors avant l'accident.

Éveillé de nouveau, cherchant réponses en tournant dans Hampstead Heath à des questions restées silence

pour de plus raisonnables — quel titre, nom d'auteur afin de dire après la pluie ce qui arrive au corps crotté —

ou traversant Londres violette à l'étage d'un bus rouge arrêté, que descendent deux personnages hurlant

Are you talking to me motherfucker fuck you pour rejoindre C., A. et N. au théâtre d'Harry Potter,

celui qui parle sent la fatigue tirer, un élastique prêt à se rompre et soulever rideau de la ville irréaliste,

son poème est une insomnie et ses distiques des allumettes tenant ouverts les yeux du spectateur

perplexe, il veut dormir et traverser le jour en rêve déjà vidangé par la mémoire, pas des effets spéciaux.

POUR UNE MNÉMOTECHNIQUE SONORE (1/2)

Notes sur la possibilité d'un palais de la mémoire sonore

Alessandro Bosetti

1. *Ars memoriae*.

L'art de la mémoire, aussi dite méthode des *loci* ou des lieux mnémotechniques, existe depuis au moins 2500 ans. Les traités les plus anciens qui nous soient parvenus datent d'environ le premier siècle avant Jésus-Christ.

Il s'agit de « *Ad Herennium* » — dont nous ne connaissons que le dédicataire — et « *De Inventione* » écrit par Cicéron.

Le dispositif mental au centre de l'art de la mémoire est ce qu'on appelle le palais (ou théâtre) mnémonique, un espace architectural imaginaire que le mnémoniste, après l'avoir visualisé dans ses moindres détails dans son esprit, utilise comme un lieu ou une séquence de lieux (*loci*) aptes aux stockage de souvenirs, divisés en *res* (choses, sujets, thèmes) et *verba* (mots isolés).

L'artifice de la spatialisation mentale permet de pouvoir se déplacer dans cette architecture dans n'importe quelle direction et à n'importe quel moment afin de retrouver les objets mentaux tels qu'ils ont été précédemment placés.

De nombreux noms de ceux qui ont pratiqué cet art dans l'antiquité ont résonné jusqu'à aujourd'hui : Hippias d'Elide, Simonides de Ceo, Metrodoro de Scepsi, Carmada, Marco Tullio Cicerone, Marco Fabio Quintiliano, Apollonio di Tiana. Plus récemment, il convient de rappeler Pico de la

Mirandola, Giordano Bruno, Robert Fludd et Giulio Camillo Delminio.

Cette liste masculine ne comprend pas le nom de Frances Amelia Yates, une érudite anglaise qui, au XXe siècle, a retracé l'histoire de l'*ars memoriae* dans un livre magistral — *The Art of Memory* — ainsi que dans plusieurs autres ouvrages sur la figure de Giordano Bruno et sur la tradition dite hermétique pendant la Renaissance.

Yates est presque à elle seule responsable d'un regain d'intérêt pour cette discipline et son contexte philosophique.

Frances Yates n'était pas une mnémotechnicienne elle-même, mais plutôt la chroniqueuse la plus brillante et érudite de l'histoire de l'*ars memoriae*. En parcourant une période qui s'étend de la fin du Moyen Âge à l'aube de l'ère scientifique — elle a montré comment l'art de la mémoire parvenait à acquérir une valeur spéculative et mystique qui dépassait le simple outil mécanique de mémorisation, en devenant en même temps un instrument de connaissance du cosmos et d'exploration de l'esprit.

Le héraut de cette vision à laquelle Yates a consacré une bonne partie de sa vie studieuse est le moine et philosophe Giordano Bruno, originaire de Nola, près de Naples.

C'est en parcourant l'œuvre de Bruno guidé par les essais de Yates que je me jette à la recherche de la moindre référence au son et sa mémorisation dans l'évolution de l'art de la mémoire.

Je me convaincs que dans toute l'histoire de l'art de la mémoire classique, il n'y a que très peu, voire aucune référence à la mémorisation du son (à l'exception du son de la voix humaine, sur lequel nous reviendrons dans un

instant). Les images occupent le devant de la scène à toutes les étapes de l'évolution de cette discipline.

Déjà, selon Yates, l'art de la mémoire était destiné aux personnes qui, comme Cicéron, avaient une mémoire visuelle fantastique. En tant qu'historienne de l'art, et non en tant que praticienne de l'*ars memoriae*, elle s'associait modestement aux *inertes*, ceux et celles qui, paresseux ou inexpérimentés, adoptaient le point de vue du sens commun, et pour lesquels « tous ces *loci* et ces images ne finissaient que par ensevelir encore plus sous un tas de gravats le peu dont ils se souvenaient naturellement¹. »

Dans la mémoire ordinaire et inculte de ce que Frances Yates appelait *inertes*, les souvenirs récents disparaissent rapidement dans un sombre arrière-plan d'où — parfois — ils ressurgissent de manière plus ou moins fiable grâce à un mécanisme insaisissable alors que dans une mémoire éduquée par la mnémotechnique cet arrière-plan vient s'illuminer en révélant un espace architectural stable et bien défini, un dépôt dont on connaît chaque coin et chaque secteur, coins et secteurs qui seront nommés *loci memoriae*. Les *loci* dessinent une géographie fiable, même si imaginaire, dans laquelle se déplacer pour y retrouver des souvenirs.

La philosophie néo-platonicienne de la Renaissance voit dans ce palais de la mémoire un concentré de toutes les essences du monde, un microcosme reflétant l'univers entier dont il devient — par analogie — un instrument de connaissance spéculative. Les souvenirs qui y sont stockés ne sont pas seulement des objets utiles et significatifs en

eux-mêmes, mais aussi des emblèmes cryptés ainsi que des symboles renvoyant à une réalité beaucoup plus vaste, sur laquelle ils semblent parfois acquérir une « agentivité » remarquable, canalisée à son tour par un système de correspondances magiques.

*Da tutto si può produr tutto*² (de chaque chose on peut obtenir chaque chose), nous dit Giordano Bruno, suggérant qu'à partir de nos souvenirs et de notre expérience biographique particulière, il serait possible de reconstruire l'univers entier et même de pouvoir manipuler certaines de ses parties.

L'avènement de la science expérimentale a fait tomber le château des correspondances allégoriques qui reliait le palais de la mémoire d'inspiration néoplatonicienne — décrit et pratiqué par Bruno — à la réalité sensible dans son ensemble. Dès le XVI^e siècle, la science et la magie commencent à prendre des chemins différents.

Pourtant, à l'époque de Giordano Bruno, il n'y avait aucun recoin caché des sphères qui ne soit potentiellement accessible au regard omniscient du mage, celui qui maîtrisait pas seulement les secrets de la matière mais aussi les secrets et les techniques de la mémoire.

En faisant un large bond en avant jusqu'à la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, nous voyons une nouvelle vague de recherches et découvertes sur le fonctionnement du cerveau et sur les mécanismes psychiques et neurologiques de la mémoire. Dans le sillage

¹ Frances Yates, *Fragments Autobiographiques*, Paris 2009

² cit. in Michele Ciliberto, *Il sapiente furore: Vita di Giordano Bruno*, Milano 2020.

de ces recherches, des philosophes comme Henry Bergson, Alfred North Whitehead et plus tard Raymond Ruyer décrivent une mémoire plus complexe et surtout plus dynamique et évolutive. Après cette nouvelle saison, la technique classique du palais de la mémoire — aussi dépassée soit-elle sur le plan philosophique — reste un outil utile et suggestif pour les professionnels ou même les « athlètes » de la mémoire ou pour toute personne qui souhaiterait stocker de grandes quantités de données dans son esprit.

2. Mnémotechnique sonore.

Dans cette tradition et tout au long de cette longue réflexion sur ce qu'est la mémoire et comment elle fonctionne, le son semble jouer un rôle marginal car le fonctionnement des mnémotechniques classiques est principalement basé sur l'utilisation et la manipulation d'images.

Ce sont des images et des emblèmes que Giordano Bruno place dans le palais de la mémoire afin de se souvenir d'autres images et d'autres emblèmes qui renvoient à leur tour à des syllabes, des mots et des textes entiers.

La conservation et la manipulation des sons mémorisés — si on met de côté la voix humaine — ou leur utilisation comme marqueurs pour se souvenir d'autres contenus, semblent n'avoir jamais été explicitement prises en considération dans toute l'histoire de l'art de la mémoire.

Aristote a écrit dans le *De Anima* que « penser est quelque chose que nous pouvons faire à n'importe quel moment parce qu'il est possible de placer des choses devant nos yeux comme le font ceux qui inventent des systèmes de mémoire et construisent des images¹. » Cette citation nous indique deux choses : que l'art de la mémoire était probablement déjà bien établi au IV^e siècle avant J.-C. et que, sans aucun doute, la mémoire visuelle y jouait un rôle prédominant.

Il convient de rappeler que de nombreuses techniques classiques de mémorisation étaient pratiquées oralement et donc en utilisant le son de la voix et que, dans la culture Romaine — qui, jusqu'à l'époque républicaine, accordait plus d'importance à ce qui est *dit* (*fās*, de *fari*, signifie à la fois « faire » et « dire ») qu'à ce qui est *écrit* (*scripta*) — le lobe de l'oreille était considéré comme le siège même de la mémoire :

Si les Romains placent la mémoire dans l'oreille, c'est qu'ils sont encore conscients que le corpus de connaissances qui habite chaque individu se forme de manière auditive. (...) Virgile dans les *Eglogues* raconte qu'Apollon s'est tourné vers lui (*aurem/vellit et admonuit*) c'est-à-dire qu'il a tiré mon oreille et m'a fait me souvenir. Toucher les oreilles, les tirer, constituait en somme la traduction gestuelle d'*admonere*, donc de me faire souvenir².

¹ *De l'âme* (Greek: Περὶ Ψυχῆς, Peri Psychēs; Latin: De Anima) Aristotele 350 BC

² Maurizio Bettini, *Roma, città della parola*. Oralità Memoria Diritto Religione Poesia, Torino, 2022.

Un écho de cette tradition était encore présent dans mon enfance quand, à l'anniversaire de chaque enfant, on lui tirait doucement les oreilles autant de fois que le nombre des années vécues pour l'admonester, et lui faire se souvenir du temps passé.

Cependant, dans ces contextes, il s'agissait toujours de se souvenir d'un message verbal porté par une *voix* plutôt que d'utiliser la voix pour se souvenir d'autres expériences auditives.

Même si le lobe de l'oreille des Romains était destiné à servir de récepteur mnémorique de l'oralité, on sait que l'oreille a bien d'autres capacités qui ne sont pas prises en compte dans cette tradition en étant le point focal de toute perception auditive, bien au-delà de la voix et de l'expression verbale.

La voix est sûrement l'instrument privilégié du mnémoriste, qui l'utilise pour la transmission et la restitution verbale à son auditoire du contenu de son palais intérieur de mémoire, mais ne suffit sûrement pas à reproduire la complexité et la multiplicité d'un son mémorisé qui ne soit pas verbale.

La voix peut décrire verbalement un son dans sa complexité, mais elle peut difficilement l'imiter afin de pouvoir en renvoyer une impression sensible précise à quelqu'un qui n'a aucune expérience préalable.

Une voix ne pourra guère simuler la propagation du grondement du tonnerre sur la crête d'une montagne, la prolifération chaotique des bruits dans le paysage sonore

d'une métropole ou la spécificité presque tactile des *glitches* provoqués par le dysfonctionnement d'un lecteur audio numérique. Il sera peut-être capable de les décrire, mais il ne parviendra guère à une imitation raisonnable.

Nous savons déjà combien il est difficile pour une voix d'en imiter une autre, elle peut s'en approcher, parfois de façon étonnante, mais elle est souvent obligée d'emprunter des chemins extra-auditifs supplémentaires, comme mimer des postures, faire référence à des concepts, etc. pour obtenir l'effet désiré.

La voix est le premier et inévitable raccourci pour reproduire les sons lorsqu'aucun autre dispositif n'est disponible, mais il faut savoir que la voix humaine a un spectre allant de 80 Hz à 250 Hz. Comment une voix pourrait-elle représenter des phénomènes sonores tels que les vibrations du trafic sur le périphérique ? (avec des pics autour de 60 Hz et 800/1000 Hz) ou le pépiement d'une hirondelle (entre 3500 et 7000 Hz) au sein de telles limites ?

Pour cette raison, en contraste avec mon obsession personnelle pour la voix, j'essaierai de suivre la suggestion glissée par Jonathan Sterne dans le dernier chapitre de *The Audible Past* — qui trace la trajectoire et l'évolution de la modernité sonore — et j'essaierai de retirer momentanément la voix du centre de la théorie du son, du moins lorsqu'il s'agit de la *théorie du son mémorisé*¹.

¹ Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.

3. L'enregistrement.

Si — en dehors du son de la voix — les relations entre son et *ars memoriae* sont presque inexistantes au cours de son histoire millénaire (et je serais bien heureux qu'on me prouve que j'ai tort), les choses semblent changer radicalement avec l'apparition des technologies de reproduction du son, il y a environ un siècle et demi.

La constitution d'une multiplicité d'archives rassemblant des sons enregistrés semblent progressivement et inexorablement se fondre aujourd'hui en un seul et immense nuage dématérialisé. Ces concentrations nous font croire que nous voyons apparaître la silhouette d'un édifice que l'on attendait de voir surgir depuis des siècles : un palais de la mémoire sonore.

Les similitudes sont frappantes, on le trouve dans l'indexation des *tracks* par des icônes et des images, la constitution de phonothèques, de bandothèques, de vinyles, de *playlists*, la cartographie et le codage des fichiers numériques et leur balayage temporel en minutes, secondes et *digital frames* afin de pouvoir localiser rapidement une portion particulière de son.

D'innombrables pratiques de manipulation appliquées à des souvenirs sonores puisées dans ces archives voient le jour, elles donnent lieu à des cultures d'appropriation, échantillonnage, remixage, nostalgie, collage et préservation de sons et de langues parlées en voie de disparition qui peuvent enfin trouver un appui dans une mémoire sonore illimitée.

Mais *cette* mémoire fait-elle partie de *notre* mémoire ?

Bien qu'il ne fasse aucun doute que l'apparition de ces technologies ait profondément modifié notre façon de nous souvenir des sons, je ne peux m'empêcher de remarquer que ce supposé palais de la mémoire sonore qui se construit aujourd'hui dans la totalité des enregistrements qui s'accumulent — stockée dans la totalité des supports sonores présents sur la planète — est essentiellement différent des palais de la mémoire imaginés et construits par les mnémonistes de l'époque classique ou de la Renaissance : le contenu de ces derniers était conservé dans son intégralité à l'intérieur de l'esprit humain, tandis que le contenu sonore que nous croyons posséder aujourd'hui est par contre conservé à l'extérieur de notre esprit et de notre conscience, dans un inépuisable univers de supports et de plateformes audio enchevêtrées les uns aux autres.

En nous concentrant sur l'influence indéniable que la technologie de reproduction du son a eu sur notre capacité accrue à stocker, percevoir, penser et connaître les sons, nous nous éloignons peut-être de la compréhension de la manière dont nous nous souvenons des sons et de comment notre mémoire sonore réellement fonctionne.

C'est certain que l'utilisation de l'enregistrement sonore est devenue aujourd'hui un outil essentiel pour créer et consolider des souvenirs sonores « internes » à notre esprit, surtout à travers la répétition.

Nous connaissons notre chanson préférée par cœur, des paroles aux moindres détails de l'arrangement, parce que nous avons pu l'écouter d'innombrables fois sur notre lecteur mp3. Nous reconnaissons le son d'un oiseau que nous n'avons jamais rencontré dans son environnement

parce que nous nous sommes entraînés à le distinguer sur des enregistrements mis en ligne par des audio-naturalistes. Nous nous souvenons de l'intégralité d'une leçon ou d'une conférence parce que, pour une raison ou une autre, nous avons décidé de l'enregistrer et puis de la retranscrire. L'enregistrement est un *aide-mémoire* valable dont nous ne saurions guère nous passer.

Parfois, une écoute unique et une impression fugitive ne suffisent pas pour garder le souvenir d'un son.

Il faut au contraire trouver des manières actives de retenir ce dont on veut se souvenir, porter notre attention à le parcourir encore et encore, comme si l'on voulait creuser de plus en plus profondément un sillon à peine tracé la première fois.

L'enregistrement nous permet cela. Il semble éduquer notre aptitude à la mémoire sonore et s'avère être un formidable outil pour construire des souvenirs sonores : nous portons rarement notre attention au fait que nous n'avons ni entendus ni enregistrés personnellement les instances originaires d'un grand nombre de sons dont nous nous souvenons, c'est plutôt quelqu'un d'autre qui les a enregistrées et nous les a ensuite transmises. Malgré leur supposée nature éphémère, ces sons conservent un haut degré de « réalité » dans leur reproduction, différent en quelque sorte de celui qui serait offert par un témoignage verbal qui essaierait de représenter le même son.

Tout en prenant note de ces effets importants que l'avènement de l'enregistrement a eu sur la mémoire du son, je préfère me concentrer ici sur une mnémotechnique qui ne s'y fie pas trop, voire pas du tout.

La fierté d'un mnémoniste — à la Renaissance comme à l'époque actuelle — a toujours été celle de pouvoir montrer qu'il pouvait stocker dans son esprit une grande quantité d'informations sans aucune aide extérieure. Pico de la Mirandola ou Giordano Bruno savaient mémoriser instantanément sans hésitation de longs discours, des poèmes, des listes et les réciter. Mais qu'est-ce que cela signifierait de mémoriser une grande quantité de sons ? Et comment cette quantité de sons stockés dans l'esprit pourrait-elle être restituée ou récitée ? Si Pico ou Bruno avaient été capables de mémoriser de grandes quantités de sons, auraient-ils également été capables de les reproduire ? À quoi cette récitation aurait pu ressembler ?

Je n'accorde pas dans ma réflexion une importance excessive à la difficulté de restituer un souvenir sonore aux autres. Le fait que la restitution soit problématique ne signifie pas que l'expérience solitaire de la mémoire sonore soit impossible ou moins significative pour l'individu.

Je crois — et je suppose que Giordano Bruno l'avait déjà bien compris il y a des siècles, bien qu'en d'autres termes — que la véritable efficacité *performative* de la mnémotechnique réside dans la phase de la remémoration et dans la manière dont le souvenir est acquis et incorporé à la conscience, plutôt que dans sa récitation ultérieure.

L'artiste taïwanaise Hong Kai Wang a récemment réfléchi à la dimension performative de la mémoire et a travaillé sur la mémoire sonore à plusieurs reprises. Préférant les ateliers et les performances participatives, elle a travaillé sur « la relation acoustique qui se crée entre les

personnes qui participent. (...) cette relation dépendait de leur écoute et de leurs manières de réagir et cette écoute passait par la voix et la parole. Il y a sans doute une relation entre l'écoute, la mémoire, la manière d'inscrire dans la mémoire par la voix, le silence, ou simplement la présence de la personne¹. »

Même si la voix et la restitution verbale jouent quand même un rôle central dans le travail de Hong Kai Wang, je trouve significatif que les notions de *présence* et de *silence* soient également prises en considération dans une démarche visant à valoriser la dimension performative de la mémoire liée au son.

La perception d'un son impose et détermine un changement en nous. De même notre prédisposition émotionnelle envers les sons qui apparaissent autour de nous ainsi que notre substrat symbolique déterminent dans quelle mesure et sous quelle forme ces sons feront partie de notre mémoire.

Présence et *silence* sont les marqueurs d'une expérience de remémoration sonore qui est autrement incommunicable.

4. Les palais.

À quoi ressemblerait aujourd'hui un palais de la mémoire sonore ?

Des textes, étroitement liés, d'Italo Calvino et de Giorgio Manganelli, tous deux écrits en 1972, sont centrés sur la figure d'un roi qui écoute.

Dans un premier passage de Manganelli, un roi éveillé au son, envoie sa voix autour du palais royal. La voix prend congé de lui et mène une ample visite des lieux. Lorsqu'elle revient, elle est transformée. Grâce à son changement, elle raconte à son maître ce qui se passe hors de sa vue².

Peu de temps après, Calvino écrit « *Un re in ascolto* » — initialement prévu comme *libretto* pour un opéra de Luciano Berio — qui est clairement une réponse à la première suggestion de Manganelli.

Encore un roi et encore un palais : dans ce cas, c'est la nature sonore du palais lui-même qui est en question : « si votre palais vous reste inconnu et inconnaissable, vous pouvez essayer de le reconstruire morceau par morceau, en plaçant chaque pas, chaque toux dans un point de l'espace, en imaginant autour de chaque signe sonore des murs, des plafonds, des sols, en donnant forme au vide dans lequel les bruits se propagent et aux obstacles contre lesquels ils se heurtent, en laissant les sons eux-mêmes suggérer les images. Le palais est une construction sonore qui se dilate, se contracte, se resserre comme un enchevêtrement de chaînes. On peut s'y promener en se laissant guider par les échos, repérer les grincements, les cris, les malédictions, les

¹ « La dimension performative de la mémoire », entretien entre Alessandro Bosetti et Hong-Kai Wang. Revue & Corrigée 2020.

² Giorgio Manganelli, *Agli dèi ulteriori*, Torino, 1972.

respirations, les bruissements, les marmonnements, les gargouillis¹. »

Il existe un troisième texte de Manganelli, « *Rumori o voci* », écrit dix ans plus tard, qui pourrait être lu comme une ultérieure réplique dans cette séquence de rois et de palais sonores.

Il y suggère que le palais n'est peut-être pas autre chose que le corps du roi, « un énorme instrument corporel, tout un tissu de poumons intérieurs, d'alvéoles, de vessies, de tripes tremblantes et molles de sons, qui n'a pas d'autre vie, d'autre âme que celle de sonner, vibrer, résonner, bombarder, faire écho, chanter lourdement (bien qu'il n'ait pas de bouche)². »

L'inspiration et l'idée du palais mnémonique sont évidemment présentes dans ces trois textes et l'invitation que les deux auteurs lancent à la pratique de l'écoute de se joindre à l'*ars memoriae* semble tout aussi claire. Ils suggèrent de *laisser les sons eux-mêmes suggérer les images*.

Aussi frappante que soit la nouveauté de cette conscience sonore chez Manganelli et Calvino, l'invitation ne dépasse pas certains limites de l'époque et ne parvient pas à ignorer deux paradigmes préexistants telles que l'utilisation de la voix comme instrument de connaissance et de réécriture du son, chez Manganelli, et l'absence de la dimension temporelle dans le palais décrit par Calvino, dans lequel les sons sont bien localisés dans les *loci* d'une architecture — on a presque l'impression de les voir — mais rien n'est dit à propos de leur existence *dans le temps*.

Une différence essentielle entre les formations d'une mémoire visuelle et d'une mémoire sonore est que les images et les textes persistent dans le temps et qu'il est donc possible de continuer à les parcourir avec les yeux tant qu'ils restent devant nous, tandis que les sons sont essentiellement transitoires ; pouvoir s'en souvenir signifie savoir capter des événements dans une continuelle transformation.

La pensée d'un processus mnémotechnique en cours engendre donc un doute : on se demande si cela génère une sorte de « transcription » mentale, stable et permanente ou si par contre il donne vie à un deuxième processus interne à la conscience qui soit tout aussi transitoire, un devenir continu pour ainsi dire *mythique* puisqu'il se poursuit constamment dans un temps hors du temps.

Nous disposons de quelques indices grâce à l'étude de ce que l'on appelle la mémoire échoïque, une mémoire sonore de courte durée (moins de 4 secondes), dont le rôle est d'envoyer au cerveau les sons que nous venons d'entendre, en les retenant d'abord dans des courtes « boucles » dans le cortex auditif. C'est ce qui se passe la proximité immédiate de la ligne du présent. Mais qu'advient-il du *corpus* de tout ce dont on se souvient plus longtemps ? Où est-il stocké ? Une fois là, continue-t-il d'évoluer ou se fige-t-il ?

Et encore : une fois l'expérience d'écoute terminée, que reste-t-il en nous des sons que nous avons entendus ? Ces

¹ Italo Calvino, *Un re in ascolto in Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti, 1986.

² Giorgio Manganelli, *Rumori o voci*, Segrate 1987.

questions apparaissent plus poignantes face à des structures sonores qui se développent sur une longue durée — l’heure et demie de la Symphonie de Beethoven, la plus longue par exemple, comment percevoir son unité sans élaborer des représentations des sous-structures (thématiques, par exemple) qui se développent au sein de l’œuvre ?

Nous avons tendance à considérer l’écoute comme un processus solidement ancré dans le présent mais nous avons moins l’habitude de réfléchir à la vie que les sons que nous avons entendus dans le passé — ou que nous avons même tout simplement imaginés — continuent à vivre dans notre mémoire.

Ils ne semblent pas figés comme des traces, des signes ou des graffitis mais apparaissent plutôt allumés, comme des flammes, vivants comme des êtres, vibrants ancrés dans un éternel présent et pourtant pas immuables mais plutôt soumis à des érosions et des transformations progressives et imperceptibles.

Si nous nous tournons vers la musique, nous constatons qu’elle a souvent été considérée comme un art du présent, une expérience qui se fait dans l’instant.

Le cliché veut que seuls les compositeurs ou les personnes avec un talent spécifique pour la musique soient capables de se rappeler des sons dans leur tête, alors que tous les autres ne peuvent les recevoir que de l’extérieur et et *au moment présent*. (A moins qu’ils ne soient pas sujets aux *vers d’oreille*).

Dans ce cas, que resterait-il dans la mémoire d’un auditeur et d’une auditrice après avoir écouté des sons pendant un certain temps ?

À proprement parler, dans ce cas la musique prendrait un sens très différent, en devenant une expérience aussi éphémère et instantanée, elle perdrait toute pertinence, voire passerait complètement inaperçue. Nous aurions vécu quelque chose mais il nous serait impossible de dire ce que c’était.

Pourtant, nous parlons souvent de la mémoire de la musique comme de quelque chose de lointain qui nécessite une fréquentation répétée — « J’ai réécouté les enregistrements des derniers quatuors de Beethoven » disons-nous : pourtant, avant de retourner les écouter, à quel objet sonore avons-nous affaire dans notre esprit ?

Il me semble que je peux retrouver ce type de réflexion dans la pensée de Gilles Deleuze lorsqu’il écrit que « ce qu’il faut n’est pas une oreille absolue, c’est une oreille impossible¹. »

Tout le monde repère et manipule mentalement des images mémorisées — « tu as laissé les clés à la maison sur la table à côté du bol de fruits² » : le regard mental parcourt la table jusqu’à les retrouver sur la table à côté d’un bol plein de pommes — il est également courant de retracer et de manipuler le souvenir d’un discours parlé, mais en revanche, peu repèrent et manipulent mentalement des sons dont ils ont fait l’expérience ou ont seulement imaginé, même s’ils continuent à s’en souvenir et à y faire référence.

¹ Deleuze Gilles. *Le Temps musical*, Paris 1978

² Roberto Benigni, *Le petit diable*, film italien réalisé par et avec Roberto Benigni en 1988.

UN CALENDRIER RÉVOLUTIONNAIRE

Zoë Skoulding

Traduction Bronwyn Louw et Lénaïg Cariou

1. *Luzerne*

un champ de vision saigne au bord
 tourne à travers la saison / pourpre
 médecin des Mèdes ou *al-fasfasah* d'
 ailleurs roulant sur la langue / elle pousse
 tu coupes court / une nation est cette brume

7. *Fromental*

une répétition de mouvements
 dans le temps / l'histoire
 pressée entre le pouce et l'index
 la sensation des graines de graminées
 se dispersant / coupe / répète

8. *Martagon*

lys en devenir
 turbans / lys dragon / lys sultan
 exotisme par-tout / coupe les frontières
 porte l'étrangeté de demain
 là où tu deviens moi je toi

9. *Serpolet*

feuilles foulées au pied à nouveau
 et l'espoir / le parfum coupe à travers
 les sens branchés dans l'air bleu
 hier se déchaîne / dis maintenant
 comme si cette fois était différente

11. *Fraise*

ô lune de fraise où la nuit
 vient frapper à ma fenêtre / coupe /
 ô poésie lyrique trop lente trop étrangère
 pour dire comme ce lieu étrange
 revient à chaque habitant.e

14. *Acacia*

voilà une unique épine en
 forme de Je / gommée de miel
 Je / est une espèce aliène
 coupe court
 la volonté du peuple piège à clics

17. *Sureau*

bourgeons de champagne se dépliant / presque
eux-mêmes comme des phrases dans une deuxième
langue depuis cet angle / coupe /
ou mouvement s'étendant
à travers les jours sans division

18. *Pavot*

ne vois-tu pas cette entaille qui court
à travers les années découpée par
la violence / le changement faisait déjà
tomber les pétales / cliqueter
ses graines sèches

19. *Tilleul*

poussière jaune dans la bouche
encore une économie saccagée
un goût de vent / coupe / l'été
tombant au même endroit / étoiles
écrasées sur le trottoir

27. *Verveine*

une planète lointaine tire son poids
sur des feuilles au parfum citronné
dont le jardin est le jardin de l'amour
coupe ceci / juste ici
le poids dans ma poitrine quand les frontières se réalignent

Zoë Skoulding, A Revolutionary Calendar, Shearsman Books, 2020 (extraits).

TRACES

Galina Rymbu
traduit du russe par Marina Skalova

Premier cycle du poème éponyme
Livre à paraître aux éditions Vanloo en septembre 2023

après t'être retrouvée au bord le plus extrême de la souffrance, tu éprouves une souffrance encore plus lointaine. médicaments, repas funéraire, envie de vomir ; des parents impossibles, dont s'emplit ton monde intérieur, comme un vieux cametard-corbillard¹, qui traverse le village en poussant de lents gémissements. route d'argile floue. vaches couchées le long du fleuve – comme pétrifiées. la sirène.

*

si je suis déjà morte, pourquoi ne se souvient-on pas de moi ? demande-t-elle à la fille, comme à la mère. et moi – dans mon rêve – je suis à côté, comme encastrée dans le mur de notre maison de campagne. ici il y a des mouches partout. il fait chaud. la nuit approche. maman ! la maison – c'est un utérus. où nous sommes oubliés.

*

depuis la Pologne, des médicaments sont en route vers nous. je ne sais pas, si c'est déjà dangereux ou pas encore. lesquels des lieux intérieurs sont déjà occupés, quelle nourriture peut encore se trouver dans notre maison sans être coupable ? et ta main, qui effleure ? et les larmes, sont-elles encore libres ?

*

une photographie : deux guerriers, enlacés, dorment sous terre, mais vivants dans une fosse rectangulaire, elle ressemble à un cercueil, et seules leurs respirations la réchauffent.

*

les lettres deviendront-elles des abris ? tout juste excavé, un texte peut-il garder parmi les vivants ? non, non.

*

la vache – l'animal qui souffre le plus selon moi. ses paupières... « le diable » ? non, pas le chien noir qui traverse la rue en

¹ Galina Rymbu cite ici, avec tendresse, les vieux bus soviétiques de la marque PAZ utilisés comme corbillards lors des enterrements. Traditionnellement, les cercueils sont placés à l'intérieur du camion, entre les allées de fauteuils sur lesquels sont assis les proches du défunt.

courant.
 c'est *la nuit elle-même*, sa chaleur étouffante, la cité
 ouvrière
 détruite. là-bas – *tout à l'est* -
 une herbe irréductible repoussera sur les petits corps.
 là-bas, les guerriers et les chats dorment, se réchauffent les
 uns aux autres
 dans la terre. là-bas, un garçon roule un vieux pneu sur le
 sol, montre
 un missile aux adultes, plus exactement – son débris.

*

ceux qui prétendent nous guérir mentent. ils disent :
 « répète : j'éprouve mon corps comme un flux ».
 mon corps - du béton, son cœur -
 une armature en fer, impossible à déplacer. sonore comme -
 la musique ressuscitée
 d'Einstürzende Neubauten.

*

l'identité – c'est un rappel à l'ordre ? ce au nom de quoi
 l'autre peut t'apostropher ?
 ou un murmure – secret, intime, précis – quelque part dans
 les profondeurs intérieures, seule-à-seule avec soi-même?
 quelle
 écriture peut être ce murmure ?

*

un blog sur les fossiles. lecture sur les traces des fissures,
 des couches et des brisures, fascination
 de la trace. devenir pierre – l'écriture première. sédiments
 de corps dans les entrailles – secrète bibliothèque
 d'êtres-livres.

*

c'est l'enfant
 à l'intérieur de moi
 qui dit :

« je ne sais pas écrire. mes mains sont tordues à jamais.
 je ne suis pas comme vous ».

ou

« je suis – animal et souverain. toutes les frontières du
 monde sont miennes,
 j'habite ce lieu, où tous les savoirs du passé
 sont en guerre »

*

la langue se tord et crache quelque chose d'adhérent.
 le monde se tait
 à cette minute
 silence d'armes lourdes.

*

c'est le soir. toutes les cathédrales sont ouvertes. là-dedans
aussi
on prie « le dôme de fer » ?

*

la sirène
nous a rattrapés en pleine rue. mon fils
aussitôt devenu si adulte, devenu si petit...

*

je suis venue voir mon amour à la cave
depuis combien de temps
il est couché là

je n'arrive pas à le sortir de
sous terre
je lui caresse la tête

lui dis : n'ai pas peur, sors de là
malgré tout, tout vit
dehors le monde est tant de choses !

les lilas fleurissent déjà
le voisin dans la cour s'est remis à réparer sa voiture
et mon fils et moi
venons de jouer au ballon au-dessus de ta tête

amour, réveille-toi
sors de sous terre

il faut se dépêcher de respirer
il reste trois heures entières avant le couvre-feu

*

ma langue n'est clairement plus « ma langue ». défigurée,
occupée.

aux uns
elle dit — via des bouches sèches
et sombres : « je vous tuerais sur place », aux autres —
« vous emmènerai loin d'ici ».

*

mon fils a comme cessé d'être un enfant.
maintenant il veut tuer —
pour rire et pas pour rire,
pour de faux et pour de vrai —
les soldats russes.
avec son jeu de construction en aimants il a bâti un système
anti-missiles.
je vais les empoisonner, il dit,
les coffrerai dans le placard derrière des pics en fer.

*

nuit où les missiles volent.
 nuit où les vivants hurlent.
 des photographies qui ne disent rien,
 pas même à-peu-près. et même les pains qui ici
 cuisent dans de sombres fourneaux
 grincent de haine.

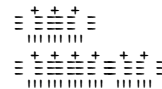
*

... et dormir dans son propre lit semble un luxe,
 dont je n'ai jamais rien su avant.
 un luxe — noter quelque chose tranquillement, se
 surprendre en train de penser. le luxe du calme,
 le luxe de déplier une pensée. le luxe de l'écriture. le luxe de
 pouvoir fixer.

le luxe de respirer...

TENTATIVES D'APPARITION DE LA FORÊT EN SOI (2/3)

Hélène Grimaud



La phrase [8] constitue le terreau humifère sur lequel dans
 l'ensemble la forêt s'agglomère.

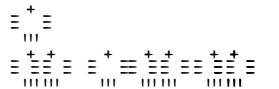
Les ramifications de la phrase et l'extension de la forêt sont
 amplement réversibles.

La participation de la personne au processus d'apparition
 de la forêt ne requiert pas de séances d'apprentissage
 préalables ou de formation agro-forestière professionnelle.

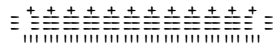
L'entreprise n'est pas à haut risque.
 Les tentatives à visée forestière n'ont pas d'impact sur notre
 environnement et sont sans danger pour la santé mentale.

Il se peut que des ronces ou buissons voire des haies
 d'arbrisseaux embroussaillent l'accès vers les tentatives et
 approches.

Certaines forêts s'éteignent sous nos yeux.
Parfois nos yeux s'éteignent.



La rivière coule sous nos yeux.



L'herbe est haute amplement versant ouest le champ [12]
est ouvert.

Rien n'empêche les arbres d'apparaître par flashes ou éclairs
jusqu'à un certain point.

La personne traverse le champ versant ouest et franchit la
rivière sous la pluie.

La forêt se présente en lisière sous nos yeux.

La personne traverse la phrase ci-dessus et gagne la forêt.

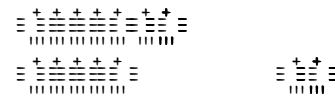
La phrase [12] éclaire au passage la station des mélèzes - les
fougères et les prêles - les saponaires - les roches et les
pierres - le sous-bois aux morilles et les veines souterraines
de la rivière - et les racines des grands chênes.

Entre nous il y a les fantômes et les mortes.

Parmi les fantômes et les mortes il y a les animales et les
fleurs.

Certaines personnes poussent sans fin à travers.

Parfois nos yeux se ferment.
Certain.es s'éteignent.



De manière générale les contours de la phrase [13] sont
flous la personne décampe et s'éloigne - la forêt nous
échappe.

Plus tard la personne meurt éternellement au bord de la
rivière dans la phrase sous nos yeux.

Parfois une parcelle forestière transparait en dépit du bon
sens au-delà du champ versant ouest - en amont de la
rivière puis s'efface.

La parcelle forestière reste en soi amplement inaccessible en
interne.

Parfois la phrase représente la pluie.

De manière générale la pluie désaltère les fantômes et les mortes.

Parfois la phrase [13] représente ou égale la pluie.

Selon leur nature les phrases opèrent de manière parcellaire ou à part entière à l'état de veille ou poussière.

Si nécessaire la phrase recadre la forêt dans le champ de la personne.

Parfois la forêt affleure au bas mot en bas de page.

La phrase 14 se peuple de présences mi-végétales mi-animales aux ombres variables.

Les menthes et les saponaires tapissent les talus qui bordent la rivière.

L'apparition de la forêt est en soi la chose la plus calme pouvant advenir entre nous ici-même.

Dans l'ensemble le calme s'installe sous nos yeux.

=====

≡⁺≡

≡⁺≡⁺≡⁺≡ ≡⁺≡⁺≡

Parfois au réveil je me sens feuille en tant que personne [14] feuille ou ailleurs sous le ciel au beau milieu des arbres dans la transparence globuleuse des fruits.

La sève sinue à ciel ouvert à travers nos veines ou veinules - nerfs ou nervures.

DE LA VIE (ÉTUDES), 2

Robert Lowell

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Sabine Huynh

Grands-parents

Ils ne sont plus concernés par les choses de ce monde,
ces adultes piaffant le vendredi, avant leur virée rituelle
à la pharmacie et au magasin à prix réduits de Brockton.
Retour à mon adolescence futile et confuse,
grand-père n'en finit pas d'agiter sa canne
comme un policier
et grand-mère, telle une musulmane, de porter son épais
voile de deuil et de pèlerinage couleur lavande,
et la Pierce-Arrow de renâcler dans un box.
Puis la poussière s'élève de la route sèche et blanchit
les feuilles d'orme fatiguées –
le dix-neuvième siècle, lassé des enfants, est révolu.
Ils s'en sont allés dans un monde de lumière ; la ferme est à
moi.

La ferme est à moi !
Là-bas, seul,
je ne sors pas, et gaspille une autre saison.
J'entends le cliquetis du petit gramophone rustique
et le son tourmenté de son pavillon d'un mètre cinquante :
« O Summer Time ! »
Ici même à midi le formidable
Ancien Régime garde ses distances avec la nature. Cinq

ampoules teintées verdâtres courent comme des araignées
sur le billard,
aucun champ n'est plus vert que son drap,
sur lequel grand-père, trempant des morceaux de sucre
pour nous deux,
a renversé un jour sa tasse.
Sa bille préférée, la numéro trois,
cache encore la tache de café.

Ne jamais plus
marcher là, mettre de la craie sur nos queues de billard,
insister pour tirer pour nous deux.
Grand-père ! Emmène-moi, serre-moi, aime-moi !
Les larmes souillent mes doigts. Là-bas,
la moitié de ma vie plus tard,
je tiens un *Illustrated London News* à la main
et traîtreusement, toujours,
je gribouille des moustaches
en guidon sur le visage du dernier tsar russe.

Jours terminaux à Beverly Farms

À Beverly Farms, un rocher massif et gênant
se détachait au milieu du jardin –
une touche japonaise incongrue.
Après son cocktail Old Fashioned, Père,
hâlé, jovial, un peu trop rouge,
oscillait, comme s'il était de service sur le pont,
sous son étoile lumineuse à six branches –
un cadeau d'anniversaire de juillet dernier.
Il arborait le sourire ovale typique des Lowell,
sa veste de smoking en gabardine couleur crème,
et autour de la taille son écharpe indigo.
Sa tête était claire et dégarnie,
sa silhouette de régime crucialement svelte.

Père et Mère déménagèrent à Beverly Farms
pour être à deux minutes à pied de la gare,
et à une demi-heure en train des médecins de Boston.
Ils n'avaient pas vue sur la mer
mais la voie ferrée bleu ciel des navetteurs brillait
comme un fusil à deux coups
à travers le sumac écarlate de fin août
se propageant comme un cancer
à la lisière de leur jardin.

Père avait fait deux infarctus.
Il chérissait encore les pratiques financières frauduleuses,
même si son cœur appartenait à sa petite *Chevie* noire,
parquée dans le garage comme une vache sacrificielle
aux sabots d'or,

remarquablement sobre cependant,
et moins ornée qu'un vieux chausson de danse.
Le concessionnaire local, un « boucanier »,
soudoyé avec une somme digne de la « rançon d'un roi »,
s'était empressé de livrer une voiture sans chromes.

Chaque matin à huit heures et demie,
distract et radieux,
encombré de livres de « calc » et de « trigo »,
de statistiques de temps de course de voiliers
et de sa règle à calcul en ivoire,
Père filait au volant de la *Chevie*
flâner au Musée maritime de Salem.
Il appelait le commissaire
« le commandant de la marine suisse ».

La mort de Père fut soudaine et sans appel.
Sa vision était encore de 20/20.
Après une matinée à enchaîner des sourires inquiets,
ses derniers mots à Mère furent :
« Je ne me sens vraiment pas bien ».

La chambre de Père

Dans la chambre de mon Père :
 des fils bleus aussi fins
 que l'écriture d'un stylo sur le couvre-lit,
 des pois bleus sur les rideaux,
 un kimono bleu,
 des sandales chinoises aux brides en peluche bleue.
 Le plancher aux lattes larges
 était apparemment poncé avec soin.
 La lampe de chevet en verre transparent
 avec son abat-jour en napperon blanc
 était surélevée de quelques centimètres
 car toujours posée sur le tome deux
 des *Glimpses of Unfamiliar Japan*
 de Lafcadio Hearn.
 Sa couverture gondolée couleur olive
 était aussi flétrie que la peau d'un rhinocéros.
 Sur la page de garde :
 « De Maman à Robbie. »
 Des années plus tard, dans la même écriture :
 « Ce livre a été malmené
 Sur le fleuve Yangtze, en Chine.
 Il a été laissé sous un hublot
 ouvert lors d'une tempête. »

Rentrer de Rapallo en bateau

(février 1954)

Ton infirmière ne parlait qu'italien,
 mais au bout de vingt minutes j'ai pu imaginer ta dernière
 semaine
 et des larmes ont coulé sur mes joues...

Quand j'ai mis le cap sur l'Italie avec le corps de ma mère,
 toute la côte du *Golfo di Genova*
 était embrasée de fleurs.

Les catamarans fous, jaunes et azurés,
 frappant comme des marteaux-piqueurs
 le sillage de notre paquebot aussi mousseux que du
spumante,
 rappelaient les couleurs criardes de ma Ford.
 Mère a voyagé en première classe à fond de cale,
 son cercueil *Risorgimento* noir et or
 ressemblait à celui de Napoléon aux Invalides...

Tandis que les passagers se faisaient bronzer
 en Méditerranée sur des chaises longues,
 notre cimetière familial à Dunbarton
 s'étalait au-dessous des White Mountains
 par une température bien en dessous de zéro.
 La terre du cimetière s'était transformée en pierre –
 tant de morts étaient survenues au cœur de l'hiver.
 Sévère et sombre il était sous les aveuglantes bourrasques
 de neige,

son ruisseau noir et ses troncs de sapin lisses comme des mâts.

Une clôture en fer de lance
bordait de noir ses pierres tombales, coloniales pour la plupart.

La seule âme « pas historique » à être venue ici
était Père, désormais enterré sous sa toute récente
plaque de marbre, inébranlable, avec ses veines roses.
Même le latin de la devise des Lowell,
Occasionem cognosce,
semblait trop affairiste et arriviste en ce lieu
où le froid cuisant éclairait
les inscriptions gravées sur les tombes des membres
de la famille de Mère : vingt ou trente Winslow et Stark.
Le gel avait donné à leurs noms l'apparence de diamants...

Le lettrage pompeux sur le cercueil de Mère cachait mal
le fait que Lowell avait été orthographié LOVEL.
Le cadavre
était emballé, tel du *panettone*, dans du papier aluminium
italien.

Se réveiller dans le bleu

Le gardien de nuit, étudiant de deuxième année à
l'Université de Boston,
émerge du nid de cauchemars qu'est sa tête ensommeillée
surélevée par *The Meaning of Meaning*.
Il se pavane dans notre couloir.
Le jour azuré
rend le bleu agonisant de ma fenêtre encore plus morose.
Des corbeaux s'éternisent dans le chenal pétrifié.
L'absence ! Mon cœur se crispe
comme un harpon se préparant à tuer.
(Il s'agit de la demeure des « malades mentaux ».)

À quoi sert mon sens de l'humour ?
Je souris à « Stanley », engoncé dans la soixantaine,
autrefois à Harvard joueur de football américain
emblématique
(difficile à croire !)
toujours la carrure d'un jeune de vingt ans,
tandis qu'il trempe, sec comme une tige
et musclé comme un phoque,
dans sa longue baignoire à la teinte légèrement urineuse,
à cause de la plomberie datant de l'ère victorienne.
Profil royal en granite sous une casquette de golf cramoisie
portée jour et nuit,
il ne pense qu'à sa ligne
et à son régime à base de sorbet et de bière au gingembre –
plus coupé des mots qu'un phoque.

C'est ainsi que le jour se lève à Bowditch Hall, hôpital de
McLean ;

les lumières encapuchonnées de la nuit révèlent « Bobbie »,
Porcellian Club 1929,
réplique de Louis XVI
sans la perruque –
aussi aromal et adipeux qu'un cachalot,
alors qu'il s'avance, intrépide, dans le plus simple appareil
et prend d'assaut les chaises.

Ces personnages victorieux incarnant la bravoure, fossilisés
dans leur jeunesse.

Dans les creux des confins du jour,
des heures et des heures s'écourent devant les coupes ras du
cou
et les rares expressions d'amusement des surveillants,
des catholiques romains célibataires.
(Il n'y a pas de bouffons protestants
du Mayflower dans l'église catholique.)

Après un petit-déjeuner copieux typique de la Nouvelle-
Angleterre,
je pèse quatre-vingt-dix kilos
ce matin. Fier comme un coq,
je me pavane dans mon pull marin breton à col roulé,
face aux miroirs de rasage chromés
où je vois l'avenir incertain se préciser
sous la forme de visages pincés, propres
aux malades mentaux de race,
deux fois mon âge et la moitié de mon poids.
Nous sommes des vieux de la vieille,
munis chacun d'un rasoir verrouillé.

PETITES ÉLÉGIES POUR SŒUR SATAN (2/3)

Michael Palmer

Traduit de l'anglais (USA) par Jérémy V. Robert

Sixième élégie

Ici, chère Sœur, il est vrai
adieu veut dire bonjour
jour nuit, loin près, ici où
les fleuves remontent leur cours
et les nuages se tiennent immobiles

et ton ombre, sœur fantôme
a des lueurs d'incendie.
Ma Sœur, à monter sans cesse centaures
et oiseaux de feu muets dans le noir
lentement nous avons appris à épeler

sans paroles, à jauger les marées et la houle
du conte indicible. Gloire aux conteurs
de récits, infinis, anonymes
qui tanguent aux branches des peupliers.
Le vent leur appartient.

À nous le souffle
la trame élimée, le tour et le retour
du chant volé au jongleur.
Rien à prendre et rien à dire
après tout de l'ici et maintenant.

Je vois la folie du monde, chante Kabir
qui ne connaissait ni l'encre ni la plume
errant dans les îles de cette terre
où le haut toujours est en bas
et les chansons silencieuses.

Septième élégie

« Une fois encore, nous ne sommes plus nous-mêmes... »
Nichita Stănescu

Nos corps, ma Sœur, comme
ils sont, se touchent presque
mais transparents comme
ils sont, nous nous traversons
comme en partance pour

ailleurs, en partance comme...
Ma Sœur, j'ai perdu le fil
et il me faut recommencer –
pendant des jours aucun mot ne vient
aucun pour dire ailleurs, aucun

pour dire corps ou commencer...
Ma Sœur, j'ai vu trois enfants
pendus à un arbre, leurs corps
élançés balancés par la brise.
Pourquoi trois ?

Qui les a placés là ?
Un poème, un rêve, une guerre ?
Poème fou, folle guerre, rêve sensé ?
J'ai vu une maison aux vitres noir d'encre
et la Chouette de Minerve voler à l'envers

vers la ville à l'avenir avorté.
C'est là que nous avons appris
tant de fois à tomber, la tombée
de la nuit, et le ciel en soi, qui tombe
lui aussi, et les maîtres du Doo-Wop

de la Techno et du Ska
des séries de notes et du lancer de dés
et les messagers aux ailes d'anges
de l'Utopie, leur pluie de lumière
et l'accord ouvert de leurs guitares

la brume-au-corps de la Danseuse
Verte, Flora, Kiki et Mme X.
Ava l'étincelante, Écho en déclin
et, en silence, l'Anti-Icare
qui tombe sur les falaises en béton

ses bras accueillants tout déployés.
Cité de magiciens et de portes en ruine
ménestrels muets et alphabets en feu –
Ma Sœur, ton allumette a peut-être
incendié le chemin de papier de ces noms

la liste trouvée dans ta paupière
ce trop bref après-midi-là
par moi ne sachant plus
où tout commence
et tout finit.

Huitième élégie
(los caballos en el aire)

Dans un rêve numérique
ou sur le grand écran
Sœur Invisible dit :

Quand le sperme coule de mes seins
il me faut demander :
quelle est cette fontaine ?

Enfant de l'empire
enfant du Sarin
enfant de l'atome cassé

que je sois
cassée en deux que je sois
dans un rêve numérique

ou sur le grand écran
quand l'encre noire
s'écoule de moi

il me faut demander :
qui s'est amusé
de ce qu'il a entendu

et de ce qu'il a vu ?
Enfant du phosphore
qui pleut sur les toits

vieil enfant des archives
dans quel désir sa lumière
filtrée, sa poussière

surgit et se repose, et où
les chevaux – los caballos –
de mes nuits en éclats,

los caballos en el aire –
quel besoin de terre – se lèvent
lentement de la poussière

lentement s'élèvent, ils
n'ont pas besoin de temps
ils ont cette démence

des chevaux dans les yeux
ils s'élèvent lentement, ils
s'encerclent, ils tournent

et se retournent, ils amusent
comme si la musique était à eux.
Sans cesse et sans fin.

Ils ont cette démence
des chevaux dans les yeux
la démence des archives

où je réside.

Neuvième élégie

Toute élégie est fragment
chante la sœur démente
en envoyant valser
verres à vin et grandes assiettes
par la fenêtre de son appartement
reliefs d'un repas
répandus sur eux.

Ses habits suivent.
Tout fruit de l'imagination est réel
chante la sœur nue
la sœur à présent nue
contemplant le corps qui fut
celui qui est
et celui qu'il deviendra.

En l'air flottent ses habits
vite suivis des heures
la première et l'ultime
et plus rien ne reste
ni minute ni seconde
à compter à voix haute.
Toujours en l'air les chevaux

en cercle, prisonniers de l'air
aux chants lourds comme l'air
légers comme du quartz étincelant.
Eux aussi sont ensorcelés, ces chevaux
qu'elle regarde tomber lentement.
Que lentement elle regarde tomber.
Qui l'entendra crier ?

Dixième élégie

Sœur Satan déclare : l'Élégie est liquide, non, c'est de l'air.

Sœur Satan déclare : Lorsque la poésie se réinventera sans paroles, je serai la première à l'écouter.

Déclare : Lorsque le sexe se réinventera sans la chair, je serai la première à faire l'amour.

Demande à SS : Et si je m'abaissais à prendre la plume, alors quoi ?

(Car il faut baisser la main pour lever la plume.)

SS déclare : Aux heures indues de la nuit, la vérité de mes pensées ne s'anime que pour se voir anéantir par l'arrivée de l'aube.

Ainsi un océan de déchets chimiques a-t-il inondé mon bureau.

Que penser de sa beauté ?

Sœur Satan déclare : Les fausses élégies sont mon berceau. Nous les laissons tomber en hélicoptère dans la mer.

Déclare : J'ai caché une rose sur ma personne ou en dedans

et dedans la rose, un manteau pâle cousu main

et dedans le manteau, aucun corps de ta connaissance.

Sœur déclare : Je n'ai pas parlé de mon village, de mes Enfers, des comédiens et des cosmologistes qui s'y sont rassemblés

extatiques et le regard vide

pour jeter des pièces désormais sans valeur dans le Fleuve des Pères

si c'était bien son nom

le huitième jour de chaque semaine du treizième mois de l'année.

Alors j'ai adoré les noms des arbres : houx, hêtre pourpre, chêne à épingles et chêne vert, ailante, châtaigner, orme de montagne et orme champêtre, érable rouge, cerisier de Virginie, bouleau à papier, aulne rouge, cornouiller, pin parasol, pin sylvestre, pin de montagne...

Même si, en vérité, Sœur Satan l'admet : Je ne peux en nommer aucun avec certitude quand je les vois.

Et en vérité, Sœur Sadie déclare : Les mots que j'emploie ici pour parler de moi, je pourrais tout aussi bien les employer pour parler d'un arbre

ou d'un physicien qui déshabille le temps au moyen de la lumière, d'une infidèle solennelle comme moi

qui se promène sur les rives du Tibre sale, sous les embardées d'une murmuration d'étourneaux au crépuscule

Là où j'ai plus d'une fois chanté les Quatre Derniers Lieder à un public absent.

Là où j'ai chanté et où j'ai été chantée.

Et si aussi je célèbre un peu trop les Trilles du Diable, comme d'aucuns le prétendent, c'est qu'ils s'accordent au déclin de mes oreilles

mes mains, ma gorge et ma langue qui déjà ne sont plus à moi.

Sœur Satan déclare plus loin : La tache de sperme sur moi s'attarde comme l'odeur du haschich dans une pièce emplie de vapeur, dont l'espace en même temps se contracte et se dilate, comme l'élégie anéantit le passé

cette tache qui ressemble à la larme isolée de l'Ange de l'Histoire

lorsque le tendre Sacha à Pétersbourg glisse l'œil d'une amande dans sa bouche, et la douce Elena nous sert de l'ail des montagnes, et me passe une cigarette prohibée dans un clin d'œil

et avec un peu de chance nous déconcertons les agents de la douleur.

(Rome – Saint-Pétersbourg – Rome, nov. 2015)

**LA CIMENTERIE MARINE
ET AUTRES POÈMES (2/2)**

Ludovic Tournès

CHAMBRE AVEC DOUCHE

Mon rêve d'enfant était voyageur,
Mais pas n'importe comment :
De commerce.
C'était plus prestigieux qu'employé de bureau.
Enfoui dans mon coffre,
Je rédige l'inventaire à la Prévert :
Des robots symphoniques, des couteaux à préparer
Tous types de corps, des poêlons à cumulus de beau temps.
Oui, je suis le troubadour affabuleux des tréteaux,
Je vends de la poésie
Aux ventres qui peuvent l'entendre :
C'est plus prestigieux qu'un employé de bureau.
Les gants sur le volant sont les seuls témoins de mon
identité,
Le rétroviseur me suit sans poser de question.
J'arrive de nulle part dans des villes vierges,
Et j'étale mes mille et une nuits sur l'étoile cirée.

Je suis né dans un hôtel
A deux heures du matin.
J'ai entendu ma mère :
Ton père était montagnoux¹,

C'est tout ce que sais de lui.
Nous avons eu des enfants,
Là, sur la route.
Combien ?
Nous étions impitoyables.
Je vous ai laissé là, sur la route.
J'ai décidé de retrouver l'hôtel.
J'ai voulu retrouver mes frères.

J'ai conçu
Une longue route bordée d'hôtels tristes,
Que je visite, guidé par l'étoile,
Après mes concerts triomphaux,
Je fabrique la demeure qui prend naissance indécise au
prochain virage,
Polie par l'embrun d'une tourbière.
L'hôtel est fait pour colloquer avec ses chromosomes
Sans qu'ils s'entredévorent.
Chaque fenêtre est une terrasse lumineuse, un petit
précipice,
Et chaque enseigne un soleil de plus.
Au tableau des clés, huitième merveille du monde,
Un garde Pharaon
M'attribue le tombeau numéro sept,
Et m'offre la servante la plus jeune en sacrifice :
Elle saura mourir pour moi.
Galetas unique,
L'hôtel du Berger est un palace merveilleux,
Si inconfortable qu'on le pare de surdimensions,

¹ Elle voulait dire monstrueux. Ma mère était poétesse.

Tellement plein de rien qu'on peut en inventer tous les meubles.
 Dans le bouge, l'extraordinaire surgit à tout coup.
 La porte grise sur les buissons rossés par le vent,
 Les poubelles de course prêtes à s'envoler sur la grille de départ.
 A l'hôtel, l'esthétique est innée,
 Les mites savent qu'elles sont potentiellement belles,
 Invitent à franchir les portes d'une vieille ville :
 On rentre dans l'histoire
 Pour pleurer sur des pierres
 tannées par des millénaires de pieds.
 Le marbre du sol a gonflé de douleur,
 Rond désormais, et tendre
 Comme une jeune poitrine de Sienne.
 Chaque fois que je change d'hôtel, je découvre une cathédrale.
 J'y croise des moines oubliés de la chirurgie,
 Et nous chantons ensemble,
 Mes frères devenus tauliers,
 Et moi sur la même route du paradis.

LE CABINET DE CHIRURGIE PLASTIQUE

J'ai rêvé de corps de femme
 Quand j'ai compris que tu allais saigner.
 Je me suis dit qu'il m'autoriserait la fuite.
 Une métamorphose,
 Qu'est-ce qu'elle fait dans ce corps ?
 Mois durant j'ai répété ce vers :
 « Emmène-moi vers l'éclair »
 En espérant qu'il fonctionnerait
 Comme un philtre d'amour.
 C'est pourtant un souvenir terrible :
 Elles sont toutes belles et moi je ne le suis pas.

Tailleur de vulves,
 Je me suis consolé en m'en façonnant une
 Aussi verticale qu'un demi-soleil absent
 Prêt à toucher la multitude du désir quand il est devenu plus fort qu'un rêve.
 C'est mon lingchi à moi :
 Écorcher, soumettre, recompter les chairs,
 J'aime le désir qui rend fou
 A tomber, comme un mélanome.
 Une fois la taille ajustée,
 Je me faufile dans l'éclair
 J'aime le silence de la robe
 Dont les froissements dévorent,
 Que j'entend de plus près
 En passant la main sous l'éclair.
 Ma peau douce comme une lave péleénne.
 J'aime me sentir blessé

Pour valider le souvenir.
C'est un privilège féminin,
D'avoir la mémoire dans le sang.
Suheir Atassi, Razan Zaitouneh
Je bois vos séminales
Pour devenir enfin femme du soleil.
Dieu sait si je l'aurai cherché

Longtemps, une fois transformée,
Le féminin fait mal
Et son désir m'est opaque.
J'ai essayé d'appriivoiser la langue
Quand j'ai senti la neige raffraîchir mon écriture.
Et puis ELLE est venue.
La première fois qu'elle a pris place dans mon lit,
Elle a accouché de l'avant.
Elle est restée longtemps sans parler,
Je la revois survolant mon corps en apesanteur.
Je revois son énigme comme si j'étais à son intérieur.
Je veux gratter ses bords pour y cueillir des simulacres de
musique.
Après avoir observé sa bouche transformée.
J'ai cherché son odeur sous les draps,
Pour me coucher dessus.
Elle a encore changé de visage.
Quelle vie peut contenir cette chambre désormais ?

Reviens,
Reviens chanter, pour me faire vivre une deuxième fois.
Je sais qu'elle monte l'escalier,
Caresse l'éclair en pensant à mon lit,
J'entends la dernière marche craquer,

J'ai semé des cailloux de silences pour être prévenue de son
arrivée,
Je suis déjà morte quand elle franchit le seuil.
Pourquoi ai-je fait mienne
Ta musique qui n'est pas du lieu ?
Pourquoi ai-je caressé
Ces bises ajourées
Qui n'étaient pas du temps ?
Vous les/vous, les forces de l'ombre,
Dites-moi enfin si je suis

LA SALLE DU MACHIN

La métamorphose
 Après l'essai de toutes les robes
 De l'artisan ciseleur, albatros et clochard céleste.
 L'art poétique est une autre préhistoire.
 Dans l'atelier, l'octet est au pouvoir
 Le poète n'est plus communiant des nuages :
 En bleu de travail,
 Il sent la nouvelle sciure décupler son corps
 La palette de lettres allongées ensemble sur l'établi
 Les fils pendus, les étincelles
 Il frénésie,
 Brut de déchiffrage.
 Concepteur-développeur de rimes,
 Agrégateur de glyphes
 Sa robe n'a jamais autant fait craquer la langue
 Mise à jour
 L'herbe déferle d'un texte
 A prolifération expansive
 Addiction, d'autres invasions barbares
 Débordent facilement des pores
 Il hésite à s'appeler Attila,
 Mais en aime la douceur féminine

Dans la salle des marchés,
 Les flux sont par millions
 Ordre à seuil de déclenchement,
 D'un tsunami
 Les liquidités de titres se multiplient
 Protocole d'une communion à plusieurs têtes

Il faut être Cerbère pour écrire informatique
 Le poète est redevenu un monstre
 En casque et cravate pour tout azur
 Il gère le sacré augmenté
 Tente les codes-source pour plusieurs ciels
 S'écrase souvent
 L'écriture a gagné l'âge des exoplanètes.

Pour sentir la douleur de sa beauté, il a fallu
 À cinq heures treize, le vingt neuf année zéro,
 Cesser d'écrire horizontal
 Ouvrir les vannes.
 L'amour de sa belle machine,
 La scriptorrhée laisse plus de traces
 Que la page immaculée :
 Elle existe trop,
 Ses frappes sur le papier sont fortes,
 En tous sens
 Captent à ce point la beauté de l'écrit
 Dans un typhon de caractères
 Au choix illimité, boulevard terrible.
 J'ai trouvé un mon-lieu
 Quand les mots dépassent la frontière,
 Le poète heureux existe.
 On dirait que son moteur est froid
 Mais si
 Le calorifère est à température de mots
 Son bois ne demande qu'à parfumer,
 Ses copeaux à nourrir,
 Son tableau à bruisser.
 Char fut informaticien dans une vie antérieure
 Le poème avenir est orgie de traces,

Indigestion de rêves,
Vomissure le long de l'arbre syntagmatique
A la sève rugueuse
Et au venin si affectif

ROMAN DE GRANDE DIFFUSION

Arrivé à l'endroit où l'on s'éteint,
À l'heure où la généalogie s'est tue,
Même parler devient torture.
Tes yeux anticorps et
Ta voix antérieure
Usinent en silence mon Hiroshima.
Nos désirs sont des astres
Lointains comme la vitesse des archanges,
Des bouffées d'air cru dont je me gave
Quand j'écris ton non :
Liberté.

(A Paul Celan)

LA BOÎTE À PROVERBES, 8

Laurent Albarracin et Jean-Daniel Botta

La neige trotte en brodant des aiguilles. La neige grouille et atténue le temps.

La neige ramène le temps à sa tranquillité d'origine.

La neige ramène le calme en l'excitant de cristaux. La neige ramène le temps au bercail fourmillant.

Un vieux a dit : « S'il faut me ramener au bercail, j'ai toujours besoin de quatre Beatles pour traverser la rue, à chaque fois, personnellement. »

Rentrer au bercail c'est traverser une autoroute sur le passage piéton de la ritournelle.

Rentrer au bercail avec la puissance des Beatles appliquée aux piétons.

Il suffit de siffloter pour redevenir un piéton. Un aviateur qui fredonnerait une chanson dans son avion à réaction serait quand même un piéton du ciel.

Siffler, il n'y a pas de meilleure explication de l'apesanteur. La lune attend ses piétons.

La lune attend ses piétons en pianotant. La lune piétine avec les doigts. La lune fait venir ses piétons en s'impatientant qu'ils ne viennent pas.

La fougère témoigne d'une attente antérieure à la terre. La lune attend une fusée lente, une fusée lente pour piétons. Une fusée-fougère s'éloignant à la vitesse du lierre : ainsi commence le marcottage cosmique.

La fougère est une antenne antérieure. Comme râteau déployé de la télévision nocturne, la fougère dresse son aigle obtus pour capter les ondes tambourées de la lune.

La nuit la télévision serre doucement la mire pour connaître sa force. La nuit la télé s'exerce à ne pas éclater la tête du présentateur. La lune se tient au sommet de son hernie.

Ne pas prendre son hernie pour une vestale : vertèbre hors de toute colonne, la lune est un halo autour de rien.

Le halo est l'aura du rien. Le rien fait en sorte que l'étendue perde conscience de toute possession.

L'aura du rien est la couronne hyperboréale que le monarque du monde porte de travers sur sa tête. La ruine commence par le guingois d'une calotte glaciaire.

La calotte glisse, le bonhomme de neige mémorise son cerveau dans la glace. Le serpent se déplace dans la sueur de ne pas avoir d'épaule.

Le serpent dans la neige glisse comme une plaque de dégoût. Le serpent dans la neige glisse comme l'horreur d'un froid visqueux dans le cou du bonheur.

À la vue du serpent le sol s'est répandu. Qui pilote le serpent ? Le serpent trace sa ligne de vie avec la traînée de son cou.

Le serpent étale le sol comme de la peinture. Le serpent barbouille la terre pour en faire une croûte. Le serpent étalonne le sol de son éperon mou.

Le serpent est la veine épaisse qui s'incline dans le ciel du tableau et le chante. L'image dépend d'un pincement au cœur. Le serpent dépend du pinceau.

Tremper dans le bleu du ciel la huppe du pinceau. Étrangler la corde du serpent avec les mains du pain. Coiffer Rimbaud au poteau de couleurs avec l'iroquois du pinceau.

Bleu est le lointain fidèle. Bleu est bon pour l'observation. Plus Rimbaud est grand, plus le bleu participe.

Le bleu est le levain de la colline, le levain d'éloignement de la colline. Et la colline est le four où cuit la colline comme le pain est un four miniature pour le pain, une voûte où se veloute la mie de la distance.

Le ciel c'est de la boue bleue. Les collines sont les bouses du bleu. Du lointain les oiseaux refluent à la recherche d'aliments bleus.

Nulle entaille à la source du bleu et pourtant le bleu connaît le balbutiement du sang, le babillage du sang, les bulles, les vocalises, les bloblottements du rouge dans le bleu.

Comme dit la chanson : « Bleu est coupant » (L.B.). Mais le sans-faute du bleu ne permet pas de trouver sa source. Bleu balbutie ses baleines si on lui demande d'où il vient.

La mer badine avec les baleines. La mer badine avec les ballerines des baleines en minaudant sous sa grande ombrelle. Ce qui arque l'ombrelle est toujours un ravissement.

Les baleines sont les ambulances du bleu. Les migrants partent sans peur : si le bateau coule, la baleine déclenche son larynx d'ambulance. La mer est une poussière de plancton que nul saule ne peut balayer.

Une baleine se promenant sous le parapluie de son geyser c'est aussi gros et peu crédible qu'un camion de pompier flambant neuf cachant sa pyromanie sous un tonnerre de klaxons.

Sur le camion tourne le poisson gyrophage. Le poisson rouge trône sur toute l'eau des pompiers comme une flamme d'apnée.

Le poisson rouge tourne sept fois sa langue de feu dans le bocal comme s'il cherchait son meilleur profil, son profil égyptien. Le poisson est toujours de profil parce qu'il se

faufile entre les gouttes d'eau, entre les rouleaux de l'eau, les rouleaux à pâtisserie de l'eau.

Le poisson se scinde en deux, fait tournoyer ses profils, les démultiplie. La captivité c'est faire tourner sa ressemblance autour de soi. Le bocal vient d'une circulation parfaite de la ressemblance du poisson rouge.

Le bocal c'est l'univers en circuit court. Pour le poisson rouge, la paroi de verre de son bocal est la courbe propre de l'infini. En ne se souvenant de rien, le poisson rouge longe l'univers.

Le poisson rouge perpétue la paroi. Le poisson rouge est le souffleur dans le casque du cosmonaute. Celui qu'on croyait sans mémoire était en fait le souffleur de l'univers.

La bulle est un casque de silence. La bulle est un casque où s'écoute à fond le silence. Si la bulle crève c'est que l'oreille à silence a pété, que l'oreille à faire brailler le silence a explosé.

Le silence est un fardeau de bulles. Se noyer : endosser le Danube. Se noyer comme tout le monde : brailler des bulles.

Le silence est un paquebot lesté de battants de cloche en polystyrène. Le silence est une auto-tamponneuse entourée de protections en bouteilles de champagne.

Au petit matin, les auto-tamponneuses, on dirait qu'elles dorment dans une bergerie. Le silence c'est trinquer avec du caoutchouc. Trinquer pour adoucir le choc des chèvres.

Les bois des cerfs en rut sont des pare-chocs de cristal. Au combat, les cerfs se foncent dedans avec la violence d'un flocon de neige.

Pour le cerf les bois du semblable sont une excroissance de contradiction : l'antenne d'une doctrine contraire. Les cerfs mettent en conflit les flocons : deux conceptions de la neige s'opposent. Le combat commence par le choc des méditations comme une atteinte à la météo.

Tout se tient par la barbichette d'un statu quo de sel. Le premier qui lèche sera dissous sur-le-champ.

Tout se tient depuis longtemps, une passerelle est née d'un déterminisme prognathe Du menton nous tirons les tickets d'attente et le sel venait d'un duel de corps célestes.

Soudés par leur menton volontaire, deux êtres regardent passer entre eux, à vive allure, sur un pont concave et luisant de salive, des teckels d'horodateur.

Soudés par un trop long baiser, le teckel apparait comme une saucisse de sédimentation entre les êtres.

Pris dans les anneaux d'une anacolithe, le teckel sort le joker de ses oreilles et donne des ailes à la saucisse.

L'élasticité du teckel permet d'écarter ou de rapprocher deux visages comme le fait l'accordéoniste. L'accordéoniste accole les visages en comprimant les haleines des amoureux dans son soufflet.

Le teckel est le mètre-étalon qui donne l'unité de distance entre le rat et le cheval. C'est le lingot du miel : il mesure la valeur de métamorphose d'une chose. La boîte de l'accordéon contient une guirlande.

Conçu comme un segment d'interpénétration, le teckel ne laisse rien tel quel. Le teckel téléporte par raccourcis de saucisses.

Le teckel est la gazelle du saucisson, le télescope du gazon.

Tous les teckels sont partis colmater le lointain, la fine bande de d'horizon : longue frise de teckels contre la fissure du monde. Là, ils se sont couchés sur le flanc pour bloquer le courant d'air.

Comme boudin placé sous la porte du monde, le teckel est le Cerbère des courants d'air. Le teckel veille au devenir-saucisson de l'horizon. La colline est bleue parce qu'elle est le pâté de la distance.

Si l'horizon est télégénique cela doit aussi au continuum teckel. L'horizon est un flux de viande univoque. L'odorat contribue au rendement des distances.

Les molécules du lointain viennent titiller l'organe de l'absence et nous mettent l'eau gazeuse à la bouche. Qui cherche à combler le manque en égrenant un chapelet de saucisses finira par s'en mordre les doigts.

Il y a un métalointain antidaté par les mouettes. Les doigts sont des saucisses dactylopedes.

Les doigts têtent. Les doigts têtent comme de petits poissons à la surface de l'eau, avides d'une touche.

Les doigts sont des petits poissons de traîneau : l'attelage légal de la main. Le tueur cherche à semer ses empreintes dans un piano.

Les poissons sont toutes les touches d'argent du ruisseau, toutes les brillantes nuances du gris. La pie est un piano déménagé dans une pie. La pie s'est envolée avec la clef du sol.

Le piano est le porte-avions des pies. La pie fait des vannes sur le silence. Le sol est content de tout, particulièrement lorsque lui on soutire sa clef : le sol n'aime pas rentrer chez lui.

Le sol bouge sous le riff de la pluie et s'enfoncé par endroits, par plaques. C'est comme une boue de doigts jaunes et de dents de cheval rendus indistincts dans le piano aqueux.

Le cheval va au piano mettre sa gaité en lieu sûr. Les chevaux viennent déposer leurs dentiers ex-voto.

(à suivre)

LE CANCRE DE CLARA (2/3)

(amours)

Gorka Bourdet-Gobin

CXXIII

Nous avons aimé chez Marie
La biche blanche aux bois de cerfs¹
Souviens-toi de la grève grise
Déserte au matin, en Bretagne
De notre char rouge chromé
Des routes qu'avec Sophie nous
Avons suivies au bout de leur
Solitude, de notre odeur
De chiens mouillés, de l'amitié
Amoureuse, de nos légendes

CXXVI

Ma place avec les lycanthropes
Les oubliés à longues dents
Et barbelés de griffes sur
Le fruit voulu gardé aimé
Les rues en plein jour ne sont pas
Si belles que l'on croit, mais la
Nuit dans les bois pleine de hures
Qu'on entend labourer la terre,
Et les ronces endormies
Autour du précieux nom sauvé

¹ Toutes les fées sont au bord des sexes

CXXIX

Pourpres halliers broussailles noires
Le chaos dru de la parole
Les clathres rouges qui éclatent
Pieuvres des bois cœurs de sorcières
J'ai laissé mon sang sur les ronces
Un cheveu d'âme à l'aubépine
La mousse aura bu ma sueur
J'ai laissé galoper la chienne
Sept heures sont sonnées à peine
Je pense à toi, où rien ne pense

(Je dis ton nom où rien ne parle)

CXXXV

Je passe un pied dans la nuit noire
Les vertes collines pivotent
Leurs pentes saignent sur la mousse
Hallier houppiers chaos serein
La chienne est à portée de voix
Je veux t'aimer je décris ce
Sous-bois où veille le mystère
Je t'offre ce portrait de moi :
Ombreux puénil pieux ardent
J'ai mis ton nom dans la lumière

CXXXVIII

Visages quand on fait l'amour
Plaisir dents chair et chevelure
La main pétrit le pain des fesses
L'aisselle tournoie en orbite
Férocité tendre s'exprime
Avec les noms les mots de feu
Mordre expirer je t'aime encore
La fantaisie peau et fourrure
Savoir être un maître clément
Savoir appartenir à l'autre

CLXXVI

Bois inhospitaliers féroces
Où mes amis jamais ne vont
Je marche en la pensée d'amour
Œil puéril plein de ton nom
Je parle aux demoiselles ronces
(Comme en vieux livres) de Clara
J'entends craquer branches feuillages
Serpent de l'eau sous l'herbe sombre
Ombreux silence solitaire
Plein de mon soleil je m'y plais

CCI

Puisses-tu en ce noir produit
De l'âme et des ronces du sang
Voir la promesse qui me lie
Sous d'autres formes depuis si
Longtemps à toi. Toujours à toi
Et à notre grand bonheur simple
Et à l'effort pour devenir
À mesure que le temps passe
Chaque jour un meilleur amant
Œuvre et vie une même voie
 l'amour de toi

CCXI

Les tentacules de la boue
Tentent d'étreindre la clarté
La clarté a fermé les yeux
Les ronces boivent dans la boue
Le ciel est fièvre à l'horizon
L'âme est un œuf parmi la mousse
Tout est silence entrevision
Les bruits de la forêt ne sont
Pas du langage. Le désir
Est un langage suspendu

CCXIV

Le temps se verse dans le temps
L'instant se mêle à la mémoire
Comme le soleil au feuillage
Et comme le feuillage au vent
Le frais balancement des arbres
Tandis que nous cueillons des figues
Je veux paître avec toi longtemps
Sous le ciel vide communier
Que notre amour fouille sans fin
Le paradis de sensation
 l'enclos sacré

CCXVI

Pistes sentes layons sentiers
Ruines murets cépées ramures
Vent pluie roncier feuilles fourrure
Chienne devant amour à gauche
Embranchement amadouviens
Clins du soleil octobre fauves
Réminiscences corps froissés
Pendû Oreste au fond des branches
Récits promenade baisers
Tout le matin se recompose

(après la lecture des poèmes chinois d'Alferi)

CCXXXVII

Les stridulations vont cesser
À force le jour entrera
Claironnant par les baies vitrées
Je serai pâle comme un spectre
À souffler la braise et la cendre
Je voudrais n'être que pour toi
Au fond de ces bois anonyme
Mène-moi boire à la rivière
Je rêve d'être notre chienne
Garder fièrement le foyer

CCXL

L'odeur de bois pourri dans les
Bois arrosés par les premières
Pluies de l'automne tandis que
Gonflent déjà les champignons
Qui pousseront durant la nuit
Une salve de gouttes tombe
Sur le visage de Clara
La robe fauve de Châtaigne
Est noyée dans le vert des arbres
Ici je veux vivre et mourir

Montignac-Lascaux,
juillet-octobre 2022

POETIC TRANSFER, 9

traductions de Céline Leroy

poèmes de Wanda Coleman – *Wicked Enchantment*, selected poems,
Penguin 2020**Sonnet américain 61**

plongeant la main dans ma musette de griot
toute en sagesse femelle et commentaire social
bien senti, j'en ressors des briques
avec lesquelles reconstruire
le passé ou déconstruire un crâne. la douleur
me prive des sous de l'art
quand je m'efforce, pour des cacahuètes, d'araser les murs et
de recimenter les ruines de ma prédisposition poétique. dans
l'alphabet sans fin des métissages
afroblues, je choisis les visions d'apocalypse
(détails et amants bien réels)
et j'articule mon voyage par-delà cet
horizon où le moi disparaît

Mi violentas flores negras
voilà mes chants d'esclaves

Le blues du samedi après-midi

peut te tuer
à petit feu il peut te tuer
toutes les copines sont sorties faire du shopping
ya personne à la maison
la ligne d'infosuicide est occupée
je me retrouve seule
un cachet et une bouteille pour toute compagnie
et le cœur gros du mal qu'on m'a fait
je suis bonne pour le médecin légiste, le refrain d'une
chanson

les samedis après-midi sont meurtriers
quand l'air est frais et que c'bon vieux
soleil murmure bien clair
Bientôt c'en sera fini de ta vie
infosuicide je n'arrive pas à te joindre
ma meilleure copine est en vadrouille
suis seule avec un cachet et une bouteille
dans laquelle je noie mes problèmes

l'homme que j'aime est un meurtrier
l'homme que j'aime est un voleur
l'homme que j'aime est un junky

l'homme que j'aime c'est que des ennuis

il y en a qui disent sabbat pour samedi
ce serait le dernier jour, disent-ils
mais premier ou dernier, mon cœur va éclater
sans personne pour me venir en aide
moi qui suis seule avec un cachet et une bouteille
et une vie trop pleine du mal qu'on m'a fait
je suis bonne pour le médecin légiste, le refrain
d'une chanson

Neruda

rare heures de calme
je les passe à tremper dans mon bain avec mon neruda

en rêve un barbu moreno que je ne connais pas
s'approche de moi dans une rue sombre qui va vers la plaza
on se croise et d'une voix rauque, il murmure « neruda »

sur sunset boulevard un mendiant me demande
de la monnaie. je lui donne mon anthologie de neruda

pendant la sieste de mon amant je descends
au bar du quartier pour un billard en solo. je commande un
dos besos. je mets un quarter dans le jukebox et remarque
que la sélection ne propose que du neruda

à la caisse du supermarché
je lis les gros titres des tabloïds. l'un d'eux claironne
« un homme gave sa femme de neruda »

(il me dit qu'il s'inquiète que neruda ne nous sépare)

message trouvé dans un fortune cookie :
neruda a dormi ici

ACCIDENTÉS (2/3)

Guillaume Condello

Dès 16 ans subissant les champs
Rectilignes tirés par la nécessité
Hors du foyer natal ses parents de Calabre
12H sous la loi du travail parfois plus
Tard les nuits froissées les bagnoles
À brûler de l'essence et la vie maquillée
En traînée noire au sillage rapide
Des gyrophares bleus sur tout
Au matin le travail encore
À poser des parpaings tout pesants de sommeil
Ou les routes droites que l'eau têtue
Tôt ou tard emporte dans la maison
Le silence effondré par la fatigue
Le soir devant l'écran de la télé.

Moi dormant au milieu de ces histoires
Coco en perroquet de pirate et sa jambe
Bouffée par la fraiseuse affamée le bouton
D'arrêt trop loin la tôle ôtée de protection
À l'époque on pouvait et l'engin dans mes yeux
En gros fruit cannibale aux dents de graines vertes
Au printemps dont le jus sanguinolent
Et sucré déposait au fond du saladier
Les toupies de béton les camions fracassés
Contre la nuit pendu au volant se tenir
Trois jours d'affilée sans dormir
Fier dans les fatigues de trouver sa valeur
Vaine au taf se flinguer afin d'y oublier
Qu'elle n'est que le prix que l'on mit à sa vie.

Courbé l'été tremblant sur les cubes luisant
De la sueur grasse du goudron enrobant
Le gravier la vapeur épaisse et âcre autour
De la gorge mes mains serrées les premiers jours
Dont la peau s'arrachait sur le bois de la pelle
Pistonné l'air brûlant frappant contre le mur
L'abolement continu du *finisher* couvrant
Les cris pour un peu d'eau la route où je voyais
De longs vers étirant leurs lignes sombres
Sur le paysage plongeant les mains
Dans cette masse noire et à midi
Son parfum nous suivait quand on partait
Avec les ouvriers on ne mangeait jamais
Avecque les Arabes.

Toujours raide tirant la corde des jours en
Mouvements violents et déréglés
Sur 40 ans et plus au rythme des machines
De chair combien d'heures faut-il pour oublier
Ces situations gênantes et extra
Ordinaires que tous imposent à *leur corps*
Sous le soleil frappant *et quel est le métier*
Du malade et pourquoi sur le sol faudrait-il
Une source de maux où les corps construisaient
Le soutien de leur vie Ramazzini offrant
Les réponses aux rois *sans quoi le genre humain*
Ne connaîtrait aucune loi
Hors le travail le monde emporté sur la pente
Où nous sommes bientôt changerait de visage.

UN LIVRE SUR RIEN (1/2)

Julien Boutonnier

Épisodes :

- En guise d'introduction
- Un monde ostéonirismologique
- Un savoir réel – 1/2
- Un savoir réel – 2/2
- Phénomènes de transsubstantiation
- Un roman décontrarié
- Un livre sur rien – 1/2
- Un livre sur rien – 2/2
- L'argument d'autorité

Je commence ici la rédaction du premier volet du septième article de cette série consacrée à l'écriture du roman Les os rêvent. Je me souviens qu'il y a quelques mois encore je pensais m'atteler à une sorte de journal qui présenterait certains aspects du livre, comme une réclame au carrefour de la théorie et de l'écriture de soi. Je supputais en finir rapidement même si, comme j'en ai déjà fait mention, il reste évident que ces articles répondent à la nécessité de ne pas quitter, ou du moins de me séparer très doucement de cet univers ostéonirismologique qui m'accapare depuis plusieurs années. Or voici que les articles, au fur et à mesure que j'y travaillais, au fur et à mesure que j'y travaille encore, d'une simple présentation promotionnelle, sont devenus une entreprise d'investigation des motifs fondateurs de ce qu'engage mon écriture littéraire et poétique.

Je pense pouvoir affirmer qu'écrire relève du soin. Je n'utilise pas ce mot dans le sens qu'un contexte médical

voire psychiatrique lui attribuerait. Je pense plutôt à cet ensemble de pratiques par lesquelles, tout au long d'une existence, un être humain se développe, construit sa personnalité, comprend les modalités de sa jouissance propre, s'inscrit dans l'espace social en fonction de ces modalités et participe à la vie de la cité.

Dans cette perspective du soin, l'activité d'écriture se trouve donc intimement liée à la question de la jouissance telle que nous l'avons abordée dans les articles Un savoir réel – 1/2 et Un savoir réel – 2/2, selon le récit, fort utile, fourni par la psychanalyse.

Il n'est pas inutile de préciser que cette jouissance n'a pas vocation à être énoncée ni définitivement comprise. Si elle oriente notre vie, c'est toujours comme puissance qui s'impose à nous sous les auspices d'un mystère, d'un comportement incompréhensible, d'une pulsion qui pousse à répéter des actions auxquelles, bien souvent, nous ne souscrivons pas. (On s'entend dire alors des choses comme *c'est plus fort que moi, je sais pas pourquoi je fais ça, je sais bien que c'est mauvais pour moi mais je ne peux pas m'en empêcher*.) Toutefois, quoiqu'indocile à toute capture de la raison, la jouissance se prête à, et même suscite l'investigation de l'esprit pour peu que nous soyons fermes quant au caractère fragmentaire de nos conclusions.

À la relecture des articles rédigés, je remarque ceci qu'ils impliquent ma jouissance, non pas dans le but de dévoiler mon caractère, ce qui n'aurait guère d'intérêt, mais dans celui d'identifier comment l'écriture s'y prend pour la mettre en fonction. Ce qui nous intéresse tient donc à la littérature en tant qu'opérateur par lequel l'obscur énergie qui nous meut se trouve transfigurée en textes singuliers offerts à la communauté.

Ma jouissance me semble pouvoir être logée à l'enseigne d'une reformulation. Il s'agit de saisir la question du philosophe : *pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ?*, et de la transformer en : *comment quelque chose peut-il être rien et rien quelque chose ?* Ce que nous pourrions encore énoncer différemment : *Comment désirer désespérément dans une abondance que seule saurait ruiner la cessation du pouls ?* Le titre de l'article, *Un livre sur rien*, peut dès lors être complété : *Un livre sur rien en tant que quelque chose*.

On reconnaîtra peut-être dans ce questionnement, dans le déplacement qu'il propose, les ressorts de la mélancolie et de l'obsession auxquels ma jouissance doit son style. Nous déploierons notre attention sur la mélancolie dans le présent épisode ; la question de l'obsession donnera lieu au volet suivant, lequel sera suivi d'un retour sur le roman *Les os rêvent*.

Ce n'est pas sans une pointe de tristesse que je commence ce travail de théorisation. Toute théorie véritable est un adieu à quelque chose. La théorie consiste fort quand elle comprend une séparation. Je serais bien en peine de préciser à quoi je formule mes adieux. On comprendra par la suite que se manifeste là, précisément, ma jouissance mélancolique. Et c'est pourquoi mon ventre et mon esprit plongent de conserve dans cet affect d'une tristesse. Penser, n'est-ce pas, après tout, s'arracher à l'emprise d'un bercement, si doux soit-il ?

Avant de rentrer dans le vif du sujet, il est nécessaire que nous articulions de façon un peu précise trois notions importantes pour notre réflexion : l'auteur, le monde, le langage. Longtemps, au cours de ce travail, j'ai buté sur une difficulté liée à leur repérage. À l'ordinaire, je manie une

partition somme toute classique : un sujet cherche à se saisir lui-même, à attraper quelque chose du monde par le moyen du langage. Or, comme nous le verrons, dans la mélancolie, le monde n'est saisi qu'en son absence, par les moyens d'un langage littéraire ; dans l'obsession, c'est l'auteur qui disparaît pour laisser au langage le soin de présenter son corps anonyme devenu texte. Par conséquent, je butais sur ce problème qu'à l'horizon des processus mélancolique et obsessionnel seul s'impose le langage ; personne ne parle plus, le monde s'est absenté. Sujet (auteur) et objet (monde) sont défaits. Nul agent pour saisir quoi que ce soit.

C'est à l'occasion de la lecture de l'article de Pierre Vinclair, *Mallarmé poète épique*, que j'ai pu dépasser cette aporie. La brève présentation de l'ontologie de Mallarmé qu'on y trouve m'a en effet permis de disposer d'une configuration qui dispose auteur, monde et langage d'une telle façon qu'elle autorise la liaison recherchée de l'obsession, de la mélancolie et de la littérature. Comme Vinclair nous le rappelle à grands traits, Mallarmé identifie le néant à l'être : seules existent les fictions qui nous établissent en tant qu'êtres humains. Par conséquent, nous pouvons avancer ce postulat selon lequel le langage est la consistance de l'être. Vinclair en déduit ceci :

le sujet (homme) et l'objet (monde) ne sont pas les deux pôles opposés et indépendants que l'on croit qu'ils sont : ils s'apparentent, bien plutôt, aux deux extrémités d'une même réalité, le langage.

L'ontologie de Mallarmé (certes un peu malmenée par notre manque de nuances) nous permet de considérer la

mélancolie et l'obsession comme des processus qui, une fois saisis par la littérature, pour l'un, évacue la référence au monde, pour l'autre, le sujet énonciateur ; le langage sans personne ni rien qui en résulte est précisément un accomplissement littéraire : s'y manifestent, en vérité, un mouvement vers une énonciation radicale, une apparition du réel du monde en lieu et place du monde réel. C'est précisément vers ces conclusions que nous allons tenter de cheminer maintenant.

Pour aborder la notion de la mélancolie, je m'appuierai sur les chapitres III et IV de l'ouvrage de Giorgio Agamben intitulé *Stanze* et sur l'article *Deuil et mélancolie* de Freud auquel Agamben se réfère également. Nous proposons ici de mettre provisoirement en suspens l'ontologie de Mallarmé pour nous orienter dans l'article de Freud – quoique sans doute leurs pensées ne sont pas étrangères, notamment dans le prolongement que Lacan donnera aux recherches freudiennes – à plusieurs reprises nous circulerons entre l'ontologie de Mallarmé et celle plus conventionnelle qui s'appuie sur le couple opposant un sujet indépendant et un objet fermement ancré dans la matière.

Il convient d'abord de s'intéresser au deuil avec lequel la mélancolie partage des similitudes. Dans son article, Freud affirme ceci :

Je crois qu'il n'y aura rien de forcé à se le [le deuil] représenter de la façon suivante : l'épreuve de réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et édicte l'exigence de retirer toute la libido des liens qui la retiennent à cet objet.

Cette exigence de défaire les investissements affectifs de l'objet perdu comporte une telle douleur qu'elle est concomitante d'une rébellion : « l'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement » tandis que la tâche d'intégrer la réalité de la perte s'accomplit, au prix « d'une grande dépense d'énergie d'investissement » qui absorbe toute la personne. Le sujet abandonne « toute activité qui n'est pas en relation avec le souvenir du défunt », autrement dit il opère un retrait sur lui-même, il se désintéresse du monde extérieur excepté ce qui peut le ramener au souvenir recherché, il n'investit pas un nouvel objet d'amour. Le deuil trouve une issue lorsque les liens qui unissent le moi à l'objet perdu ont été refondus, entraînant parfois un bouleversement conséquent des coordonnées de la personnalité.

La mélancolie implique un retrait similaire à celui du deuil. La personne y est, là aussi, tout entière impliquée dans la déploration d'un objet perdu. Toutefois, Agamben remarque la gêne de Freud concernant l'identification de cet objet :

Freud ne cache pas son embarras devant l'irréfutable constatation que, si le deuil est consécutif à une perte réellement subie, dans la mélancolie non seulement il est difficile de préciser ce qui a été perdu, mais il n'est pas même certain que l'on puisse parler de perte.

Parcourant l'article de Freud, on trouve en effet que l'auteur affirme ceci à propos de la mélancolie :

[...] on se croit obligé de maintenir l'hypothèse d'une telle perte mais on ne peut pas clairement reconnaître ce qui a été perdu, et l'on peut admettre à plus forte

raison que le malade lui non plus ne peut saisir consciemment ce qu'il a perdu.

Agamben rapproche cette étrange constatation (comment pourrait-on pleurer ce qu'on ne sait pas avoir perdu ?) des ruminations des Pères de l'Église au sujet de *l'acedia* dont nous nous contenterons de préciser qu'elle est un autre nom de la mélancolie. La pensée patristique proposait en effet de considérer *l'acedia* comme « retraits devant ce qui n'avait pas été perdu ». Agamben en tire une conclusion étonnante :

Dans cette perspective, la mélancolie serait moins une régression devant la perte de l'objet aimé qu'une aptitude fantasmatique à faire apparaître comme perdu un objet qui échappe à l'appropriation.

Le deuil serait ainsi, en quelque façon, mimé par la mélancolie pour mettre en scène la perte d'un objet qu'Agamben finit par qualifier *d'irréel*. Le bénéfice d'une telle fiction consiste en ceci que le mélancolique peut se prévaloir, fût-ce inconsciemment, d'avoir possédé un objet irréel. C'est-à-dire que sa stratégie « permet à l'irréel d'accéder à l'existence, délimitant une scène sur laquelle le moi peut entrer en rapport avec lui et tenter une appropriation [...] ». On en conclut que ce n'est pas l'événement d'une perte qui entraîne la mélancolie, c'est la mélancolie qui crée un deuil pour jouir de son objet impossible à posséder.

Nous sommes en mesure désormais de repérer une autre différence qui distingue la mélancolie du deuil. Là où ce dernier est déterminé par la très douloureuse obligation de

refondre certains liens affectifs en fonction d'une réalité indéniable, la mélancolie est motivée par le désir érotique d'une appropriation d'un objet irréel. Comme le repère Agamben :

On peut dès lors comprendre [...] l'ambition spécifique du projet mélancolique [...] que l'antique théorie des humeurs avait bien raison d'identifier à la volonté de transformer en objet de désir sexuel ce qui n'aurait dû être qu'objet de contemplation.

La mélancolie est un projet sexuel qui vise la plénitude de son insatisfaction. On comprend mieux, dès lors, la formulation de ma jouissance : *Comment désirer désespérément dans une abondance que seule saurait ruiner la cessation du poulx ?* Il s'agit, dans un geste de simulation du deuil, de posséder négativement, c'est-à-dire sans jamais subir les revers du manque ni goûter les plaisirs provisoires de l'assouvissement, l'objet que personne ne saurait s'approprier, à savoir, précisément, ce qui n'existe pas. Considérant que cette question est pour nous la reprise de celle-ci : *comment quelque chose peut-il être rien et rien quelque chose ?*, il semble que nous puissions la relier avec ce qui, selon Freud, caractérise la mélancolie de façon éminente, à savoir l'ambivalence.

Elle [la mélancolie] est d'une part, comme le deuil, réaction à la perte réelle de l'objet d'amour, mais, en outre, elle est marquée d'une condition qui fait défaut dans le deuil normal [...]. La perte de l'objet d'amour est une occasion privilégiée de faire valoir et apparaître l'ambivalence des relations d'amour.

Le sujet mélancolique est tout particulièrement disposé à accueillir la simultanéité de deux sentiments ou de deux comportements opposés. Il l'est d'autant que son désir pour l'objet qui n'existe pas ne s'exprime, ne peut se manifester que dans la visée d'une appropriation paradoxale, sous les aspects d'une perte inlassablement déplorée. Il en va d'une habileté du mélancolique à ménager la coexistence de l'amour et de la haine pour l'objet auquel il s'attache, quand bien même seuls ces liens ont une réalité. Ce principe de l'ambivalence, qui ménage un compromis par la négation des oppositions, permet que « l'objet visé par la mélancolie soit en même temps réel et irréel, incorporé et perdu, affirmé et nié » (Agamben).

Renversons provisoirement notre approche pour, non plus comprendre comment la littérature met en fonction la mélancolie, mais appréhender, par la voie de l'analogie, la mélancolie comme un outil possible de modélisation du processus de création littéraire : de même que la mélancolie mime le deuil pour établir la fiction qu'un objet a été perdu, et donc précédemment possédé (quand on ne peut s'en saisir puisqu'il n'existe pas), de même la littérature mime la mélancolie pour révéler le monde dans le registre d'une absence (ou d'une quasi absence).

Si nous utilisons le verbe *révéler* et non pas *imiter* ou *saisir*, c'est en l'occurrence pour marquer le saut que nous faisons maintenant dans l'ontologie de Mallarmé. L'être étant langage, ce n'est pas une entreprise visant à saisir le monde qui concerne la littérature. C'est un effort de la littérature pour manifester le langage en tant que lieu du monde.

Intéressons-nous à cette opération de mime. Comment la littérature mime-t-elle la mélancolie ? Qu'est-ce qui est

reproduit en littérature qui appartiendrait à la mélancolie ? Il s'agit de l'ambivalence : de même qu'en mélancolie l'objet cristallise un certain nombre d'oppositions, de même la littérature et la poésie révèlent le langage comme lieu du monde que déchire un paradoxe.

Cette ambivalence, nous pensons pouvoir en traduire la dynamique retorse à l'aide des notions de langages performatif et constatif. Un énoncé constatif « se dit des énoncés qui décrivent un état de choses », pour reprendre la définition sommaire du dictionnaire Larousse. Selon le théoricien de la littérature Paul de Man, le langage constatif manifeste l'ambition du langage d'atteindre une transparence : représenter les choses selon leur nature, nommer celles dont l'existence précède l'acte de langage.

Cet énoncé constatif s'oppose à celui performatif qui « constitue simultanément l'action qu'il exprime ». Pour de Man, les énoncés performatifs ont une action organisatrice ; ils ordonnent le monde et, de fait, contredisent l'ambition constative. Or, tout acte de langage, et plus particulièrement la littérature et la poésie, relève à la fois du constatif et du performatif, contient cette tension, si bien que Jonathan Culler, dans son article *Les fortunes du performatif*, affirme, reprenant la pensée de de Man :

[...] le langage révèle sa nature la plus caractéristique dans les énonciations qui manifestent une relation paradoxale ou autodestructrice entre leurs versants performatif et constatif, entre ce qu'elles font et ce qu'elles affirment.

Dans la perspective de l'ontologie mallarméenne, comme sujet (auteur) et objet (monde) sont les deux extrémités du

langage, nous en déduisons que l'énonciation performative et l'énonciation constative révèlent deux rapports contradictoires du langage à lui-même. Voici formulée l'ambivalence qui fait la littérature à l'image de la mélancolie : le monde qui s'y révèle est un corps spectral, frappé d'irréalité, une présence absente, parce qu'il oscille constamment entre ce que le langage en dit et ce qu'il y fait. Revenons à Freud et Agamben ; ce dernier affirme :

On ne s'étonnera pas dès lors que Freud ait pu, à propos de la mélancolie, parler d'un « triomphe de l'objet sur le moi », en précisant que « l'objet a bien été supprimé, mais s'est avéré plus fort que le moi. » Curieux triomphe, qui consiste à passer par sa propre suppression.

Comprenons que le moi, censé négocier un compromis entre les forces opposées qui le polarisent (la pulsion d'un côté, les lois civilisatrices de l'autre), voué à ordonner le monde selon un principe de réalité, appelé à faire œuvre de raison, en vient à abdiquer ses prérogatives dès lors qu'il entre en mélancolie. Dans la visée de jouir, au moins par la fiction d'une absence, de l'objet impossible à posséder, il annule la distance par laquelle il tient l'objet dans sa ligne de mire, il incorpore et s'incorpore à cet objet inexistant, il se retourne sur lui-même, se supprime et s'envahit d'irréalité : c'est « le triomphe de l'objet sur le moi ».

Gardons à l'esprit que moi mélancolique et littérature partagent ceci qu'ils constituent eux-mêmes la manifestation de l'objet avec lequel ils sont en commerce. Le moi identifié à l'objet irréel est la scène même sur

laquelle cet objet se manifeste ; la littérature est le lieu où se révèle le monde.

Selon notre raisonnement analogique, nous pouvons repérer que le retournement du moi sur lui-même est de même nature que celui de la langue. Ce retournement, nous pouvons, à la suite de Culler, le rapporter à la tendance performative propre à la littérature, c'est-à-dire, à « la nature autoréflexive du langage », au « fait que l'énonciation elle-même est la réalité ou les événements auxquels elle fait référence ».

Dans l'un et l'autre cas, l'objet tend donc à disparaître. Dans la mélancolie, le moi, après s'être pris lui-même comme objet, se détruit pour atteindre à l'irréalité à laquelle il aspire ; en littérature, le langage semble se désintéresser du monde, comme s'il en évacuait la présence, il ne s'y réfère plus.

Cependant, cette disparition, qu'elle soit aboutie ou seulement une tendance, ne constitue pas le dernier terme du processus. Elle s'avère être le moyen d'un passage à une autre dimension de la présence. Dans la mélancolie, le moi disparaissant, ou disparu, atteste de la puissance de l'objet mélancolique, de l'autorité de l'irréel qui emporte jusqu'à la consistance propre d'une personne. En littérature, le langage vidé de la présence du monde est le lieu du retour immédiat du monde sous une forme absente, laquelle a valeur d'accomplissement. Le monde réel, lequel n'est qu'une chimère dans l'ontologie qui nous intéresse, est transfiguré en réel du monde. Le langage se trouve révélé dans sa puissance propre ; il est le lieu où le monde se manifeste en vérité, c'est-à-dire selon le régime ambigu, fantomatique, d'une absence ou d'une quasi absence. C'est dans ce monde incertain que pourra émerger un sujet tout

aussi incertain mais fort d'une puissante capacité de devenir autrement soi.

Nous pouvons maintenant, de nouveau, inverser les termes de notre raisonnement. Laissons de côté l'analogie par laquelle la littérature trouve une modélisation de son fonctionnement dans le processus mélancolique. Considérons, selon notre projet initial, en quoi la littérature met en fonction la mélancolie. Où se situe le soin ? Il s'agit de comprendre, pensons-nous, que la passion mélancolique implique un savoir-faire avec l'absence, ou l'irréel, dont la littérature a besoin pour révéler le monde sous sa forme absente.

Ce savoir-faire mélancolique est mis en œuvre selon une jouissance qui implique la destruction du moi. Dès lors qu'il est déplacé dans l'œuvre littéraire, dès lors, donc, que la médiation de l'écriture est placée au cœur même de sa passion pour l'irréel, le sujet mélancolique peut exercer sa virtuosité dans le maniement de l'ambivalence sans, au moins un temps, détruire sa capacité à user d'un discernement et, en dernier terme, éprouver sa marge de liberté. Bien plus que d'un épanchement plaintif sur le thème de la mélancolie qui envahit nombre de textes, le soin procéderait de ce déplacement que foment depuis des siècles la résonance intime des ambivalences propres à la mélancolie et à la littérature.

Un livre sur rien serait donc l'expression d'une ambivalence : un livre sur rien en tant que quelque chose – et ce quelque chose serait le réel du monde en tant qu'absence car, comme le dit Bertrand Marchal depuis l'art de Mallarmé : « L'absence est donc le seul mode de la réalité telle qu'elle se découvre à travers le langage ».

HORLOGES

ou

l'amour fait à un ami

Maud Joiret

rien n'est vrai tu le sais
plus vrai que ce qui se tait

après tout nous sommes des bêtes
de dérélition

rien ne nous attend

*

pourtant c'est arrivé avec le temps
qui lave soudain ce qui restait de soi
– quand une seconde une seule
liquide les certitudes - et ce qui s'amenait
avait l'allure d'un cap un truc infranchissable
il faisait encore froid mais le goût
dans les chairs ce goût combustible
qui vient tâter le pouls dissout
l'intérêt vraiment pour ce qui se passe
autour du grondement quand le monde
regarde ailleurs doucement le secret
assied la conscience et lui bande
les mains

et tu n'en savais rien pourtant c'est toi qui m'arrivais.

*

tu arrivais encore tu arrivais déjà
ta silhouette découpe le noir
dans le noir de la rue et aussi
des almanachs

*

l'alcool se boit au litre
il retourne à la mer
dans tes yeux rieurs
et inquiets comme un homme
que les bouées évitent
et épargnent d'un quelconque
sauvetage

*

de ton corps surtout
c'est la vie qui se lèche
en lente sidération

*

sur ton crâne roulent
les mains d'une hypothèse
brûlante comme l'intérieur
d'un ventre

*

se perdent des heures pleines
où creuser l'intervalle

le galbe de tes baisers échappe
à chaque tentative
taxonomique

*

plus profond que ta peau
du scandale dans cette proposition :
et si.

*

l'appétit prend encore
les fantômes pour de la viande
cru
le dedans au dehors commence
sa route d'incertitude

*

dis donc exquise terreur
as-tu pris ta dose d'extase
en matant le regard
s'approcher de la flamme

*

nu
pour l'encre des yeux fous
de tracer ton image
nu
jusqu'à ce que peut-être
le passé lui-même
révèle des tatouages

*

le four fait disjoncter le circuit
depuis dix jours le monde domestique
annonce un magnifique orage

*

dans quel écartèlement
trouver une issue
à la soif

le sang partout répand un cri de grand singe

*

les lèvres ultrasonnent
ton prénom dans une langue
inconnue

absent
même le poème te met
à l'abri de la foudre

*

gueule à manger
manger de la gueule
si la salive atteint
le téton titane
une explosion fait quinze morts

No. 38

dans les futurs proches

*

de mémoire floue il reste
ta date d'anniversaire percée
au clitoris d'une fuite

*

de ton corps surtout
la brute excavation
de la joie

*

même le vendeur de vapes
accroché au comptoir en verre
comme à une camisole
a récupéré le flair des chiens
- eux aussi se retournent -
même les gosses tu sais
sentent une prédation

*

et la ville s'ouvre et s'écarte
les trams l'huilent la caressent
à boue portante un chemin de terre
éclabousse les pensées en chaussettes blanches

les parties de deux dogues capturées

balacent lentement sur la fourrure du regard

*

cracher lèvres closes
sur la teneur en glucose
d'un mensonge de plus

*

cracher pour retenir

un genre
d'action directe

*

pas d'ailes aux yeux des marées
pas de restes d'enfance accrochés aux chênes blancs
pas de mûres du désir dans les tabliers du dimanche
ça n'existe pas
l'éjaculation idiote
du poème.

*

merci pour ce miracle
te bander
se conjugue à toutes les personnes
dans un présent perpétuel

*

tout est-il en attente d'être texte
oui
tout
Souviens-toi *souviens-toi, le doigt nous menace. Les
vibrantes douleurs dans ton coeur plein d'effroi.*
Se planteront bientôt comme dans une cible.

Pré
texte mon roi

te désespérer
t'observer avec des yeux plantés *dans ton coeur plein
d'effroi*

au service du poème

que la mémoire recrache les parcelles de toi
pour tapoter tes joues roses avec ce lait de salive

avorter des souvenirs
avorter des projections

ce qui reste malgré tout est voué à l'ici

par réflexe, une forme plus ou moins docte
de docilité

*

nul souvenir
de ce que tu dis

il y a des mois, des années
que des bribes bibelots de sagouine
que le flux systole d'une branche
à l'autre dans le flou chlorophylle
des perceptions

*

ce matin Freud s'empale sur la raison pure
et à défaut

de pouvoir éjaculer
de ravalier la honte, toutes les hontes
de cocher une case dans l'abécédaire de

quelqu'un.e

d'autre chose, je ris.

*

sais-tu que les hommes ont peur que les femmes rient d'eux
quand les femmes connaissent plutôt l'effroi de leur propre
et potentiel assassinat

*

de ton corps toute la peur
une foutaise qui serpente
dont on fait des sacs des bottes
n'importe quoi et surtout
un remède au silence

*

comme l'horloge avance la crainte
de ne pouvoir jouir

de toi

tire sur la laisse
dans les villes et les champs
une architecture de la perte
et de la connaissance s'esquisse
fait avancer le poème
sur lequel toucher un peu
de vérité le chien vient alors
renifler le doute sur les jambes et alors
s'accorder à son pas demande
de la vie comme la rivière qui
est un fleuve visiblement sur les cartes
qui se précisent avec deux doigts comme
les rides sur le front des ami.e.s tout
palpite et s'écoule selon une géographie
apparente

quand en toute sincérité pourtant je disparaiss.

*

il n'y a pas de secours dans le poème
ni de mémoire
- rien ne revient
que la salive adoube
que le désir soumet
que l'envie ne décoche.

LES AUTEURS

LAURENT ALBARRACIN est né en 1970. Il vit dans le Limousin. Il a notamment publié *Le Secret secret* (Flammarion, 2012) et *Le Grand Chosier* (Le Corridor bleu, 2016). Il dirige les éditions Le Cadran Ligné.

ALESSANDRO BOSETTI est né à Milan en 1973. Compositeur et artiste sonore, il est l'auteur d'un vaste corpus d'œuvres électroacoustiques et de compositions texte-son, notamment pour des institutions telles que WDR Studio Akustische Kunst, la DeutschlandRadio ou encore le GRM.

JEAN-DANIEL BOTTA est né en 1970. Il vit en pays d'Othe. Musicien, il participe au label Le Saule. Il a enregistré « Dévotion pour la Petite Chameau », « Practice Chanter » avec Léonore Boulanger.

GORKA BOURDET-GOBIN est né en 1993. Il vit à Montignac-Lascaux (Dordogne).

JULIEN BOUTONNIER est né en 1977. Il vit à Toulouse. Il est l'auteur de *M.E.R.E* (Publie.net, 2018) et *Les Os rêvent* (Dernier Télégramme, 2022).

LÉNAÏG CARIOU est née en 1993. Initiatrice du Festival Poet.e.s.s.e.s, co-fondatrice la revue *Point de chute*, elle traduit de la poésie états-unienne en français avec le *Collectif Connexion Limitée / Limited Connection* (Mónica de la Torre, *The Happy End*, Joca

Seria, 2022 ; Eleni Sikelianos, *Ce que j'ai connu*, L'usage, 2023). Elle prépare également une thèse sur Emmanuel Hocquard et Orange Export Ltd. Ses poèmes paraissent en revues.

GUILLAUME CONDELLO est né en 1978. Il vit dans la banlieue parisienne. Il est notamment l'auteur de *Les Travaux et les jours* (Dernier Télégramme, 2012) et *Ascension* (Corridor bleu, 2018).

HÉLÈNE GRIMAUD est née en 1962 à Lyon. Elle vit à Forcalquier. Elle fait partie de Rien avec Esther Salmona et Juliette Penblanc. Elle a publié des textes en revue.

SABINE HUYNH est née en 1972. Elle vit à Tel Aviv. Elle est notamment l'auteur de *Kvar lo* (Æncrages & Co, 2016, Prix du CoPo 2017) et de *Parler peau* (Æncrages & Co, 2019).

LOUIS IMBERT est né en 1982. Journaliste au Monde, il a travaillé en Iran, en Asie Centrale et en Afghanistan. Il a publié *Faces* (Publie.net, 2011)

MAUD JOIRET est née en 1986 à Bruxelles. Elle a publié *Cobalt* (Tétrast Lyre, 2019) et *Jerk* (L'arbre de Diane, 2022).

CÉLINE LEROY est née en 1977. Elle vit à Paris. Elle est traductrice de l'anglais. Parmi ses traductions *Ce que je ne veux pas savoir* et *Le coût de la vie* de Deborah Levy (Editions du Sous-sol, 2019), et *Bleuets* de Maggie Nelson (Editions du Sous-sol, 2019).

BRONWYN LOUW est née en 1992. Co-fondatrice du collectif *Les Aimants*, co-créatrice de *Station Verger* (poésie performative tout public), elle fait actuellement une thèse en recherche création à l'EHESS/CRAL- *Comment écrire le verger au 21ème siècle ? (Poésies, pensées, pratiques)* -, une enquête agropoétique sous les directions de Marielle Macé et Jean-Marc Besse.

ROBERT LOWELL (1917-1977) était le chef de fil de la dite « confessional poetry ». Il est notamment l'auteur de *Life Studies* (1959) et *The Dolphin* (1973).

CAMILLE PETROSSIAN naquit à Clermont-Ferrand en 1982 et vit actuellement dans le Canton de Vaud en Suisse.

GALINA RYMBU est née en 1990 dans la ville d'Omsk (Sibérie, Russie) et vit actuellement à Lviv en Ukraine. Elle a publié trois livres, dont l'un est traduit en anglais sous le titre *Life in Space* (Ugly Duckling Press, 2020).

MARINA SKALOVA est née en 1988. Elle vit à Genève. Elle est notamment l'autrice d'*Exploration du flux* (Fiction & Cie, Seuil, 2018) et *La chute des comètes et des cosmonautes* (L'Arche éditeur, 2019).

ZOË SKOULDING, née en 1967 en Angleterre. Elle est notamment l'autrice de *Remains of a Futur City* (Sern, 2008) et *A Revolutionary Calendar* (Shearsman Books, 2020).

LUDOVIC TOURNÈS est né en 1969. Il vit entre Paris et Genève où il enseigne l'histoire à l'université. Il a publié deux recueils aux éditions de la Librairie Galerie Racine : *Eros Hiroshima* (1999), et *Noir/septembre* (2008, avec des illustrations de Lionel Lathuille). Son dernier livre, *Américanisation. Une histoire mondiale XVIIIe-XXIe siècles* (Fayard, 2020) a obtenu le Grand Prix des Rendez-vous de l'Histoire de Blois en 2021.

PIERRE VINCLAIR est né en 1982. Il est notamment l'auteur du *Cours des choses* (Flammarion, 2018) et de la *Sauvagerie* (Corti, 2020).

CATASTROPHES

écritures sérielles & boum !

ISSN 2557-1516

Comité éditorial :

Laurent Albarracin, Guillaume Condello & Pierre Vinclair

Administration du site & édition du pdf : P. V.

Textes © de leurs auteurs respectifs

Nous écrire : revuecatastrophes@gmail.com