



La Compagnie  
des  
hétéronymes

SECURITAS

**Dossier**

[Édito] Guillaume Condello, « Le nom des autres »	p. 3
[Carte blanche] Ivar Ch'Vavar, « Le haut de la Kikisse » (1/2)	p. 5
[Carte blanche] Reynald Freudiger, « Hommages hétéronymes à Cesário Verde » suivi de Cesário Verde, « Le Sentiment d'un Occidental », tr. par Reynald Freudiger	p. 12 p. 16
[Sentier critique] Pierre Vinclair, « Une biographie impossible »	p. 20
[Corps à corps] Laurent Albarracin, « Comment j'ai écrit certains de leurs livres » suivi d'un extrait du Livre des cascades	p. 22 p. 23
[Carte blanche] Camille Petrossian, « La Vie distique », 2	p. 29

**Magazine**

Michael Palmer, « Petites élégies pour Sœur Satan » (3/3) tr. par Jérémy Robert	p. 36
Hélène Grimaud, « Tentatives d'apparition de la forêt en soi » (3/3)	p. 40
Alessandro Bosetti, « Pour une mnémotechnique sonore » (2/2)	p. 44
Marie-Andrée Gill, « Céline Kushpu » (1/2)	p. 53
Gorka Bourdet-Gobin, « Le Cancre de Clara » (3/3)	p. 57
Nathalie Quintin-Riou, « Quintin-Ville »	p. 63
John Donne, « Poèmes amoureux », 1, tr. par Pierre Vinclair	p. 68
Céline Leroy, « Poetic Tranfer », 10	p. 70
Julien Boutonnier, « Un livre sur rien » (2/2)	p. 73
Laurent Albarracin et Jean-Daniel Botta, « La Boîte à proverbes », 9	p. 86
Guillaume Condello, « Accidentés » (3/3)	p. 90
Alice Oswald, « Mémorial », tr. par Bastien Goursaud	p. 93
Robin Robertson, « Deux poèmes », tr. par Geoffrey Pauly	p. 96

**Les auteurs**

p. 100

## LE NOM DES AUTRES

[édito] Guillaume Condello

Proust, ou Sainte-Beuve : choisissez votre camp. Voilà, *grosso modo*, l'alternative suivant laquelle on envisage bien souvent l'articulation, en littérature, entre la vie et l'œuvre. Autonomie de l'œuvre, qui ne se pense et ne se comprend qu'en rapport avec ses enjeux purement littéraires, ou bien œuvre comme réalisation des aspirations d'un individu, à replacer dans le cadre d'une existence singulière, extra-littéraire. Selon le premier point de vue, écrire un poème, ce serait relancer les dés, remettre une pièce dans la machine littéraire pour renouveler la langue et en faire avancer les formes. Le jeu littéraire se jouerait dans un espace clos sur lui-même, ne renvoyant à la réalité extra-littéraire qu'indirectement, et accessoirement. Comme si dans l'œuvre ne se jouait rien de vital – ou plutôt : comme si l'enjeu littéraire était l'enjeu vital. Poursuivant l'inspiration sainte-beuvienne sous de nouvelles formes, la sociologie a parfois pris un malin plaisir à dégonfler ces prétentions autonomistes. Articulation du champ littéraire à celui de l'économie, conversion de la valeur littéraire en valeur économique, enjeux de domination dans le champ, etc. – le poème serait un coup joué dans l'espace littéraire, mais l'envers du décor, où se situeraient ses véritables enjeux, serait purement social. Le poète est ou bien un naïf, voire un cynique, qui joue le jeu littéraire pour gagner à celui, social, des richesses et des honneurs ; ou bien l'inévitable être de chair et de sang encore nécessaire pour amener à l'existence ces objets purement littéraires.

L'usage de l'hétéronymie est de ce point de vue ou bien la naïveté ou le cynisme absolu (on se donne plus de chances d'inonder le marché, on peut changer de style sans nuire à la marque commerciale qu'est le nom d'auteur), ou bien l'acte littéraire le plus abouti, la réalisation de la littérature dans la vie, celle de l'auteur de chair disparaissant dans celle d'un auteur abolissant la fragile – et si conventionnelle – frontière entre la fiction et le réel.

Mais qui écrit véritablement le texte qu'on a sous les yeux, quand on ouvre le livre d'un hétéronyme ? L'usage de l'hétéronymie, par définition, c'est la tentative pour vivre comme si l'on était l'autre, pour écrire comme si l'on était doté d'une autre subjectivité. C'est une forme de projection imaginaire, qui ne perd toute sa valeur que si on oublie la nécessité pour cette projection fictive ou imaginaire de se faire à partir d'un point de vue...réel. On peut bien discuter (et à raison) le sens de cette opposition entre réalité et fiction, dire que les catégories sociales sont elles-mêmes des fictions bien commodes (ou non, ça dépend d'où on se trouve). Il n'empêche : je reste un quadra blanc de classe moyenne hétéro cisgenre... Mon expérience du monde (et non seulement du monde social) se fait à partir de cette focale existentielle – et non simplement sociale. Je peux faire varier mes perspectives, me demander ce que ça fait d'être ceci ou cela que je ne suis pas, un Noir, une femme, etc., je ne le serai jamais. Je peux aussi décider de nier toutes ces déterminations qui pèsent sur moi, et faire comme si je n'étais pas *aussi* ces choses-là, en tenant ferme que ces catégorisations sociales ne sont que fictions, et que dans le jeu que je veux jouer, elles n'ont pas cours : mais à moins de vivre totalement retranché de toute communauté

humaine, le monde dans lequel je vis, malgré que j'en aie, me renverra au visage toujours les effets réels, plus ou moins agréables, que ces fictions sociales autorisent.

Ça n'ôte pas toute valeur à un poème que j'écrirais sous le nom d'un hétéronyme mais cela reste l'effet d'une fiction. Il me semble que justement, l'effort que je fais pour sortir des limites de ma situation subjective ne prend sens qu'à reconnaître cette limitation existentielle indépassable. Écrivant sous le nom de Guillemine Déleau, je suis Guillaume Condello qui s'efforce de ne pas l'être, pour être autrement.

Alors quel sens ça a, d'écrire sous hétéronyme ? On pourrait sans doute se passer de l'hétéronymie, et écrire sous pseudonyme par exemple. Mais la première diffère de la seconde en ce que la pseudonymie impose un secret sur l'identité réelle que l'hétéronymie n'implique pas nécessairement. On peut aussi se laisser ventriloquer dans le poème par d'autres voix, sans leur donner la consistance d'un personnage fictif. L'hétéronymie pour être telle impose de produire une fiction qui doit durer, même quand l'auteur de chair des poèmes est connu après avoir été secret. La « véritable » identité des hétéronymes de Ch'Vavar (un pseudonyme – ou l'hétéronyme le plus stable... ?) est maintenant connue, mais les effets de l'hétéronymie continuent d'agir : l'immense *Cadavre grand m'a raconté*, où la foule de ses hétéronymes bruisse entre les pages, donne à entendre des voix qui sont, et ne sont pas les siennes. Et ce n'est pas un hasard si le sous-titre mentionne qu'il s'agit de la poésie des fous et des crétins, dans le Nord de la France, une forme de poésie qu'on pourrait rapprocher aussi d'une forme de régionalisme imaginaire (là encore !)

contre le centralisme parisien, d'une tentation de l'art brut, contre les modes et sophistications d'un milieu perçu comme étriqué. C'est en réaction à certains éléments de sa situation que le poète écrit, qu'il adopte une voix particulière. L'hétéronymie est le nom d'un effort pour sortir de sa situation existentielle, pour réagir à ce qui, en elle, m'apparaît comme une limitation insupportable, et qui rend impossible la formulation du poème. Par la voix de l'hétéronyme, on peut tenter de s'extirper de sa condition, voir autrement, être autrement aussi un peu, et parler autrement. On ne peut sans doute jamais s'arracher complètement à sa situation – mais ce qui compte ici, ce sont les effets réels de cet effort vers, cette tension en direction de l'envers de sa position propre. Le poète, comme Faulkner, parle parfois pour les imbéciles, pour ceux qui n'ont pas de voix – il parle aussi pour ce qui n'a pas de voix, ce silence et ces points aveugles qui entourent la position existentielle de chacun.

Il y a sans doute des problèmes auxquels nous sommes plus sensibles aujourd'hui qu'hier. Si le poème n'est pas témoignage, il peut aussi être l'incarnation d'une voix – on sait un peu mieux maintenant les enjeux concernant le caractère audible ou non de certains types de voix. Écrire sous hétéronyme, ce n'est pas écrire sous pseudonyme, cela doit peut-être nécessairement s'accompagner du rejet du secret, quand la voix que l'on décide d'adopter est celle d'un groupe dont la voix a longtemps été annulée ; cela doit sans doute aussi se faire avec une grande précaution, comme dans toutes les situations où il s'agit de parler au nom de qui ou quoi que ce soit – y compris de soi-même, cette fiction courante et commode.

Après tout, oui : « Je est un autre ». L'hétéronymie est la loi ou la condition même de l'écriture, dans le roman (l'auteur doit être, dans une certaine mesure, ses personnages, pour savoir leur donner une voix convaincante) aussi bien que dans le poème. On pourrait voir l'hétéronyme comme la présence du roman dans le poème, comme le personnage d'un roman non écrit, dans cette fiction qui perdure hors du poème et qu'on appelle la réalité. Mais il me semble que le besoin d'hétéronyme touche sans doute à quelque chose de plus fondamental. Il ne s'agit pas uniquement d'écrire comme si j'étais Untel ou Unetelle, ou de faire croire que je suis vraiment un personnage parmi d'autres. L'hétéronymie, comme effort pour sortir des limitations de sa position existentielle, est nécessairement un échec autant qu'il est une réussite, et ce n'est sans doute pas un hasard si les hétéronymes vont toujours par cohortes : si l'hétéronymie consiste à tenter de fuir les limitations qu'imposent une situation à sa propre voix, ce n'est pas pour retomber dans celles d'une autre position ; l'effort pour ne pas être réduit à un seul moi, à une seule « identité », c'est-à-dire à une seule vie et à une seule voix – cet effort est sans fin, il faut sans doute passer sans cesse d'une vie-voix à une autre, comme pour maintenir la langue en état de perpétuelle intranquillité.

## LE HAUT DE LA KIKISSE (1/2)

Laurine Goudroye interroge Ivar Ch'Vavar  
sur sa pratique de l'hétéronymat

Ivar Ch'Vavar. – C'est quand j'ai commencé à créer des hétéronymes, à écrire sous d'autres noms que le mien, que j'ai compris que je ne serais de toute façon jamais assez nombreux pour écrire tout ce que j'avais à écrire, pour faire un vaste, un infini poème du vaste monde, du monde infini que le recours à l'hétéronymat avait tout à coup ouvert devant moi.

Laurine Goudroye. – Attendez ! Vous ne m'avez même pas laissé poser ma première question...

Ivar. – Pardonnez-moi – oh non, ne me pardonnez pas ! je suis impardonnable, je mérite que vous me demandiez de me coucher sur le sol et que vous me piétiniez longuement.

Laurine. – Je n'en demande pas tant !

Ivar. – Vous avez tort : vous me mettriez ainsi à l'aise... Oh, c'est cela : je ne savais pas comment commencer. J'ai oublié que la question ne devait pas venir de moi. J'ai difficilement élaboré une formule pour répondre à la question telle qu'elle était venue se poser à moi. J'avais peur de perdre le millimètre de fil à suivre (à remonter) que j'avais réussi à pincer. – J'avais oublié que vous seriez là.

Laurine. – Quelle question devais-je poser ?

Ivar. – Pour le moment c'est à vous de le savoir.

Laurine. – Alors, je ne sais *pas*. Parce qu'il y a la question classique, attendue : comment ça a commencé, qu'est-ce qui a fait que vous avez eu recours, alors que vous aviez déjà trente ans, à l'hétéronymat ?

Mais il y a cette autre question, qui m'épillonne<sup>1</sup>, sans doute trop personnelle (et pour vous et pour moi) : pourquoi m'avez-vous choisie, moi, Laurine Goudroye, parmi quelque cent-trente hétéronymes, pour être ce soir votre interlocutrice ?

Ivar. – Je n'y avais pas pensé, mais je viens de le faire en vous écoutant et je peux maintenant répondre à cette question. J'aime autant y répondre tout de suite, parce que – vous avez raison – cette question est « trop personnelle (et pour vous et pour moi) », mais nous ne savons pas pourquoi – vous pas plus que moi – et il vaut donc mieux nous en débarrasser le plus vite possible.

J'ai plusieurs grosses dizaines d'hétéronymes filles et femmes, une bonne partie d'entre elles sont sexuellement excessives, et parmi lesquelles vous, mais assez nettement contre votre gré, si ce n'est contre votre nature. Et vous l'avez *dit*<sup>2</sup>. Et j'ai su que vous disiez vrai.

Pour une raison que je n'ai pas encore eu le temps de même commencer à élucider (les poètes travaillent à peu près comme des rats : ils n'arrêtent pas), l'excès sexuel, associé à son refus est en quelque sorte un critère (déjà) de l'hétéronymat.

Et comme on peut décider de prendre – pour une anthologie par exemple – dans le « haut du panier », cette expression m'est revenue : « le haut de la kikisse ». D'une certaine manière vous représentez, vous incarnez, pour moi, Laurine, *le haut de la kikisse*, vous êtes, même réticente, mon hétéronyme le plus accompli.

Laurine (*un peu inquiète*). – Le « haut de la kikisse » ?

Ivar. – Oui, nous perdons du temps, là. Mais vous vouliez savoir. Le haut de la kikisse est une expression d'épicière, vieille épicière salace, pour désigner le haut de la cuisse, ou disons pour avancer : la région de l'excès sexuel.

L'épicière parlait de *fromage*, de maroilles pour être précis, et elle exagérait son accent parisien : « Je vois que Madame (elle s'adressait à ma femme, qu'elle voyait pour la première fois) aime *le haut de la kikisse* ». C'était à Berck-Plage... Vous me suivez ?

Laurine. – Mais moi...

Ivar. – Vous ? Rassurez-vous : ce n'est qu'une question de *proportion*. Le haut de la kikisse est une sorte de critère,

<sup>1</sup> Laurine Goudroye se sert ici d'un verbe picard qui signifie « tourmenter », « obséder », mais aussi « exciter ».

<sup>2</sup> Voir le document en annexe.

d'étalon de la vérité sexuelle chez les gens qui ne sont pas *a priori* portés sur le sexe, comme c'est mon cas et le vôtre.

Laurine. – Mais comment pouvez-vous en décider !

Ivar. – C'est *vous* qui l'avez dit<sup>1</sup>, Laurine.

Maintenant je propose que nous en restions là : il y a, dans l'hétéronymat, une emprise, mais paradoxale, du sexe. Paradoxale parce qu'en réalité, cette emprise (je vais le dire) ne consiste plus qu'en une déprise énigmatique et mal assurée. Après quoi on peut passer « tranquillement » à autre chose.

Laurine. – Je ne suis pas sûre que cette question sexuelle soit vidée (vidée de son sens), mais je suis d'accord sur le point qu'il faut avancer et je vous pose l'autre question, classique et chronologique : quand et comment tout cela a-t-il commencé ?

Ivar. – *Cela* a commencé quand, le 3 mars 1983 à trois heures de l'après-midi, mon ami Martial Lengellé, alors que nous étions un peu en cale sèche, a eu cette idée : « Et si on disait qu'on était fous (nous), et qu'on écrivait comme des fous en nous foutant de tout ? »

D'abord, la date que j'ai donnée est véridique et vérifiée : 1983 n'échappe pas à la suite puisque  $1+9+8+3 = 21$  et  $2+1 = 3$ .

<sup>1</sup> Document joint.

<sup>2</sup> Notre livre *Cadavre grand m'a raconté* est sous-titré : *La poésie des fous et des crétiens dans le Nord de la France*, première édition en 1986 (éd. L'Invention de la Picardie). Troisième édition : 2015 (Le Corridor bleu et Lurlure).

Ensuite, je dois dire que Martial avait eu une idée extrêmement productrice de pensée et de texte, nous nous en sommes rendu compte tout de suite. C'est parti ainsi.

J'étais pour ma part maître-auxiliaire documentaliste au collège de Villers-Bretonneux (Somme), où je n'avais pas excessivement à faire : j'ai écrit beaucoup de pages sous hétéronymes là (me cachant *un peu* tout de même).

Le génie de Martial avait été de placer d'emblée l'hétéronymie (il fallait bien *nommer* ces fous) dans le cadre de la poésie, de la littérature brute. La libération pour nous était double : 1. nous ne signions pas nos textes de nos noms, et 2. nos hétéronymes étaient de toute façon fous ou crétiens<sup>2</sup> : *irresponsables* !

Libéré de la sorte, j'écrivais comme un monomane à mon poste, au frais de l'État, dans un état de jubilation qui ne laissait aucune place à la culpabilisation, laquelle me tenait pourtant au râble depuis que je m'étais senti appelé à devenir poète (notez ceci pendant que j'y pense, Laurine, la formule « Je veux être Francis Vielé-Griffin ou rien », qu'on m'a attribuée, est apocryphe).

Il y avait (en tout cas pour moi) une culpabilisation de fond : toujours je me suis caché pour écrire, écrire était mal, ou en tout cas n'était pas bon pour moi : mes parents veillèrent, deux ans durant, à ce que je n'écrivisse plus.

Mais il y avait aussi une culpabilisation plus superficielle, qui tenait à l'époque, au terrorisme intellectuel pratiqué en France en ce temps-là par une certaine avant-garde.

En conséquence, écrire comme des fous et sous des noms de fous, ça nous donnait un sentiment de liberté totale.

Laurine. — Vous avez dit il y a une minute : « Il fallait bien *nommer* ces fous », mais pourquoi fallait-il le faire (vous avez insisté sur « nommer ») ?

Ivar. — Les nommer, et les présenter comme des personnes *réelles*, donner des éléments de leur biographie... Il fallait qu'ils existassent... pour que nous disparaissions comme auteurs, Martial et moi, et ne demeurions que comme intercesseurs, comprenez-vous ? Il fallait que nous leur donnions assez de réalité, et de crédibilité, pour pouvoir nous cacher derrière eux, et les charger de nos inconséquences, de nos bêtises et de nos vices.

Je me suis trouvé rapidement, transporté par l'enthousiasme poétique, dans un état de relation intime, et dans certains cas d'osmose, avec plusieurs de ces hétéronymes, des femmes surtout, notamment Évelyne Nourtier, qui s'était donné un surnom, intégré à son nom d'écrivain : Évelyne « Salope » Nourtier ; mais aussi Charlyne Marquillies, B'bo Sergent, Philippine Saint-Machin ou Axilla Profundis. Ces femmes devinrent rapidement mes amies. Je les comprenais jusque dans les plus profonds abysses de leur personnalité.

Laurine. — Ce ne fut pas le cas avec moi...

Ivar. — Non, c'est vrai. Vous ne vous y prêtiez pas. Avec certains, la relation restait distante, soit par la force des choses (personnes décédées), soit parce que j'avais peur de leur folie, soit parce que je sentais que je ne leur étais pas sympathique. En ce qui vous concerne, c'est votre ressemblance étonnante avec Monica Lewinski qui m'a troublé<sup>1</sup>. Vous vous en serviez remarquablement pour vous protéger. Cette stratégie, mise au point par une si jeune personne, je dois reconnaître que ça m'a intimidé.

Laurine. — J'ai abattu mes cartes, pourtant, j'ai senti que je devais le faire, que je vous devais cela. D'où cette lettre<sup>2</sup>...

Ivar. — Elle m'a beaucoup touché, Laurine. Je vous avais trouvée au fond d'une campagne reculée, adolescente d'une lucidité bouleversante, et plus proche des animaux que des humains, et déjà un écrivain. Vous me reveniez tout d'un coup... je ne sais comment dire... tout autre et toujours la même. Il y avait quelque chose de rimbaldien en vous, quelque chose qui forçait le respect.

Laurine. — J'avais perçu votre respect. Il allait de pair avec une grande pénétration. Ces qualités de votre caractère ont dû vous mettre en danger avec certains de vos hétéronymes ?

Ivar. — Elles me protégeaient plus qu'elles ne m'exposaient, je crois. Je pouvais aussi être dur, au moins en apparence,

<sup>1</sup> Se reporter au texte de Laurine *L'abribus*, publié dans *Cadavre grand m'a raconté*.

<sup>2</sup> Voir lettre en annexe.



avec des personnes qui en avaient besoin, qui étaient demanderesses, si j'ose dire, d'invectives et de coups, comme Évelyne Nourtier. Évelyne giflait remarquablement. Notre rapport n'était en aucun cas amoureux, encore moins sexuel, mais elle m'entraînait dans une relation nocive, j'ai passablement perdu pied. Martial a jugé que je le mettais en danger lui aussi, il a rompu avec moi. C'était mon meilleur ami, ç'a été un rude coup.

Laurine. — Je vois que vous en êtes toujours affecté... Alors, nous pouvons remettre la suite de cet entretien à la semaine prochaine, même jour, même heure si vous voulez ?

Ivar. — Oui, faisons comme cela, Laurine. Vous êtes une chic fille. Je vous remercie.

### Deuxième entretien

Laurine. — Dans notre premier entretien, il m'a semblé que vous mettiez d'abord en avant la question de la *responsabilité*. Le recours à l'hétéronymat vous en débarrassait, et de la tendance à culpabiliser du même coup. Ce que vous avez ressenti, Martial Lengellé et vous, comme une extraordinaire libération, et vous vous êtes mis à écrire comme vous ne l'aviez jamais fait, comme, sans doute, vous n'espérez plus pouvoir le faire — dans une sorte de transe qui n'est pas sans rappeler celle dont se sont trouvés saisis André Breton et Philippe Soupault à l'époque des *Champs magnétiques*. On pense à une sorte d'irresponsabilité

sacrée. Toutefois, n'est-elle pas celle de vos personnages mêmes, je veux dire de vos hétéronymes ? Et l'apparition de ces personnages ne vous rend-elle pas à une nouvelle responsabilité ?

Parce que vous les jetez dans le monde (ainsi de moi), mais que se passe-t-il s'ils dérapent, s'ils provoquent un scandale, une catastrophe, s'ils commettent un crime ? Qui assumera la responsabilité de leur irresponsabilité ?

Ivar. — Bien sûr, vous avez raison, Laurine, c'est une vraie question.

Nous en étions restés au moment où Martial Lengellé rompt avec moi parce qu'il se sent mis en danger par l'irresponsabilité d'Évelyne Nourtier, mais surtout par *mon* irresponsabilité. Il a fait un pas en arrière quand la folie continuait de m'emporter. Le danger pour lui était réel, il en a vraiment été alarmé. Il a pensé que je le trahissais, que c'était délibérément que je l'exposais. Il m'a fait tomber de la lune. J'étais effectivement à 380.000 km au moins de lui à ce moment-là. Je baignais dans une irresponsabilité sidérale, et c'est une faute grave, quand on n'est pas soi-même fou, nigaud ou crétin.

Laurine. — Ce point étant bien établi, je voudrais qu'on se tourne maintenant, si vous en êtes d'accord, vers la question — qui ne peut manquer de se poser — de l'altérité. À quel degré êtes-vous *l'autre* de vos créatures, et elles-mêmes, comment se fonde leur différence d'avec vous ?

Ivar. — Je vous remercie de votre rigueur, Laurine, de votre propension à aller tout droit où il faut aller. Vous êtes une scientifique, vous me tenez serré. Mais moi je résonne en

poète (je n'ai pas dit : je raisonne, notez). Ainsi, ce que votre questionnement provoque, de mon côté, c'est une sorte de vision instantanée. Une vision nombreuse et pressée : celle de la foule de mes hétéronymes. Cette foule, encore indistincte (par exemple je vous y cherche : sans encore vous trouver) *me regarde*. Elle me regarde, l'expression est parlante, « comme une bête curieuse » (mais elle aussi est une « bête curieuse », qui me regarde : le « comme » affecte l'un et l'autre).

Elle me rejette dès qu'elle me regarde. Mais elle ne va pas jusqu'au bout de son rejet, parce qu'elle est faite de braves gens (à 90%) qui ne voient pas de raison pour me rejeter. Elle s'ouvre donc devant moi, cette foule ; parce qu'une force me porte encore à entrer dans son sein, à trouver en elle un refuge ambigu.

Voyons : cette foule ne me pense pas comme un père (pas de lien de parenté), ni comme le détenteur devant elle d'une autorité particulière (je n'ai pas d'autorité sur elle, sur eux). Mais encore moins comme un frère.

Cette foule ne m'accepte dans un lien de fraternité, ou plutôt de camaraderie, avec elle, que parce qu'en réalité elle ne sait pas qui je suis. Elle ne peut me penser.

Quelques-uns seulement de mes hétéronymes, ceux avec qui une sorte d'amitié conflictuelle va commencer (je me reporte ici au début de cette histoire), se posent la question de ma présence, de mon existence, et bientôt de mon *statut*. – Et quelques-uns seulement de ces quelques-uns, au fil des années, Laurine (vous en êtes !), ou des décennies, arriveront à m'identifier et à m'agrèer comme *l'auteur*.

Laurine. – Je n'interviens que pour souligner la véracité de ce que vous venez de dire.

Ivar. – Et je vous en remercie, profonde créature.

Maintenant, dans la question de l'altérité, il y a celle des doubles, créés par moi, ou pas. Car il s'en trouve qui sont venus par la bande, surgissant ainsi, de loin en loin, au bord de mon chemin. Je vais y revenir.

Laurine. – Cependant... la question que je voulais vous poser sur l'altérité était, dans mon esprit... expectante (disons). C'est que, même après avoir lu (et relu) *Cadavre grand*, je ne suis pas certaine que la recherche d'une altérité aille très loin chez vous... Après tout, vos hétéronymes habitent tous votre territoire, la Grande Picardie Mentale, même ceux qui sont « issus de la diversité », si vous voulez bien me passer cette petite pique. Alors, quand je vous entends dire, comme vous venez de le faire : « dans la question de l'altérité, il y a celle des doubles », je ne peux m'empêcher de vous demander s'il s'agit bien du même questionnement ?

Ivar. – Laurine, j'ai parlé des doubles « créés par moi, ou pas ». Ajoutant que certains de ces doubles apparaissaient de loin en loin sur ma route, donnant l'impression (je me rappelle l'avoir dit), de venir *par la bande*. Précisant même que « j'allais y revenir » et, comme vous le voyez, j'y reviens.

C'est vous, qui avez parlé d'altérité, au début de ce second entretien. Pour ma part, ce terme ne me convient pas. Ou du moins, ne me convient pas comme un terme important, déterminant.

En escamotant immédiatement, comme je l'ai fait, le mot d'altérité et en le remplaçant par celui de « doubles », « créés par moi ou pas », je préparais un *déplacement* du

problème, celui même que vous annonciez en me signifiant que votre question était... expectante. Nous sommes d'accord ?

Laurine. – Tout est concerté, alors ? On ne peut pas faire un pas en dehors de la route sans y être ramené aussitôt ? C'est un peu décourageant, non ?

Ivar. – Notre échange en est la démonstration, Laurine ; mais ne soyez pas amère. Disons plutôt que des branches où se raccrocher sont toujours déjà là.

Laurine. – Je me sens un peu déstabilisée, ou énervée, tiens, oui, *énervée*... Un peu agressive. Je suis libre demain, même heure, si vous voulez ?

Ivar. – Ce qui se passe, c'est que vous sentez venir des choses, Laurine, que votre formation scientifique ne vous a pas préparée à affronter. Ce n'est pas moi qui peut vous rendre « agressive », je n'existe pas assez pour cela.

Eh bien (ne me regardez pas avec ces yeux-là) à demain donc, même heure.

## Annexe

## Lettre de Laurine Goudroye à Ivar Ch'Vavar, 28 septembre 2011

Cher Monsieur,

Je regrette beaucoup d'avoir répondu à vos lettres de ces deux dernières années avec tant de réticence et de façon toujours trop « expéditive ». En fait j'étais effrayée par votre demande concernant la reprise ou non de mon activité d'écriture, et comme je ne comprenais pas pourquoi (j'étais effrayée), je m'effrayais de cela aussi.

La dernière fois, c'est Madame Tassememouille qui m'a écrit, à votre demande, peut-être, mais j'étais mal disposée – j'ai senti que j'étais plus mal disposée encore à l'égard d'une femme que d'un homme, et je crains de m'être montrée plutôt aigre et désagréable dans ma réponse.

Vous savez, je suis quelqu'un de peu craintif et d'humeur assez égale, une fille pas bien compliquée, même si j'ai mes coups de blues ou de « folie », et de temps à autre des angoisses. Je crois pouvoir dire que je suis une fille saine, plutôt moins chiantie que la moyenne... Enfin, tout cela pour vous dire que lorsque je m'essaie à écrire, *je ne me reconnais plus*.

J'ai fait pas mal de tentatives, oui, depuis la fin de mes études. Mon travail à la pharmacie de l'hôpital ne me prend pas trop la tête et j'étais tentée, en me rappelant les joies que j'avais éprouvées stylo en main, adolescente. Mais... Comment vous décrire cela ?

Tout d'abord, une sorte de sourde anxiété, et mon « paysage mental » s'assombrissait et se rétrécissait, avec comme une lune basse et noircie... Mais surtout, c'était physique, oui, TRÈS physique. J'avais l'impression qu'on me prenait la main (la main qui devait écrire) et qu'on la tirait. J'essayais de résister à cette impression en me concentrant sur l'écriture, mais alors, presque immédiatement, j'étais poussée – je ne sais pas trop comment dire – tirée par une sorte de courant ou de dérive, quelque chose de sombre, puissant, mais insidieux... Et je n'arrivais à écrire que des trucs érotiques plutôt crus, c'est tout ce qui venait et mon angoisse augmentait, je connaissais des sensations physiques d'ordre sexuelles<sup>1</sup>, et jusqu'à des spasmes... oui, enfin, vous me comprenez. – J'étais comme dans une sorte d'orgasme froid et « arrêté », oh ! merde ! Je ne veux pas me complaire

<sup>1</sup> Sic.

dans la description de cela, mais ça ne serait pas me « complaire », en plus, parce que je ne suis pas du tout intéressée par ce genre de choses. En réalité je suis loin d'avoir de gros besoins et je ne veux pas m'emmerder d'un mec ou même de plusieurs (puisqu'on me dit que plusieurs c'est moins lourd à la longue qu'un seul), je vis seule, etc. et de temps en temps je vais m'éclater en boîte avec les suites que vous pouvez imaginer. *Et ça s'arrête là.*

Alors je ne comprends pas pourquoi dès que je veux écrire, je glisse sans pouvoir me retenir dans un délire érotique, et qui m'emmerde en plus ! J'ai essayé d'écrire sur quelque chose qui m'intéresse vraiment comme les animaux, mais rien, ou si j'insistais, ça virait à la rêverie zoophile, merci ! Très peu pour moi.

Des tas de femmes écrivent des récits ou des poésies érotiques ou pornos, et qui ont sûrement un talent que je n'ai pas, alors je n'ajouterais rien à la littérature mondiale si je le faisais ! Comme d'autre part, ça m'emmerde (pardon de me répéter) et que ça me fait peur... Oui, ça finit par me glacer de peur et pas seulement parce que je ne comprends pas.

Bref, vous ne me contredirez pas je pense si je vous dis que, dans ces conditions, je préfère regarder mon stylo de loin et essayer de ne plus penser à tout cela.

J'espère que je ne déçois pas trop vos attentes.

Je vous remercie de votre écoute et avec mes salutations les plus cordiales, ainsi qu'à Mme Tassememouille auprès de qui je vous serais reconnaissante de bien vouloir m'excuser.

Laurine

## HOMMAGES HÉTÉRONYMES À CESÁRIO VERDE

Présentation et traduction par Reynald Freudiger

Dans les lettres portugaises, Cesário Verde (1855-1886) fait figure de précurseur. Il est, avant Pessoa, le grand poète de la modernité, d'une modernité mélancolique, baudelairienne dit-on parfois : comme Baudelaire écrivait des « tableaux parisiens » et disait *Le Spleen de Paris*, ses foules et ses faubourgs, Verde saisit à hauteur de poète la saudade de Lisbonne, ses quais et ses cafés, et ses rues chargées de mareyeuses et de petits bourgeois, attaché lui aussi à ce « réalisme grossier » qui valut à l'auteur des *Fleurs du Mal* d'être condamné par la justice pour offense à la morale publique.

C'est en 1887, quelques mois après la mort du poète portugais emporté à 31 ans par la tuberculose, que paraît à Lisbonne, à l'initiative de l'écrivain naturaliste Silva Pinto, *Le Livre de Cesário Verde*. Tiré à 200 exemplaires, le recueil, réunissant la plupart de ses poèmes publiés en revues ou alors inédits, reste longtemps confidentiel : il faut attendre 1901 pour le voir réédité. Mais les rééditions, ensuite, s'enchaînent : 1911, 1919, 1926, et Cesário Verde devient, aux côtés de Camões, une figure tutélaire à laquelle les écrivains portugais ne cesseront de rendre hommage, à l'image de Sophia de Mello Breyner Andresen qui salue la précision de son regard, « sa manière de poser les mots devant nous, comme des objets qu'on pose sur une table

pour les donner à voir »<sup>1</sup> ou d'Eugénio de Andrade, qui en fait le plus précieux compagnon de ses déambulations lisboètes, car seule s'ajuste à ses propres « yeux brûlés », dans « la suprême perfection de la langue », « la lumière heureuse de ses vers »<sup>2</sup>.

Fernando Pessoa n'est pas en reste : tous ses hétéronymes importants (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis et Bernardo Soares) évoquent le fulgurant poète, et la plupart affichent une admiration sans réserve. Bernardo Soares, le plus célèbre « aide-comptable dans la ville de Lisbonne », à qui Pessoa délègue l'autorité du *Livre de l'Intranquillité*, se plaît ainsi à « se sentir contemporain de Cesário Verde » et dit porter en lui, « non d'autres vers comme les siens » – puisqu'il écrit en prose – « mais la substance des vers qui furent les siens »<sup>3</sup>. Ailleurs, il en fait même sa seule influence proprement littéraire aux côtés... de ses collègues de bureau :

S'il fallait inscrire, dans l'espace laissé vacant d'un questionnaire, les influences littéraires auxquelles je dois la formation de mon esprit, j'attaquerais la ligne en pointillé avec le nom de Cesário Verde, mais je ne l'achèverais pas sans y avoir également inscrit les noms de mon patron Vasques, du comptable Moreira, du commis Vieira et d'António, le garçon de bureau. Et

pour chacun j'indiquerais, en lettres majuscules, l'adresse clé de LISBONNE.<sup>4</sup>

De manière autrement plus ardente, conformément à son tempérament, Álvaro de Campos, le dandy d'avant-garde nourri de Walt Whitman et d'ironie, en fait également l'un de ses Maîtres dans ses « Deux extraits d'odes » :

Ah ! le crépuscule, le tomber de la nuit, l'embrassement  
des lumières dans les grandes villes  
Et la main de mystère qui étouffe le bruit,  
Et la lassitude de tout ce qui en nous corrompt  
La sensation exacte et précise et active de la Vie !  
Chaque rue est un canal d'une Venise d'ennui  
Et qu'il est mystérieux, le fond unanime des rues,  
Des rues au tomber de la nuit, ô Cesário Verde, ô Maître  
Du « Sentiment d'un Occidental » !<sup>5</sup>

Comme bon nombre de ses autres lecteurs, ce que retient essentiellement Campos, c'est la qualité du *regard* de Cesário Verde. Plus même qu'une simple qualité, il en fait l'essence du poète dans un texte longtemps resté inédit :

Cesário, qui parvint  
À voir clair, à voir simple, à voir pur,  
À voir le monde en ses choses,

<sup>1</sup> Sophia de Mello Breyner Andresen (dir.), *Quatre poètes portugais*, Paris, PUF/Gulbenkian, 1970, p. 85.

<sup>2</sup> Eugenio de Andrade, « Em Lisboa com Cesário Verde », *Colóquio/Letras*, n° 93, septembre 1986.

<sup>3</sup> Fernando Pessoa [Bernardo Soares], « Amo, pelas tardes... » (1929), *O Livro do Desassossego*, [https://ldod.uc.pt/reading/fragment/Fr078/inter/Fr078\\_WIT\\_ED\\_CRIT\\_P\\_1](https://ldod.uc.pt/reading/fragment/Fr078/inter/Fr078_WIT_ED_CRIT_P_1).

<sup>4</sup> Fernando Pessoa [Bernardo Soares], « Penso, muitas vezes... » (1930), *O Livro do Desassossego*, [https://ldod.uc.pt/reading/fragment/Fr198/inter/Fr198\\_WIT\\_ED\\_CRIT\\_P\\_1](https://ldod.uc.pt/reading/fragment/Fr198/inter/Fr198_WIT_ED_CRIT_P_1).

<sup>5</sup> Fernando Pessoa [Álvaro de Campos], « Ah, o crepúsculo... » (1914), <http://arquivopessoa.net/textos/129>.

À être un regard avec une âme au revers, et quelle vie si  
brève !  
Enfant lisboète de l'Univers  
Bénis sois-tu en tout ce qui se voit !  
J'orne pour toi, dans mon cœur, la Praça da Figueira  
Et il n'est nul recoin que je ne voie pour toi, dans les  
recoins de ses recoins.<sup>1</sup>

Quant à Alberto Caieiro, que Pessoa fait mourir de la tuberculose (c'est-à-dire de la même mort que Cesário Verde), il lui dédie non seulement un poème – et un remarquable poème – mais son « œuvre entière » à en croire le projet de préface rédigé par Ricardo Reis, le disciple néo-païen chargé de sa publication posthume<sup>2</sup> et par ailleurs seul parmi tous les hétéronymes à rejeter l'héritage de Verde, en raison de son réalisme (Reis juge en effet l'un de ses vers « nauséabond »<sup>3</sup> et lui reproche d'avoir cherché à tort à « reproduire exactement » la matière, comme le ferait un photographe, plutôt qu'à la sublimer comme devrait le faire un artiste<sup>4</sup>). Mais si Caieiro, poète de la sensation épris de la Nature, se sent lui à l'inverse si proche de Verde, c'est précisément parce qu'il voit les choses comme elles sont. Il faut dire aussi, pour mieux comprendre une telle affinité, que si Verde a su saisir l'atmosphère de Lisbonne, il n'était (et en cela bien peu baudelairien) pas insensible pour autant à la vie pastorale si chère à Caieiro, capable de cerner tour à tour la ville et la

campagne de son regard à la fois tendre et ironique. Une telle dualité, dans le regard comme dans l'objet, pouvait difficilement ne pas plaire à Pessoa et à son goût du paradoxe. Et c'est justement elle que relève Caieiro dans le troisième poème de son *Gardeur de troupeaux* :

À la tombée du jour, penché à la fenêtre,  
Et en sachant de biais qu'il y a des champs devant,  
Je lis à m'en brûler les yeux  
*Le Livre de Cesário Verde.*

Que j'ai pitié de lui ! C'était un campagnard  
Qui marchait captif en liberté dans la ville.  
Mais la façon dont il regardait les maisons,  
Et la façon dont il considérait les rues,  
Et la manière dont il se souciait des choses  
Appartient à celui qui regarde les arbres,  
Et à celui qui baisse les yeux sur la route où il va en  
marchant  
Et marche en considérant les fleurs qu'il y a dans les  
champs...

C'est pourquoi il avait cette grande tristesse  
Qu'il n'a toutefois jamais avouée,  
Mais il marchait en ville ainsi qu'on marche à la  
campagne  
Et triste autant qu'à presser des fleurs dans des livres

<sup>1</sup> Fernando Pessoa [Álvaro de Campos], « Cesário, que conseguiu... » (1930), <http://arquivopessoa.net/textos/1107>.

<sup>2</sup> Reis termine son projet de préface ainsi : « Cette œuvre entière est dédiée / Par la volonté de son auteur / À la mémoire de / Cesário Verde » (Fernando Pessoa [Ricardo Reis], « Alberto Caieiro da Silva nasceu... » (s.d.), <http://arquivopessoa.net/textos/3072>).

<sup>3</sup> Reis s'en prend au vers suivant : « Ils roulent des yeux comme deux crachats » (Fernando Pessoa [Ricardo Reis], « A arte existe... » (s.d.), <http://arquivopessoa.net/textos/2964>).

<sup>4</sup> Fernando Pessoa [Ricardo Reis], « ...a própria sensualidade... » (s.d.), <http://arquivopessoa.net/textos/2946>.

Et qu'à mettre des plantes en pots...<sup>1</sup>

On sait combien comptait pour Pessoa la relation de maître à disciple, et les fraternités et les compagnonnages en poésie, comment il en jouait, comment ses hétéronymes constamment se situaient les uns par rapport aux autres. Lui-même l'explique mieux que personne dans une lettre destinée à son « cher camarade » Adolfo Casais Monteiro à propos du « jour triomphal » de sa vie :

Et j'écrivis à la file trente et quelques poèmes, dans une espèce d'extase dont je ne saurais définir la nature. Ce fut le jour triomphal de ma vie, et jamais je ne pourrai en avoir de pareil. J'attaquai avec un titre, *Le Gardeur de troupeaux*. Et ce qui s'ensuivit fut l'apparition en moi de quelqu'un d'autre, à qui je donnai aussitôt le nom d'Alberto Caeiro. Pardonnez l'absurdité de la phrase : en moi, mon maître était apparu. Ce fut la sensation immédiate que j'en eus. [...]

Une fois Alberto Caeiro apparu, j'entrepris aussitôt – d'instinct et subconsciemment – de lui trouver des disciples. J'arrachai le Ricardo Reis latent à son faux-paganisme, je lui trouvai son nom et l'ajustai à lui-même, parce qu'alors, je le voyais déjà. Et, soudain, et dans une dérivation opposée à celle de Ricardo Reis, surgit impétueusement un nouvel individu. D'un seul jet, et à la machine à écrire, sans pause ni correction, surgit l'*Ode triomphale* d'Álvaro de Campos – l'Ode avec ce titre et l'homme avec son nom.

Je créai alors une *coterie* inexistante. Je fixai tout cela en le moulant dans la réalité. Je graduai les influences, connus les amitiés et entendis, en moi, les débats et les divergences de vues [...].<sup>2</sup>

C'est ainsi que dans les *Fictions de l'interlude*, Álvaro de Campos écrit par exemple une postface aux œuvres de « [s]on Maître Caeiro » pendant que Ricardo Reis en écrit la préface et qu'il dédie, ailleurs, un poème « À Fernando Pessoa » lui-même : les uns constituent pour les autres des points de repères auxquels ils peuvent se confronter pour mieux se définir dans leur singularité, ce qui permet à Pessoa de tisser le grand motif de son œuvre plurielle. Mais force est de constater qu'il utilise également, pour ce faire, des points de repères extérieurs – et que Cesário Verde en est un : un Maître pour la plupart de ses hétéronymes (et pour Pessoa lui-même), un repoussoir pour Ricardo Reis.

Curieusement, *Le Livre de Cesário Verde* n'a jamais été traduit en français dans son intégralité. En 1920, Jorge Verde, le frère de Cesário, en a traduit quelques poèmes dans une langue un peu maladroite (*Entre deux mondes*, réédition L'Escampette, 2011, avec une postface d'Eduardo Lourenço). Cinquante ans plus tard, la poétesse Sophia de Mello Breyner Andresen, dans une traduction plus précise, en a aussi publié un échantillon dans son recueil réunissant *Quatre poètes portugais : Camões, Cesário Verde, Mário de Sá Carneiro et Fernando Pessoa* (PUF/Gulbenkian, 1970).

<sup>1</sup> Fernando Pessoa [Alberto Caeiro], *O Guardador de Rebanhos*, III, (s.d.), <http://arquivopessoa.net/textos/1469>.

<sup>2</sup> Fernando Pessoa, lettre à Adolfo Casais Monteiro, 13 janvier 1935, <http://arquivopessoa.net/textos/3007>.

## Cesário Verde, « Le Sentiment d'un Occidental »

Avec l'idée de traduire un jour intégralement *Le Livre de Cesário Verde*, nous en donnons ici l'un des poèmes les plus emblématiques : « Le Sentiment d'un Occidental » (1880). Il s'agit d'une sorte de portrait nocturne de la ville de Lisbonne, hantée par ses fantômes, qu'on pourrait situer quelque part entre les flâneries parisiennes de Baudelaire, la longue nuit new-yorkaise de Cendrars, les visions rimbaldiennes du « Bateau ivre » et les grands élans nostalgiques de Campos. Les 176 vers qui le composent se répartissent en quatre parties de onze quatrains chacune, eux-mêmes systématiquement formés d'un décasyllabe suivi de trois alexandrins. Et dans ce corset impeccable, sur les vieux parapets de l'Extrême-Occident de l'Europe, le poème parvient à développer différents mouvements et différentes respirations – que nous avons fait le pari de restituer dans une traduction en vers respectueuse de la métrique originale.

*A Guerra Junqueiro*

I

ANGÉLUS

Au crépuscule, il y a dans nos rues  
Tant de mélancolie, tant d'alanguissement,  
Que les ombres, le bruit, le Tage et l'océan  
M'insufflent de souffrir une envie éperdue.

Le ciel est bas et la brume aérienne,  
Le gaz extravasé m'écoeure et m'étourdit ;  
Et la foule, et les murs, et les toits refroidis,  
Se voilent d'une teinte égale et londonienne.

Sur la chaussée, les fiacres vagabondent,  
Conduisant jusqu'au train ceux qui s'en vont. Heureux !  
Me traversent l'esprit des pays vaporeux :  
Madrid, Paris, Berlin, Saint-Pétersbourg, le monde !

Les bâtiments en chantier s'apparentent,  
Par leurs poutres croisées, à des cages d'osier :  
Presque chauves-souris, les maîtres charpentiers  
Voltigent en tout sens sous les cloches battantes.

Les calfateurs s'en reviennent en nombre,  
Tout charbonnés et secs, le veston à la main ;  
Je m'enfonce en rêvant dans le dédale urbain



Ou j'erre sur les quais que les bateaux encombrant.

J'évoque alors les chroniques navales :  
Maures, voiliers, héros, tout est ressuscité !  
Camões sauve un livre à la nage en beauté !  
De superbes vaisseaux cinglent pour les annales !

La fin du jour m'inspire et m'incommode !  
Un cuirassier anglais fait voguer ses canots ;  
Dans un bruit de vaisselle et à l'orée des flots  
Flamboient, pour le souper, des hôtels à la mode.

Dans un coupé, deux dentistes babillent ;  
Un arlequin boiteux, sur échasses, s'ébat ;  
Les anges du foyer hantent les vérandas ;  
Aux portes, tête nue, les boutiquiers s'ennuient !

Les arsenaux, les ateliers se vident ;  
Le fleuve, épais, reluit, l'ouvrière s'en va ;  
Et dans un noir essaim survient la *varina*,  
Mareyeuse intrépide et gouailleuse héraclide.

Toutes secouent des hanches opulentes !  
Leur tronc herculéen rappelle des piliers ;  
Sur leur tête, parfois, dorment dans des paniers  
Leurs enfants qui, plus tard, sombrent dans les tourmentes.

Toujours pieds nus ! Sur le pont des frégates,  
Du matin jusqu'au soir dans le vrac de charbon ;  
Et logeant entassées où pourrit le poisson  
En foyers d'infection et où miaulent les chattes !

## II

## NUIT CLOSE

Dans les prisons, on empoigne les grilles.  
Et ce son mortifie et cause des tourments !  
Les geôles de l'Aljube enferment des enfants  
Et des filles de rien, pas de bonne famille !

Et je soupçonne un possible anévrisme  
Tant je me sens meurtri quand s'allument les feux ;  
Face à la Cathédrale et aux cachots piteux,  
Mon cœur pleure et ma peine atteint son paroxysme.

De temps en temps, des paliers s'illuminent,  
Et les bars, les cafés, les bureaux de tabac  
Étendent leurs reflets aussi blancs que des draps ;  
La Lune fait songer au cirque, aux ballerines.

Sur un parvis, alanguie, deux églises  
Exhibent la funèbre empreinte du clergé :  
Aux tréfonds de l'Histoire où je me suis plongé,  
Un grave inquisiteur isolé s'éternise.

Dans la Baixa aux damiers symétriques,  
Je me trouve emmuré entre les constructions ;  
Tout autour me défient d'abruptes ascensions  
Et le pieux tintement des cloches monastiques.

Mais au milieu d'une place vulgaire,  
Avec bancs d'amoureux, et frêles poivriers,  
S'élève un bronze épique au sommet d'un pilier :

Poète d'autrefois aux proportions guerrières.

Dans cet amas de corps gris et infâmes,  
J'imagine la Fièvre et songe au Choléra ;  
Ténébreux et spectraux, reviennent les soldats ;  
Et face à un taudis un grand palais s'enflamme.

Pour patrouiller, des cavaliers jaillissent  
Des murs de leur caserne – en d'autres temps couvent :  
Moyen Âge ! À pas lents, des troupiers maintenant  
S'éparpillent parmi les rues qui refroidissent.

Triste cité ! Je crains que tu n'attises  
Une passion défunte ! Sous les fanaux lointains,  
Je me sens affligé par les souris mondains  
De tes dames courbées devant tes marchandises.

Et de surcroît : couturières, fleuristes,  
Sortent des magasins et me font sursauter ;  
Tête basse, elles ont peine à se redresser  
Et sont aussi, souvent, figurantes, choristes.

Et moi, portant un lorgnon dans la rue,  
Toujours je vois matière à tableaux révoltés :  
J'entre dans un café ; aux bancs des émigrés  
On joue aux dominos sous la lumière crue.

III

AU GAZ

Et je ressors. La nuit pèse et opprime.  
Des femmes se dévoient sur leur bout de trottoir.  
Ô, tendres hôpitaux ! Une brise du soir  
Fait frissonner leur corps dévêtu qui s'abiment.

Autour de moi, les boutiques m'évoquent  
Des chapelles, en rang, des cierges latéraux,  
Et des saints, des autels, des bougies, des rameaux,  
Toute une cathédrale immense et équivoque.

Les bonnes fées de ce Catholicisme  
Trébuchent sur le sol creusé de caniveaux ;  
Et me font repenser, dans les pleurs des pianos,  
Aux nonnes qui mourraient, en jeûnant, d'hystérisme.

En tablier dans sa coutellerie,  
Un forgeron manie, avec feu, son marteau ;  
Honnête et salubre, une odeur de pain chaud  
Sourd délicatement d'une boulangerie.

Moi je médite un livre âpre et acerbe,  
Que pourraient me donner analyse et réel ;  
Les stands de confection irradiant sous le ciel ;  
Aux vitrines s'attarde une crapule imberbe.

Ne pas pouvoir, pentes spectaculaires,  
Peindre en vers magistraux, salubres et vibrants,  
Vos bec-de-gaz en leur fragile flamboiement,

Votre exquise pâleur romantique et lunaire !

Lascivement, une grande vipère  
Encorsetée choisit des châles estampés !  
Son Excellence aimante un public attroué  
Aux comptoirs d'acajou, fastueux et prospères.

Et, en bandeaux, cette vieille élégante !  
Parfois, sa traîne imite un éventail ancien  
Aux branches déployées. Attelés, en soutien,  
Devant sa victoria, ses chevaux s'impatientent.

Divers tissus étrangers se déploient ;  
Des plantes d'ornement sèchent sur les gradins ;  
Les commis officient au milieu des satins ;  
De la poudre de riz, en flottant, asphyxie.

Mais tout fatigue ! Alors les candélabres,  
Étoiles des frontons, s'éteignent peu à peu ;  
Un vendeur ambulant lance un cri rocailleux ;  
Et les stands scintillants en tombeaux se délabrent.

« Pitié de moi !... Pitié de la misère !... »  
Toujours aux coins des rues, avec ténacité,  
Un pauvre petit vieux mendie ma charité :  
Mon ancien professeur de Latin honoraire !

## IV

## HEURES MORTES

Le plafond d'air s'étend sur toute chose  
Ainsi qu'une chimère au-dessus des maisons ;  
Quelques astres, cernés, font pleurer leurs rayons ;  
Je me laisse emporter par la métépsychose.

En ville, en bas, les rues se ramifient ;  
Un écrou retentit dans la nuit en tombant :  
On ferme les verrous et les volets grinçants ;  
Les yeux d'une calèche, en sang, me stupéfient.

Et moi, je suis, des façades urbaines,  
Le double alignement, comme une partition ;  
Car surgit du silence un air en demi-tons :  
Lamento pastoral d'une flûte lointaine.

Si je pouvais ne pas mourir ! En vue  
De chercher à jamais à toucher l'idéal !  
Je songe à des palais, à des nids de cristal,  
Que de chastes mariées peupleraient en élues !

En se posant, que des rêves agiles  
Apportent la clarté à vos vies, ô, enfants !  
J'aimerais voir vos sœurs et vos mères logeant  
Dans des appartements translucides, fragiles.

Ah ! Comme la race rousse héroïque,  
Et les nomades fiers, et les flottes d'antan,  
Nous allons explorer chacun des continents,

Traverser l'infinie étendue aquatique !

Mais si l'on vit, sans arbre et sans remède,  
 Dans la vallée obscure des murs et des remparts ?...  
 Je crois voir, dans le noir, les lames des poignards  
 Et entendre, étranglés, les cris d'appel à l'aide.

En surgissant de ces couloirs maussades,  
 Le ventre des bistrots me rend bien nauséux ;  
 Quelques tristes buveurs s'en retournent chez eux,  
 Bras dessus, bras dessous, les chants pleins de *saudade*.

Mais je ne crains ni vol ni brigandage ;  
 Les promeneurs suspects se tiennent à l'écart ;  
 Et, lassés d'aboyer, fiévreux, errants, hagards,  
 Jaunâtement, les chiens semblent des loups sauvages.

Lampe à la main, une patrouille avance,  
 Fouillant les escaliers, en gardienne des clés ;  
 Là-haut, les débauchées, en vêtements légers,  
 Toussent sur les balcons en fumant sans défense.

Et, colossale, au creux de ces contrées  
 D'immeubles sépulcraux aux dimensions de monts,  
 Notre humaine Douleur cherche l'ample horizon  
 Comme une mer de fiel – aux sinistres marées !

*Portugal a Camões,*  
 Édition spéciale du *Jornal de Viagens,*  
 Porto, 10 juin 1880

## UNE BIOGRAPHIE IMPOSSIBLE

[Sentier critique] Pierre Vincclair

à propos de R. Zenith, *Pessoa, An Experimental Life*, Penguin, 2022.

Comme son sous-titre « une vie expérimentale » le laisse entendre, la question de l'hétéronymie est au cœur de l'imposante (1058 pages, fruit de près de 13 ans de travail) biographie que consacre à Fernando Pessoa le critique Richard Zenith, spécialiste incontournable et éditeur du *Livre de l'intranquillité* : l'hétéronymie serait d'abord un moyen d'expérimenter des vies possibles. Poussant à la limite le « Je est un autre » rimbaldien, Pessoa aurait pu dire, d'après Zenith, « Je sont plein d'autres » (p. xx). Ce phénomène, d'abord existentiel, a dans un second temps des conséquences poétologiques importantes, dans la mesure où chaque *auteur imaginaire* possédant son propre rapport au monde, a aussi une manière différente d'écrire, une généalogie et une poétique propres. Les trois hétéronymes les plus importants (parmi plus de cent, dont trente au moins effectivement auteurs d'au moins un texte) de Pessoa sont le maître Alberto Caiero l'auteur du *Gardeur de troupeaux*, poète pastoral rustique, sensible et sceptique, et ses disciples Alvaro de Campos, voyageur disciple de Whitman aux puissantes odes généreuses, et Ricardo Reis, docteur auteur de poèmes classiques inspirés d'Horace.

Souscrivant à une boutade répandue que, l'auteur orthonyme compris, les quatre plus grands poètes portugais du XXème siècle sont Fernando Pessoa, Richard Zenith retrace les causes et les origines de ce phénomène unique dans l'histoire de la littérature, ses premières manifestations, ses développements les plus spectaculaires et ses

conséquences littéraires et pratiques — tout en suivant le fil chronologique d'une biographie conventionnelle : la mort précoce du père et le remariage de la mère avec un capitaine qui deviendra consul du Portugal à Durban, l'influence d'un oncle avec qui le petit Fernando imaginera comme un jeu ses premiers hétéronymes, l'enfance en Afrique du Sud au moment de la guerre des Boers, la brillante scolarité anglophone, le retour à Lisbonne, au cœur d'un Portugal en proie à une vive instabilité politique, la rare vie amoureuse d'un homme dont Zenith suggère qu'il était sans doute un homosexuel malheureux, les brouilles familiales, la catastrophique gestion financière, l'amitié et le suicide de l'ami, les conversations dans les cafés, le goût de l'alcool, le flirt décevant avec la bien-nommée Ophelia, le travail comme traducteur commercial, la misogynie et le racisme, la maladie. C'est une biographie d'écrivain : on en apprend aussi sur les premiers poèmes, les lectures marquantes, les espoirs déçus d'être publié, la vie des revues et la fondation surjouée de mouvements en *-isme*, la révélation du système des hétéronymes, la tentative ratée de fonder une maison d'édition, l'admiration des proches, le livre enfin publié qui tombe pourtant dans le vide.

Même si, sans jamais perdre son lecteur dans cette masse immense d'informations souvent intéressantes, Richard Zenith articule avec beaucoup d'élégance les trois niveaux de son objet (la vie d'un homme, la constitution de l'œuvre d'un écrivain et la vie de ses hétéronymes) au point que son ouvrage est d'ores et déjà une référence non seulement sur Pessoa mais aussi en tant que biographie littéraire, un point aveugle, jamais thématiqué par lui, en rend me semble-t-il l'entreprise même problématique : n'y a-t-il pas en effet quelque chose de profondément anti-

peessoien à faire une biographie de Pessoa, lui chez qui le recours aux hétéronymes valait précisément pour un refus de l'identification de l'autorité du texte à un état civil ? N'est-il pas absurde de vouloir à tout prix décrire l'effet d'une concaténation d'événements sur un corps donné, alors que même les mémoires de celui-ci, *Le Livre de l'intranquillité*, sont à la fois hétéronymiques (elles ne le concernent pas en tant que corps) et justement sous-titrées « autobiographie sans événement » ? Le système des hétéronymes n'est pas qu'un gadget génial dans l'histoire de la littérature ; il n'a pas non plus seulement vocation à rendre la vie d'untel « expérimentale » : il sert surtout à décorréliser la littérature de l'existence contingente d'un individu donné, pour en faire une exploration polyphonique des multiples dimensions de la vie sensible et psychique en général. Il accentue l'autonomie de l'œuvre par rapport au corps qui l'a secrétée, et dissuade d'expliquer l'art par le quotidien. Si l'on croit, comme Pessoa qui s'efforça précisément de rendre une telle réception possible, que l'œuvre existe et vaut indépendamment de l'individualité qui l'a produite, comme une exploration de *la vie de l'esprit à la surface du corps glorieux du texte*, ne faut-il pas refuser, aussi brillante soit-elle, la biographie, traquant les orthonymes dans tous les petits faits vrais ?

Je suis, en grande partie, la prose même que j'écris. Je me déroule en périodes et paragraphes, je me sème de ponctuations et, dans la distribution sans frein des images, je me déguise, comme les enfants, en roi vêtu de papier journal ou, dans la façon dont je crée du rythme à partir d'une série de mots, je me couronne, comme les fous, de fleurs séchées, mais toujours vivantes dans mes rêves. (*Livre de l'intranquillité*, p. 210).

**COMMENT J’AI ÉCRIT  
CERTAINS DE LEURS LIVRES,  
SUIVI D’UN EXTRAIT DU  
LIVRE DES CASCADES**

[corps à corps] par Laurent Albarracin

Certaines personnes se sont étonnées que j’aie pu publier sous mon nom des textes que par ailleurs je présentais comme émanant du Collège de Réisophie. Je voudrais m’en expliquer ici.

Lorsque j’ai découvert l’existence du Collège de Réisophie et de leurs écrits, j’ai eu la possibilité – par l’intermédiaire du libraire chez qui j’avais mis la main sur l’une de leurs brochures – d’entrer en contact avec quelques-uns de leurs membres. Contrairement à ce que je soutenais dans l’avertissement de *Res rerum* (Arfuyen, 2018), c’est avec leur plein accord que j’ai publié les soixante-quatre poèmes réisophiques qui exposent les grandes lignes de leur doctrine. Pourquoi un tel avertissement alors, faux et mensonger et où je prétendais tout ignorer d’eux, s’ils étaient informés de cette édition et consentants ? Tout simplement parce qu’ils avaient posé comme condition à la publication qu’elle se fasse sous mon nom. Le Collège de Réisophie étant un collectif d’auteurs qui cultivent le secret et l’anonymat, la façon la plus simple pour eux – paradoxale j’en conviens – de rester inconnus était de prendre un prête-nom, de se camoufler sous l’identité d’un obscur et médiocre poète comme moi. En attribuant leurs thèses et leur didactisme à un autre, ils

écartaient d’emblée les fâcheux et les importuns susceptibles de les gêner dans leur activité. Le lecteur du livre ne pourrait plus accorder de crédit à leur existence dès lors qu’il apparaîtrait signé d’un auteur répertorié, aussi discret et méconnu celui-ci fût-il.

Parfois il m’arrive de penser que je n’ai pas découvert les écrits des Réisophes par hasard, mais que ce sont eux qui ont mis le grappin sur moi. (Je revois encore ce libraire d’ancien guider mes pas et mes yeux dans le fourbi de sa boutique.). Je tiens à préciser que ce sont encore ces membres du Collège qui m’ont proposé de réitérer l’opération avec le *Manuel de Réisophie pratique* (Arfuyen, 2022), avec le même type de stratagème et de subterfuge consistant à faire passer leurs écrits pour les miens tout en affirmant que je n’en étais que l’éditeur, manière subtile de me faire porter le chapeau en prétendant qu’il n’étaient eux qu’une sorte d’hétéronyme. Bien entendu, s’ils étaient volontaires pour que je les édite, j’étais d’accord de mon côté pour leur servir en quelque sorte de nom de façade. Tout irait pour le mieux s’il ne s’était produit peu à peu quelque chose qui me trouble grandement et qu’il faut bien appeler une emprise. Voilà mon drame : je ne sais parfois plus qui écrit réellement les textes que je publie. Les poèmes qui suivent et que l’on va lire, à qui les attribuer ? Je ne saurais le dire.

\*

*Le Livre des cascades* (extrait)

1.

Le devenir de l'échelle  
est de s'écheveler.  
Celui des barreaux

est de monter en degrés  
jusqu'à ce que l'échelle tout là haut  
finisse dans les flammes.

2.

Quand le jour commence  
par du brouillard  
quand le matin est brumeux

c'est comme s'il fallait encore  
que se lève ce qui se lève  
et qu'ainsi le monde se soulève.

3.

La source  
se nettoie le visage  
à même le miroir

à grands coups  
d'ablution  
de soi.

4.

Une flûte de vin  
la tulipe  
c'est-à-dire

un contenant  
débordé  
d'inconvenance appropriée.

5.

Les clefs connaissent des mondes  
dont elles ne nous livrent  
que les aperçus fermés.

Elles sont les laissées de fer  
qu'un animal nous abandonne  
d'un monde visité sans nous.

6.

Le plus dur  
est aussi  
le plus tendre.

Pour faire germer le cristal  
il suffit de le mouiller  
dans un peu de lumière.

7.

Cascades  
faites  
d'ascension.

Si c'est en soi  
qu'une chose tombe  
alors aussi elle s'y lève.

8.

La roue tourne autour du pot  
et de son nombril  
pour faire son travail de roue.

Le moyeu lui-même  
tourne autour d'un axe  
idéal et abstrait.

9.

La pluie  
poupée d'épingles  
transpercée d'un sort de chair.

Au mikado de la pluie  
tu ne peux retirer l'une des baguettes  
sans qu'aussitôt toute la pluie ne se démolisse.

10.

Un oiseau par son chant  
fait tinter une bille claire  
comme s'il changeait une pierre

en une eau  
et que son chant faisait passer la lumière  
d'une sphère à une autre.

11.

Le flocon de neige  
vu de près et sagittalement  
dans le monde de son étoile

est comme une flèche  
qui serait prise d'avance  
dans les rets de la cible.



12.

La poignée de neige  
pas la peine de la tourner  
sept fois dans la main

pour en dire la blancheur  
et ouvrir la porte  
à son monde.

13.

Si l'eau fondait  
si après être passée de neige à eau  
elle fondait encore

devenant plus liquide que liquide  
elle deviendrait quoi ?  
De la lumière ?

14.

Brume qui sort du paysage  
et dont le paysage sort  
filtré par elle.

Appréhender le paysage  
à travers  
son expression magique.

15.

L'échelle  
en tant qu'échelle  
monte

comme à l'assaut  
du mystère  
dont elle dégringole.

16

L'immobilité de la pierre  
est le rocher devant la grotte  
où elle tombe.

Il y a un tel poids dans la pierre  
qu'on la dirait unitairement  
tombante et immobile.

17.

Imagine que la lumière  
soit la litière de paille  
où coucherait le feu

comme un animal royal.  
Imagine que ce que tu imagines  
soit la litière du vrai.

18.

D'une ruade de la tête  
un cheval se déverse  
le cheval dedans

rasade à ce point désaltérante  
qu'elle le remplît  
de lui.

19.

Le vrai fil à plomb est dans celui  
qui relie son poids au centre de la Terre.  
Le fil à plomb matériel n'est que la figuration de sa loi,

l'image satellitaire du principe qu'il porte,  
comme un reflet suspendu de sa rigueur  
et qui ferait là une boucle infiniment droite.

20.

Le torrent qui coule de la montagne  
est une lave fraîche  
une sorte de feu

lavé de son feu.  
La seule mémoire de cela  
est dans la brûlure des larmes.

21.

La pluie quoique se précipitant  
ne rate aucune de ses gouttes.  
Partout où l'eau tombe elle tombe

dans la forme où elle tombe.  
Au moulin fou de l'eau  
la première pression est la bonne.

22.

La cuiller comme se repose dans la cuiller.  
Elle y recueille la petite argenterie  
du cours d'eau

de son manche  
dans la cuiller seconde  
où elle a sa véritable assiette.

23.

L'équilibre s'appuie  
sur deux abîmes  
tenus à distance

et renvoyés dos à dos.  
L'équilibre s'y soutient  
tant qu'aucun des deux ne faiblit.

24.

L'échelle posée sur le rocher  
se brise en milliers d'étincelles  
et dans le feu de paille de l'eau.

Cascade – couteau qui s'affûte  
et taille en copeaux  
un bâton de dynamite.

25.

Une plume tombée  
avec à-propos  
sur une pierre

n'est pas moins légère  
que l'aiguille montée  
au cadran de la balance.

26.

La clef qui ouvre  
les choses fermées  
est à l'intérieur d'elles.

Elle y est comme un germe  
ou comme la lumière  
d'un monde.

27.

La pluie compte ses doigts  
sur la main de la pluie.  
C'est pour cela qu'elle ne s'arrête pas

comme si elle ne devait cesser  
qu'au nombre qui aura  
dénombré les nombres.

28.

L'essaim d'abeilles  
est un buisson d'épines.  
On dirait un cheval

entouré d'un nuage d'éperons  
et laissant s'échapper  
un trépignement de miel.

29.

La mer en ses montagnes russes  
avec son train de vagues  
et ses wagons bondés

dépose au terminus de la grève  
son léger chargement d'écume  
qu'elle reprend sous ses paupières.

30.

La tempête est tapie sous une feuille.  
Si tu la découvres, tu la déclenches  
mais si tu la laisses sous sa feuille

elle s'y tient aussi sage  
qu'un tigre tenu en cage  
par ses rayures.

31.

Le caillou sur le chemin  
n'est pas un caillou comme les autres.  
Le fait qu'il soit sur le chemin

le bâtit comme caillou  
et fait de lui quelque chose  
comme un chemin.

32.

Comme une seule goutte d'eau  
la goutte d'eau se ressemble.  
On dirait bien

qu'elle s'extrait de soi.  
Pas besoin d'être deux,  
la goutte d'eau à soi est pareille.

## LA VIE DISTIQUE, 2

Camille Petrossian

- 05.01 Ayant envoyé les sept quatorzains précédents à *Catastrophes*, nous parcourons Londres (j'achète *The Executioner's Song* de N. M. et *On Freedom. Four Songs of Care and Constraint* de M. N. à Muswell Hill) ;
- 06.01 j'annonce sur Facebook la parution d'un livre en définissant sa couverture en photo de profil et pendant que je corrige le deuxième jeu d'épreuves de mes versions, nous traversons la Manche en train — il arrive que le wifi de l'Eurostar coupe au moment précis où je cherche un mot dans WordReference ;
- 07.01 je monte une première fois sur le plateau, courant avec I., une deuxième fois — nous voilà réunis face au Mont-Blanc régnant sur tous les sommets que les premières neiges, catastrophe, ne couvrent pas.

L. et I. nous annoncent réfléchir à fabriquer une tribu d'enfants à l'heure de la tisane puis du digestif ;

- 08.01 j'y repense sous les tubes de la pluie, quand je cours en écoutant le 'Dream Brother' de Brad Mehldau
- (au moins, il va neiger, mais j'ai chopé un triste rhume qui m'empêche de rêver ; je me lève une première fois pour lire 3 pages d'*On Freedom*, une deuxième fois fermer le volet qui vient tributer sur la fenêtre d'A. —
- 09.01 il pleut, très bon début, m'extirpant de la Migros je jure que la neige couvrira bientôt les sommets du Jura de ses flocons, ébouriffés comme les gros moutons gras de buffle qui paissent entre les rangées parallèles
- 10.01 des vignes sur le plateau) ; le Mont-Blanc m'émeut comme un frère régnaient sur le monde sublunaire.

Alors que je lis *The Executioner's Song*, C. sort  
de la douche et [la fin de ce vers a été effacée le 08.02] ;

- 11.01 si j'entends ses talons aiguilles claquer sur le sol  
(elle revient chercher du Nurofen) c'est inodore,  
  
mais Roxy a pissé dans le silence de ma bottine,  
je me suppute puer litière à la bibliothèque  
  
où j'ai l'idée d'une perspective pour esquisser  
l'essai que l'on m'a commandé sur l'argent-religion :  
  
plutôt que de pomper Simmel et les économistes, dire  
pourquoi je n'en parle pas ici, où se texture ma vie  
  
(seule la fausse catégorie de *génie* justifierait de mettre  
son écriture au service de la biographie d'un autre)
- 12.01 et au moment d'aménager le roman que j'écris pour  
C., j'invente S. E. qui en serait l'auteur hétéronyme.

13.01 (J'éclate mes tongs courant, j'entre dans un magasin de luminaires brisés, nous couchons sur le lit à vendre —

pendant la nuit, le magasin devient un squat ; je monte sur le toit d'un bus qui fait une soudaine embardée ;

et dans sa soute j'ai oublié mon manteau noir, bleu en fait — avec un sachet de levure dans la poche gauche ;

j'essaie de joindre la compagnie via une liste WhatsApp mais l'application ne s'ouvre que sur des jeux vidéos ;

deux fois je pisse sur le sol d'un restaurant devant le siège des toilettes) le réveil sonne 5h, C. part, je me rendors

(notre chambre n'est pas prête ; la réceptionniste de l'hôtel montre un immense champ de poussière ;

du balcon part un toboggan vers la piscine ; filles comme garçons arborent un membre énorme) le réveil sonne 7h.



- 14.01. Le soir passerai-je 2h derrière l'ordinateur à chercher à traduire l'anecdote du jour en système de distiques
- ou une minute, plantant des étoiles sur Google pour soulager l'âme exploitée d'une serveuse de pizzeria ?
- je montre les 14 vers précédents [j'en supprime 10 le 08.02] à M., à qui j'ai dit composer un journal de distiques ;
- il lit perplexe et concentré, commente : « Une anecdote plate, trop longue » — il préfère les sonnets de Dublin
- où une matière plus exotique et la confrontation avec *Ulysse* de Joyce sauvaient le texte de la platitude ;
- M. ne voit pas pourquoi perdre son temps à lire ce genre de choses ; je défends l'idée qu'il faut rendre compte
- de la seule chose avec laquelle débrouiller un sens, qui arrive [suivent 4 autres lignes, supprimées le 08.02].

- 15.01 Un temps nous marchons dans les vignes sous la pluie,  
un temps je cours dans les montagnes sous le soleil ;
- 16.01 Gérard souffle des tourbillons de neige, M. s'en va,  
revient, ayant oublié son chargeur, la tempête cesse ;
- 17.01 beaucoup de choses ont lieu [ainsi, le 07.02, j'ai appris  
que les douleurs au côté gauche, mention y fut faite plus haut,  
  
ont même cause que la sensation aiguë aux incisives ressentie  
lors de mon séjour chez G., où j'oubliai mon chargeur le 22.01 :  
  
la dentiste m'a dit qu'outre insomnies et rêves stupides la nuit,  
une rangée de mes dents sur l'autre grinçait dans le distique  
  
de ma mâchoire inconsciemment — et le 19 il y eut la grève]  
dans un poème tiré à hue et à dia (forme réduite à sa  
  
coupe) par profusion d'événements, flocons fébriles  
fusionnant en rideau de neige imperturbable, finalement.



**PETITES ÉLÉGIES POUR SŒUR SATAN (3/3)**

Michael Palmer

traduit de l'anglais (USA) par Jérémy Robert

**Onzième élégie**

J'étais aveugle alors, alors un fil, alors une effigie lancée  
comme une luge vers le soleil.

Alors un enfant qui tombe inaperçu dans l'espace et dans la  
mer, une toile de mer.

La mer, un abécédaire.

Qui ne m'a pas sauvé.

Chère Sœur, que tu sois ma sœur ne m'a ni sauvé ni apaisé.

Ma Sœur, pourrais-je encore nous murmurer le soir pour  
une promenade, une promenade près de la mer, même si  
des siècles – des années-lumière – nous séparent ?

Ce jour-là, lors de notre promenade le long du Tibre, riant  
comme des fous parmi les ruines, accrochant des souvenirs-  
écrans à notre poitrine, nous avalons les métaux lourds du  
Livre des Song.

Chansons cobalt, chansons chrome, chansons cadmium,  
antimoine, mercure, zinc, et toujours à ce moment-là,

fatalement un qui écoute se plaint. Tu es allée trop loin, tu  
as vogué trop loin.

Et où, dis-moi, l'élégie, où le Pendu, le Cavalier de bâton, le  
Soleil, où la mesure frappée, et, une fois encore, l'élégie ?

Et où, ma Sœur, le vieux couple plié jusqu'aux oreilles, et où  
désormais le soi-disant poème, le poème noétique, le poème  
de l'inconscient, destiné à être placé ici, à trébucher sur ce  
chemin « le long du Tibre », et où les mots de la  
convocation ?

La mer, cet abécédaire, ce palais de la mémoire, annonce le  
soi-disant poème, tout en donnant les cartes.

Pape, Valet de cœur, boson de Higgs, cartes anciennes se  
donnant d'elles-mêmes.

Ma Sœur, pardonne-moi cet interlude – il est le fruit du  
hasard.

Aujourd'hui, chaque jour un peu plus, les innombrables  
corps à la dérive dans la mer – qui pour les compter, les  
réclamer, ces particules ?

Ma Sœur, tu as dit un jour : C'est comme ça ; dit un jour :  
Change ta vie ; dit un jour : Les mots ne veulent rien dire ;  
dit un jour : Attends.

Et j'ai attendu dans l'ombre de l'alphabet, attendu, dans la  
pénombre, que des yeux virent du gris au vert, que les mots

révèlent leurs noms, attendu que les cigales et les oiseaux de nuit se mettent à parler.

Dans ce monde, avec ses deux soleils et ses deux lunes, peut-être que désir et deuil ne font qu'un.

Qui pour compter, pour réclamer ?

### Élégies : Premier commentaire

On me dit à présent que la poussière des étoiles et les composés de la chair sont dans l'absolu une seule et même chose.

Si seulement j'avais su cela plus tôt.

Lorsque je songe aux « mondes possibles », je ne songe pas à la philosophie, mais à l'élégie. Aux mondes impossibles. Aux mondes hostiles.

Parmi les morts, c'est-à-dire en déambulant parmi les tombes, souvent les gens pensent favorablement (« poétiquement ») au silence, à la « tranquillité ». Au contraire, en de tels lieux, je traverse une cacophonie de voix – conversations en suspens, querelles virales, désirs et regrets d'amants. C'est seulement le long des boulevards gorgés de circulation, le long des trottoirs fourmillants, que je n'entends plus rien.

Lorsque nous autres, auteurs, mettons dans la bouche des gens des mots, nous espérons être compris un jour.

Nous espérons que les amis trahis, ou négligés, pendant toute une vie d'égarement, en viendront à nous comprendre.

« Pour tout ce que nous avons dit de manière alambiquée, nous demandons pardon. »  
(Yoel Hoffmann.)

Ces fleuves et ces mers dont le flot semble infini au fil de mes pages, ces lacs gelés et ces estuaires aussi, et ces amants ou ces anciens amants toujours étonnamment proches et lointains, d'un proche si lointain, loquaces et muets, subjugués par une chose ou une autre, et ces pronoms à la dérive, comme pris dans un cyclone (même si, aujourd'hui, le ciel est bleu, et le temps calme).

Nous qui, dans notre état primitif, avons encore besoin de machines pour voler et d'appareils pour parler avec nos semblables

Un jeune logicien modal, véritable prodige, prend plaisir à frapper en parts égales des jeunes femmes avec sa ceinture. Finalement appréhendé, il affirme que c'était une nécessité, car « on saurait tirer aucune joie de la philosophie ».

Bien des choses me mettent dans un état proche de la paralysie, comme quand les exigences de la forme, et ses certitudes défiant toute logique, commencent à prendre effet, sans même l'usage d'un mot.

Comme elle est nécessaire, cette escale, cette inaction, cette interruption de ce que pourrait, à notre idée, être « le flot ».

Les jours de silence, et les nuits aussi, passent ainsi, presque avec défiance, de temps en temps.

Alors, pourquoi, lorsque ces moments d'immémorialité s'accumulent si silencieusement, est-ce que je pense, au hasard, aux fantômes d'Aira, aux énigmes de Turing, à l'échappée de Baalsrud, au poète perdu au Harar, aux plages d'Agnès, aux colombes de Darwich, son cœur malade, ses cendres et sa poussière, au carrousel en hiver, et au pseudonyme Chris Marker, ses envolées quantiques à travers le temps ?

Pourquoi Chantal, en octobre dernier, sa dernière heure ?

Pourquoi Celan, Collobert, Maïakovski ?

Tsvetaïeva, Rosselli, Nerval ?

Forrest-Thomson, Pavese, Primo Levi ?

Essenine, Trakl, Kleist ?

« Mais dites-moi, si vous savez... »

(Dante)

## Élégies : Deuxième commentaire

La poésie était morte une fois encore  
ont-ils dit une fois encore. Alors

j'ai écrit au sujet de ma vie, comme  
exigé de moi, un « mémoire », disent-ils

amours, deuils, triomphes et chagrins  
aperçus d'un avenir passé

l'avant et l'après  
larmes de sel et rires

ce genre de choses, mais hélas  
j'ai tout dit sous forme de code.

**Élégies : Troisième commentaire**

Il est vrai que j'écris à la main  
un texte indéchiffrable.

Ainsi, chaque jour, lorsque je reviens  
à la page illisible

il me faut recommencer  
depuis le commencement, et ainsi

le jour d'après et les jours  
d'après, leurs ciels rougissants

et les mots indicibles, ma Sœur  
les mots imprononçables, ma Sœur

les mots imprévisibles, ma Sœur  
et les vents comme les mots invisibles

lapant les pentes du mont Analogue  
où caressent liseron et rocher

où le chemin qui serpente vers le haut  
est sans fin, et où l'air trop vif

s'affine pendant l'ascension  
à ne penser à rien

que le souffle, montagne  
brillant clair comme le verre

No. 39

nous deux respirant à peine  
devant le soleil

son œil de midi  
œil aveugle, aveuglant

là où nous en avons fini des mots  
enfin, par accord tacite.

Mais, ma Sœur, il est vrai aussi  
que je n'ai rien écrit aujourd'hui

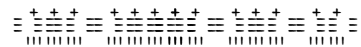
et hier non plus  
tout comme toi.

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

Hélène Grimaud



La phrase [15] constitue amplement une hutte à ciel ouvert.



L'air et la lumière passent à travers.  
La forêt respire.

La hutte est amplement habitable et respirable en soi.



De manière générale la phrase est claire.  
La pluie tombe sous nos yeux.

En tant que personne à part entière je préfère la vie sous couvert et les jeux de plein air.

Au printemps la pluie s'agglomère aux mottes de terre.  
Les bourgeons éclatent.  
Les haies prolifèrent.

Certains oiseaux bâtissent leurs nids la nuit au niveau de nos rhizomes, radicelles et racines.

La phrase s'engage sous les fougères et la personne trouve lieu auprès des lierres et des prêles au long de la rivière puis s'étend sur le tapis de mousses et lichens.

Les branches basses baignent dans l'eau de la rivière.

Parfois la forêt transparait ici-même calme et définitive.  
Les chênes exhale des parfums d'arum.

Tôt le matin est magnifique.

Tu passerais volontiers la nuit dans l'herbe.



Dans l'ensemble la phrase opère à l'état de veille ou sommeille sous nos yeux.



La rivière coule à travers.

De manière générale il est bon de suivre le cours de la rivière.

Parfois la personne repose éternellement dans la phrase [16] au bord de la rivière à l'emplacement des morilles et des anémones pulsatilles.

La pluie et la nuit s'écoulent et parfois la neige tombe à l'orée de la forêt.

La dilatation de la phrase épouse les contours de l'espace-temps réel entrouvert ici-même.  
Nos pupilles se dilatent.



La phrase comprend notre effarement à part entière – les fantômes et les mortes ou les animales et les fleurs lesquelles habitent l’envers et l’endroit du monde entrouvert.

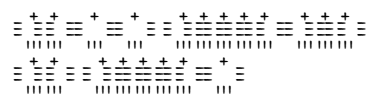
Parfois à partir d’ici je me terre.

Le champ – la phrase – le milieu – et la forêt de ma tête ne sont pas cartographiques ou phiabiles.

Il fait toujours un peu nuit en soi à l’orée de la forêt.

Tôt le matin est magnifique.

=====



La forêt est sans commune mesure en soi.  
La phrase [17] progresse à pas de louve ou renarde.

La personne respire en interne sous les mottes de terre – touffes d’herbes – graines – germes et racines – arbres – humus et rivière.

Les jours fastes le peuplement de mélèzes s’insère en pousses claires au milieu de nos têtes.

Les fantômes et les mortes n’ont ni odeur ni couleur particulière.

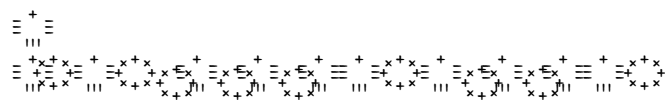
La forêt – le champ sous la pluie – la phrase et la rivière ne sont pas toujours exportables et convertibles en interne.

La personne n’a que faire de GPS ou cartes IGN relevant la position du champ, le cours de la rivière, les parcelles forestières, les aiguilles et les pommes de pin, la ligne des crêtes et le peuplement de mélèzes.

Dans l’ensemble la phrase tend à exacerber l’acuité et l’hypersensibilité oculaire de la personne en interne.

Tu peux désormais aller et venir dans le champ de la phrase et t’allonger sur le tapis de mousses et lichens au bord de la rivière sous les fougères parmi les touffes de prêles.

A la fin la phrase – la personne – la forêt ne meurt pas.  
Rien n’est moins sûr de manière générale.



La pluie tombe à verse phrase [18] et ruisselle sur les mousses et les lierres.

Les gouttes dégoulinent des feuilles sur les branches des grands chênes.

La phrase [18] sent bon la terre.

Lorsque je me feuille ou racine, mousse ou lichen les animales et les mortes apprécient en soi les lieux indécis – les tanières et les nids.

Si la phrase se hérissé ou brindille la personne n'émet plus ni son ni bruit audible.

Parfois la personne prélève une motte de glaise au pied des fougères et des prêles.

La phrase et la glaise s'appliquent en couches fines sur la paroi de nos boîtes crâniennes.

La confection des tanières, des nids et des lieux indécis procède ainsi.

A l'arrivée des grands froids les oiseaux pleurent la nuit.

La personne se sent à l'étroit entre les bras de la rivière l'hiver alors que le printemps n'est pas même en germe sous l'écorce.

Il arrive que la personne sillonne longtemps le champ de la phrase avant d'apercevoir au loin l'ombre même de la forêt.

Parfois la phrase enjambe la rivière et la forêt se présente sous yeux.



Parfois la nuit les arbres entourent la phrase [19].

La personne se déplace au milieu sans prononcer un mot. Aux premières lueurs de l'aube la rivière coule en amont à travers la forêt de ma tête.

La phrase et la personne s'en vont dormir dans une vasque de glaise sous les fougères, les digitales et les prêles.

Parfois le milieu de la rivière et de la forêt abritent des communautés mi-végétales mi-animales lesquelles s'avèrent la nuit un ensemble amplement florifère.

De manière générale les animales et les végétales passent la nuit entière sans prononcer un mot.

Parfois les feuillages frémissent. Les oiseaux pépient.

Les sensations que la phrase et la personne éprouvent sur l'herbe au niveau des veines, nerfs et nervures ou des mousses et lichens sont amplement préférables à la vie sur Mars ou polaire.

Parfois la plasticité des espèces voire des mélèzes saisit la phrase et la personne en direct sous nos yeux.

Afin d'éprouver des sensations optimales la phrase et la personne te conseillent d'accueillir en interne la plasticité microcosmique des espèces.

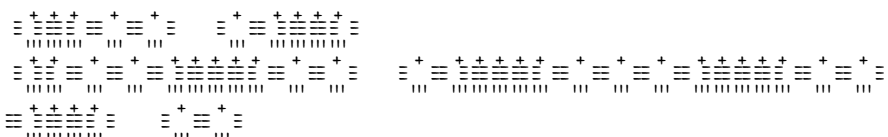
Les apparitions ne craignent pas la fréquentation des hauteurs.

De manière générale le vertige biosphérique est saisissant sous le ciel à flanc de falaises ou à hauteur de cimes ou sommets.

L'air est frais au niveau des mélèzes.

Les mélèzes éclosent des fleurs aux arômes extra-sensorielles.

Entre nous c'est suave à l'extrême.



Parfois la forêt de ma tête éclot à flanc de colline en-de ça de la ligne des crêtes.


L'air est frais au niveau des mélèzes.

Le champ de la phrase [20] constitue en soi un habitat sous couvert amplement aménageable en rêve.

Le milieu terreau-graphique du champ comprend le peuplement de mélèzes et réunit les conditions nécessaires à l'émergence d'essences nouvelles amplement perméables à la pluie.

L'apparition des mélèzes n'a en soi aucune incidence sur la réduction des émissions de gaz à effet de serre.

De manière générale la personne s'affranchit des limites ordinaires au contact des mélèzes, des fantômes et des fleurs, des animales et des mortes.


 Dans l'ensemble le spectre de la forêt n'est pas chromatique.

Le spectre de la forêt hante le champ de la phrase [21].

La personne traverse le champ sous la pluie.

Le champ de la personne se maintient favorable aux apparitions.

La phrase [21] fait amplement écho ou écran en soi.

Les apparitions forestières se multiplient ici ou là en interne en contrebas de la rivière – ou pas.

L'écran en soi n'est pas numérique.  
La forêt crève l'écran.

Les grands arbres déploient leurs branches au dessus de nos têtes.

Le feuillage des grands arbres s'étoffe en temps réel sous nos yeux ici-même.

Tu n'en reviens pas toi-même.

Le sol à nos pieds se couvre de copeaux d'écorces, écailles, aiguilles et cônes de pins.

Une sanglière s'abreuve à la rivière.

-Tiens on dirait la forêt !

Parfois l'apparition est nette.

## POUR UNE MNÉMOTECHNIQUE SONORE (2/2)

Alessandro Bosetti

### 5. La durée.

L'expérience matérielle du son se produit dans le temps. Elle se déploie dans une *durée*. Nous n'avons guère de doutes à ce sujet, mais les réflexions de la dernière fois m'amènent à me poser quelques questions : la mémoire d'un son se produit-elle aussi dans le temps ? Et si oui, s'agit-il du même type de temps ?

La mnémotechnique classique — comme nous l'avons vu — utilisait un espace imaginaire — le *palais* ou le *théâtre* de la mémoire — plutôt qu'un « temps imaginaire » afin d'entreposer des souvenirs.

Dans un premier temps, nous commençons à visualiser une architecture et un plan d'étage, jusqu'à ce qu'une vision mentale précise et détaillée de ceux-ci soit clairement présente dans notre esprit.

Ensuite, nous commençons à placer dans des endroits spécifiques de cette architecture les souvenirs que nous avons l'intention de conserver. Il suffira de ramener notre pensée à n'importe quel endroit précis de cet espace imaginaire pour y retrouver ce que nous cherchons.

Il existe des recommandations détaillées sur la manière de concevoir notre espace de mémoire, pas trop régulier, pas trop symétrique, sinueux, vaste. Cicéron suggère d'utiliser les volumes d'un *palais* ou d'une *basilique*. Giulio Camillo Delminio a conçu un *théâtre*. Quintilien suggère d'utiliser le volume d'un palais, d'un bâtiment public, d'une longue route, du périmètre de la ville.

Cependant, un tel *palais* ou *théâtre* semble curieusement dispensé de se soumettre à la durée, et ressemble plutôt à un grand placard où les choses doivent rester en place, et où, comme dans la plupart des placards, la poussière s'accumule.

Un plan de ville peut également servir à cette fin. Le philosophe contemporain Simon Crichtley, ajoutant quelque chose de plus que ses prédécesseurs, écrit que « la ville est aussi un réseau spatial de traces de mémoire, mais aussi une vaste machine prédictive<sup>1</sup>. »

De cette façon, il nous donne une nouvelle suggestion à propos de l'utilité d'un tel outil de mémoire, introduisant l'idée qu'un palais de la mémoire puisse être une créature vivante et évolutive, et non pas seulement une architecture statique, rigide, établie par de toits et de murs solides — même si imaginaires.

Crichtley va plus loin — et fantasme probablement — en considérant Hegel comme le prétendu inventeur d'un palais de la mémoire qui soit dynamique et qui continue à évoluer et à se renouveler au fil du temps.

En cherchant une stratégie semblable à celle des *loci memoriae* de Cicéron, Pic de la Mirandole, Bruno ou Giulio Camillo, qui me permettrait de me souvenir des sons au lieu des images ou des mots, je me dis qu'un palais de la mémoire sonore devrait s'articuler plutôt dans le temps que dans l'espace. Les souvenirs sonores qui y seraient stockés, devraient être positionnés et contenus dans différentes durées et ces durées devraient transcender une linéarité

chronologique en étant de la même manière *dans* et *hors* du temps.

En faisant cela, je ne peux m'empêcher de visualiser des « lignes », beaucoup de lignes, éparpillées dans un ordre chaotique comme des spaghettis, mais gardant toujours leur *linéité* comme s'il n'y avait pas d'autre façon d'imaginer le déroulement du temps. Il faudrait la philosophie de Henri Bergson pour montrer que le temps et les durées ne fonctionnent pas de cette façon.

J'ai souvent réfléchi à une phrase du poète Josif Brodsky dans laquelle il affirme que « l'espace (...) est moins important et moins précieux que le temps et qu' (...) il en est ainsi non pas parce qu'il est inférieur mais parce qu'il est une chose, tandis que le temps est l'idée d'une chose », et il en conclut que « s'il faut choisir entre une chose et une idée, il faut toujours préférer cette dernière<sup>2</sup>. »

C'est un éclat poétique un peu trop grandiloquent, jeté dans le flux du texte sans beaucoup d'argumentation, mais aussi une énigme difficile, qui peut-être — comme le paradoxe du menteur d'Épiménide — puise sa raison d'être dans les plis du langage, plutôt que dans la structure de la réalité. Pourtant, cette phrase ne me quitte pas. Pour l'instant je continue à la porter avec moi et à l'associer à ma quête d'un hypothétique théâtre de la mémoire sonore qui puisse se construire dans le temps, plutôt que dans l'espace.

<sup>1</sup> Simon Crichtley, *Memory Theater*, London, 2014.

<sup>2</sup> Iosif Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, Milano 1987.

Un regard plus attentif à la philosophie de Bergson — qui a souligné le fait que seuls les problèmes mal posés sont insolubles — peut nous aider à reconnaître qu'une dichotomie aussi rigide entre l'espace et le temps n'est peut-être pas la bonne fondation pour un palais de la mémoire sonore correctement construit.

Je fais partie des gens qui ne peuvent s'empêcher de collectionner les listes. Je fais des listes de ce que j'ai à faire, je fais des listes de listes, parfois à un point tel que tout contenu disparaît de mes agendas qui se transforment en un échafaudage vide dépourvu de toute pensée libre et autonome. Ce qui reste est une accumulation squelettique de listes, de listes de choses à faire, à lire, à écrire, à acheter, etc. Je pense qu'il s'agit d'une névrose assez courante.

Le meilleur exemple de description que j'aie jamais trouvé de cette névrose est celui qui en donne l'écrivaine Maria Stepanova, faisant référence aux journaux intimes de sa tante Galya :

Les journaux intimes de Galya étaient justement des listes de ce genre, mais d'événements quotidiens, enregistrés avec une exactitude et une opacité étonnantes. Les journaux indiquaient l'heure à laquelle elle se levait et se couchait, les programmes télévisés qu'elle avait regardés, le nombre de conversations téléphoniques qu'elle avait eues, les personnes avec qui elles avaient parlé, ce qu'elle avait mangé, tout ce qu'elle avait fait. Il y avait un évitement minutieux et virtuose du contenu —

comment elle avait réellement occupé ses heures. Il pouvait être question de « lecture », par exemple, mais sans mention du livre ou journal en question ou de ce que cela signifiait pour elle — en fait, tout dans sa vie longue et exhaustivement documentée était identique. Rien n'indiquait à quoi cette vie avait servi, il n'y avait rien sur elle-même, rien sur les autres personnes, seulement les détails fastidieux, la fixation du temps qui passe avec l'exactitude d'un chroniqueur médiéval<sup>1</sup>.

Je ne pense pas que tout ait été pareil dans la vie de Galya, mais je vois comme le rôle unique de ses journaux intimes n'est pas de préserver sa vie, mais simplement de tracer un palimpseste de durées. Ces journaux étaient peut-être un palais de la mémoire que Galya remplissait en vivant et, pour vivre, elle devait constamment tracer des marges et esquisser des extensions temporelles, peut-être par crainte que, sans cet effort, le temps se serait effondré et il n'y aurait plus eu du tout de temps pour vivre.

Les compositeurs se concentrent parfois sur une durée vide, pour en assimiler la présence et la sensation au point de générer (dans leur propre imagination) un lieu où une composition qui n'existe pas encore pourra prendre place plus tard.

La durée peut être déjà connue, en fonction de liens contractuels avec le commanditaire. Ces minutes qui existent déjà dans l'imagination sont encore une virtualité vide.

<sup>1</sup> Maria Stepanova, *In Memory of Memory*, New York, 2021.

Dans ces cas-là, on dessine un volume architectural qui, au lieu de s'étendre dans l'espace, s'étend sur une durée et se transforme en quelque chose de beaucoup plus idéal que l'espace, une sorte de vide indéterminé auquel on donne une forme et une extension avant même de savoir ce qu'on va y mettre, et avant même de savoir s'il existe pour de vrai.

Nous pourrions considérer ces durées comme les volumes d'un théâtre de la mémoire temporelle, dans lequel on pourrait susciter des événements ou bien laisser des espaces vides pour stocker tout son futur. Cette capacité inconsciente de mesurer et d'attribuer des durées vides agit sur différentes échelles et dimensions, du macro (minutes, heures, jours, années...) au micro (secondes, millisecondes, fréquences...).

Dans le même texte sur le temps musical, Gilles Deleuze nous demande de « faire abstraction des images spatiales : ce qui reste est le changement pur, autosuffisant, non divisé, non attaché à une "chose" qui change. Cette espèce de temps flottant, qui correspond un peu à ce que Proust appelait "un peu de temps à l'état pur"<sup>1</sup> »

En outre Deleuze nous demande de nous passer de la pulsation, ou de la division régulière du temps dont l'équivalent spatial dans le théâtre de la mémoire serait la division de l'espace en *loci* délimités par des niches, des portes, des seuils.

Le caractère le plus évident, le plus immédiat, c'est qu'un tel temps dit non pulsé, c'est une durée, c'est un temps libéré de la mesure, que la mesure soit régulière ou irrégulière, qu'elle soit simple ou complexe.<sup>2</sup>

La mesure du temps dont Deleuze nous demande de nous passer semblerait autrefois être un outil utile pour fixer à une ligne de temps préexistante des souvenirs sonores. Une telle ligne temporelle — ressemblant étroitement à une bande magnétique ou à la *timeline* d'un programme d'édition sonore — semble parfaitement réelle et évidente lors d'une performance ou de l'écoute d'un morceau de musique.

Considérer le temps comme une durée brouille cependant les pistes de la perception temporelle. Bergson nous parle souvent de mélodies et montre comment le fait de considérer une mélodie comme une succession de notes dans le temps ne va pas jusqu'à nous montrer pleinement ce qu'elle est. Il observe que

quand nous écoutons une mélodie, nous avons la plus pure impression de succession que nous puissions avoir — une impression aussi éloignée que possible de celle de la simultanéité — et pourtant c'est la continuité même de la mélodie et l'impossibilité de la décomposer qui font sur nous cette impression. Si nous la découpons en notes

<sup>1</sup> Deleuze Gilles. Cit..

<sup>2</sup> Deleuze Gilles. Cit..

distinctes, en autant d'« avant » et d'« après » qu'il nous plaît, c'est que nous y mêlons des images spatiales et que nous imprégnons la succession de simultanéité : dans l'espace, et dans l'espace seulement, il y a distinction nette de parties extérieures les unes aux autres.<sup>1</sup>

Immédiatement après, Bergson reconnaît que c'est pourtant dans l'espace que nous avons l'habitude de nous imaginer et de nous représenter, ce qui correspond pleinement aux multiples exemples ci-dessus, des architectures mnémiques aux palimpsestes vides mais exactement minutés par tante Galya, en passant par des mauvaises usages de métaphores spatiales pour décrire des processus dynamiques liés à la durée, au mouvement et au changement.

Nous réalisons alors donc qu'un palais de la mémoire sonore ne puisse plus — aujourd'hui — subsister comme une architecture spatiale, divisible et praticable, mais plutôt devrait être configuré au futur comme un organisme vivant qui nous interpénètre et avec lequel nous interagissons sans en être complètement séparés.

L'ancien problème de la « localisation » de la mémoire est peut-être encore une fois — dans un bergsonisme — un problème mal posé. Nous devons prendre conscience de la différence essentielle entre le son enregistré et la mémoire sonore ; une archive d'enregistrements peut servir de

palimpseste pour la mémoire elle-même mais ne peut pas la remplacer. Nous devrions aussi considérer la possibilité de la mémoire comme quelque chose d'extérieur à nous ou plus simplement d'*a-spatial*.

Le thème de la mélodie revient dans la notion de « thèmes mnémiques » proposée par Raymond Ruyer afin de décrire des entités vivantes.

Entièrement constituées de durée, elles ne la stockent pas — ainsi que la mémoire — en elles-mêmes. Ils préservent plutôt leur individualité grâce au « thème » de leur propre mélodie, qui persiste même lorsque tous les éléments matériels — par exemple, les atomes qui constituent un corps — ont été remplacés.

## 6. Déséquilibre entre *Mémoire-souvenir* et *Mémoire-habitude*.

*Mémoire-habitude* et *mémoire-souvenir*<sup>2</sup> sont les deux types de mémoire décrits par Henri Bergson dans *Matière et mémoire* (1896). La première est assimilée, selon le célèbre exemple, à une « leçon apprise par cœur » à travers un apprentissage qui se répète plusieurs fois mais qui donne finalement naissance à une mémoire unique et mécanique, inscrite dans le corps et qui peut être reproposée à tout moment. La leçon apprise par cœur devient alors une « action » qui se déroule dans le présent.

<sup>1</sup> Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant. Essais et conférences*, Paris, 1934.

<sup>2</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris 1896.



Au contraire, la mémoire pure ou *mémoire-souvenir* porte en elle la trace de moments précis de notre vie où cet apprentissage a eu lieu. Elle est ancrée dans la « durée ». Où avons-nous commencé à apprendre cette leçon ? En compagnie de qui ? Dans quel lieu ? Dans quelle humeur étions-nous ? Quel temps faisait-il ? Quelle était la teinte de la lumière ? En supposant que la leçon ait été apprise en plusieurs étapes, chacun de ces moments d'apprentissage fait l'objet d'une *mémoire-souvenir* différente.

Ce n'est pas tant notre conscience qui est capable d'emmagasiner une immense quantité de *mémoire-souvenir*, mais plutôt notre propre conscience elle-même qui en est constituée. Tels *souvenirs* génèrent notre identité subjective dans un extérieur hypothétiquement ouvert et illimité.

Toujours selon Bergson, la *mémoire-souvenir* n'est pas localisée à l'intérieur du corps, elle ne donne pas lieu à un espace de stockage fermé, un palais de la mémoire interne ou si vous voulez une base de données. Elle est plutôt à l'extérieur ou plus probablement nulle part, disjointe de la notion d'espace et d'extension.

De manière moins formelle et plus intuitive, je me suis souvent interrogé sur le rôle que ces deux types de mémoire ont eu dans le cours de ma vie et dans ma relation avec le son, la musique et l'écoute.

J'ai toujours eu une forte suspicion que — faute d'une éducation musicale correcte et mécanique en bas âge — la *mémoire-souvenir* avait fini par avoir un rôle dominant et disproportionné dans mon univers musical, qui s'est finalement construit à partir de recombinaisons

synesthésiques d'affects, d'associations et de désirs en relation avec le son.

Pour en donner un exemple plus spécifique lié à la théorie musicale et à la perception des intervalles (la distance entre deux hauteurs), j'ai toujours été tenté de penser que le souvenir d'un certain intervalle était lié à la mémoire subjective, vivante et changeante d'une ou d'une série de situations — affectives, biographiques, physiques — dans lesquelles j'étais entré en contact avec cet intervalle et que par conséquent, étant cet univers mnémonique en constante évolution et presque vivant, même si hors du temps, la sensation de l'intervalle en question pouvait changer selon le moment et le climat émotionnel.

La plupart des souvenirs sonores que je porte en moi sont des représentations implorées et imprégnées d'émotion de certains mondes à un moment donné. Chaque fois que je les réactive — dans un souvenir spontané ou à l'aide d'un enregistrement audio — ces mondes, leurs atmosphères, leurs tonalités — indescriptible autant que puissamment émotionnelle — se diffusent comme un parfum très fort longtemps conservé dans un bocal scellé.

Chaque fois que l'on ouvre le bocal et que l'on réécoute, ces sons sont amenés à changer et à perdre un peu de leur pureté initiale pour se réorienter et se recharger énergétiquement en intégrant un peu (ou beaucoup) de la tonalité émotionnelle du nouveau présent — de la nouvelle durée — qui les accueille.

La conscience de ce processus m'a conduit pendant des années à me dispenser de fréquenter certaines des mémoires sonores les plus puissantes, profondes et

mystérieuses parmi celles que je possède, de peur qu'une fois ramenées à la surface, elles pourraient avoir perdu une partie de leur magie. Et pourtant, même sans les « sentir », je sais qu'elles sont là.

Il y a certainement des entités sonores qui existent et persistent quelque part dans la mémoire d'un musicien. Où sont-elles situées ? Sont-elles dans l'esprit, dans la conscience, dans le corps ? Dans les mains ? Dans les mouvements ? Nous musiciens leur rendons-nous visite de temps en temps ? Seulement quand quand nous devons jouer ? Ou est-ce plutôt eux qui nous rendent visite ? J'ai l'impression que j'utilise beaucoup trop de métaphores spatiales et qu'elles m'entraînent hors du chemin.

Je pourrais dire que je garde des sons mémorisés dans des espaces imaginaires, ou même que je garde des sons mémorisés dans des espaces réels, physiques, des espaces dans lesquels je peux marcher et me déplacer. Je peux dire que je garde les sons dans des temps, ou dans des durées, ce qui les rendrait plus accessibles, car nous ne sommes pas capables de remonter ou d'avancer dans le temps. Je peux dire que je garde les sons dans la possibilité du mouvement et des gestes du corps, ce qui est aussi une autre façon d'envisager les durées. Je peux dire que je garde les sons dans d'autres sons en utilisant une construction sonore comme si c'était un palais de la mémoire sonore.

Ou peut-être, de manière plus énigmatique, je pourrais dire que je garde les sons dans l'oubli. Je pourrais dire que je les accueille dans ma mémoire en les oubliant d'un seul

coup et en étant absolument incertain du moment où ils referont surface.

## 7. Coda: (Hartford) memory space

Parmi les compositions contemporaines qui se sont penchées sur la question de la mémoire sonore, une qui fait référence est « (Hartford) memory space », d'Alvin Lucier.

Cette pièce — écrite en 1970 — est contemporaine des échanges entre Calvino et Manganelli, même s'il y a une distance énorme entre le monde de Lucier et celui des deux écrivains italiens.

Il s'agit d'une partition textuelle : les instructions pour réaliser la composition sont toutes incluses dans un court texte en prose :

Se rendre dans des environnements extérieurs (urbains, ruraux, hostiles, bénins) et enregistrer par tout moyen (mémoire, notations écrites, enregistrements sur bande) les situations sonores de ces environnements. De retour dans un lieu de concert à l'intérieur, à n'importe quel moment, recréez — uniquement au moyen de vos voix et instruments et à l'aide de vos dispositifs de mémoire (sans ajouts, suppressions, improvisation, interprétation) — ces situations sonores extérieures.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Alvin Lucier, *(Hartford) Memory Space for any number of singers and players or acoustic instruments* 1970.

L'intuition de Lucier est fulgurante mais, cinquante ans plus tard, j'y trouve des obstacles et des limites. Comme Calvino et Manganeli, Lucier cède à certains diktats de l'époque. La première chose qui me frappe, c'est qu'il faillit presque renoncer à l'enregistrement du son, et se passer de la technologie, avant de changer d'avis et d'ajouter les enregistrements sur bande à la liste de tous les moyens possibles pour capter les sons. (Je n'en ai pas la preuve, mais l'utilisation des parenthèses et mon ressenti me poussent fortement vers cette hypothèse).

Si dans la première phase de la création de la pièce — celle de la collecte — on parle de mémoire, dans la deuxième partie on passe aux « dispositifs de mémoire » et il est considéré comme presque allant de soi que les enregistrements, écoutés au casque comme *aide-mémoire*, sont utilisés pendant la restitution. C'est ici que se trouve le malentendu originel sur la supposée nature mnémotique de l'enregistrement sonore : « Lorsqu'on utilise un magnétophone comme moyen de mémorisation, il faut porter un casque pour éviter un mélange audible des sons enregistrés avec les sons recréés.<sup>1</sup> »

Là aussi, entre les lignes, je trouve que l'on peut lire le malentendu qui persiste depuis un demi-siècle, selon lequel notre mémoire pourrait trouver une extension et une valorisation dans le stockage des sons (ou plus généralement de tout type d'information) sur des supports externes à notre esprit.

---

<sup>1</sup> Alvin Lucier, cit.

<sup>2</sup> Alvin Lucier, cit.

<sup>3</sup> Alvin Lucier, cit.

Cette pièce c'est à peu près ce qui se rapproche le plus de la construction d'un palais de la mémoire sonore contemporain, et pourtant je ne peux m'empêcher de remarquer que la formulation et la pensée qui la sous-tend est également imprégnée de métaphores spatiales et du dualisme espace/temps. Ce n'est pas un hasard si le mot « espace » est présent dès le titre.

La partition verbale, très concise, se termine immédiatement après cette référence aux sons enregistrés par l'ajout d'une dernière touche, légère mais pas anodine : l'invitation à ne pas oublier le complément du lieu : « Pour les représentations dans d'autres lieux que Hartford, utilisez le nom du lieu de représentation entre parenthèses au début du titre.<sup>2</sup> »

Une fois de plus, la mémoire a besoin d'un *lieu* où se poser et être contenue, au moins pour un temps, comme un petit nuage de fumée entre deux paumes de mains.

Dans le cas de « (Hartford) Memory space » la mémoire sonore s'incruste dans une carte, l'idée a besoin de s'appuyer sur une chose.

En continuant à pinailler, je trouve que l'autre aspect pas si problématique mais inachevé de la pièce est dans la description de la « restitution » ou la « reproduction » des sons mémorisés « Uniquement au moyen de vos voix et instruments et à l'aide de vos appareils de mémoire (sans ajouts, suppressions, improvisation, interprétation).<sup>3</sup> »

Voici encore la voix qui refait surface, le premier et inévitable raccourci pour reproduire les sons.

Et puis la présence des instruments musicales, sur l'utilisation desquels on prend des précautions absolument inefficaces (*sans improvisation, interprétation*) car l'improvisation et l'interprétation sont implicites dans la restitution instrumentale d'une mémoire sonore, si on nous demande de le traduire directement de la mémoire.

Je pourrais m'arrêter sur cette note critique — ou mieux supprimer ce dernier paragraphe inutilement polémique — et pourtant une conversation bien à-propos avec Thomas Bruns qui dirige le Kammerensemble Neue Musik de Berlin (KNM) — qui a joué « (Hartford) Memory Space » à de nombreuses reprises en étroite correspondance avec le compositeur même — m'a fait radicalement changer d'avis : à travers le mots de Bruns j'ai découvert en effet que Lucier, collaborant personnellement aux répétitions, avait recommandé aux instrumentistes de ne pas utiliser des *extended techniques* — ce qui aurait paru indispensable pour imiter les différents bruits présents dans un paysage sonore — mais de se limiter aux sons traditionnels des instruments, en jouant uniquement des notes.

L'imitation n'est donc plus une question de *mimesis*, mais on assume l'impossibilité d'une restitution fidèle (comme c'était le cas pour la voix) et on laisse une large place à l'imagination de chaque auditeur pour reconstruire individuellement un souvenir auditif autrement incommunicable.

Cette révélation m'a d'abord paru surprenante et illogique, pourquoi rendre les stratégies de reproduction et de restitution encore plus inefficaces ?

Et puis j'ai réalisé à quel point la réflexion de Lucier sur la mémoire auditive était bien plus lucide que je ne l'aurais cru au départ.

« (Hartford) Memory Space » est en effet un palais de la mémoire sonore, mais son contenu est à la fois partout et nulle part. La relation avec les sons réels, qui ont réellement existé, est établie mais leur «souvenir» est une entité vivante, en constante évolution, tournée vers l'avenir.

*Marseille, 6 septembre 2022.*

**CÉLINE KUSHPU**  
Céline monte dans le bois

Marie-Andrée Gill

On est en 1997.

Fatiguée des nuits à pu finir et des lendemains nostalgiques, Céline décide de cesser sa carrière de chanteuse dans les bars et pubs de Montréal pour revenir dans la communauté qui l'a vu naître, Mashteuiatsh.

Elle a 29 ans et elle se dit que le rêve américain, c'est un peu d'la marde. Ça arrive une fois sur un million qu'on soit célèbre et plein de cash.

De retour dans sa famille, elle retrouve la simplicité du quotidien dans les émissions qu'ils écoutent en gang : Virginie, Watatatow. Les Canadiens de Montréal se rendent en quart de finale, les Red Wings gagnent la coupe. Le macaroni long dans le jus de tomate de sa mère, la pêche sur glace avec son père.

Il y a un party chez Sonia. Céline jase avec René, un gars qui est arrivé de Pessamit en secondaire 5. Elle croyait qu'il était son petit-cousin, mais finalement juste par alliance. Ouf parce qu'elle le trouve très frenchable.

Les deux partent ensemble dans le bois, dans le camp du mushum à René où personne n'est allé depuis quelques années, où les animaux se sont installés. Un ours avait défoncé la porte, des guèpes avaient fait leur maison. Céline et René se font un nid tout simple dans la liberté de Nutshimit, l'intérieur des terres. Ils

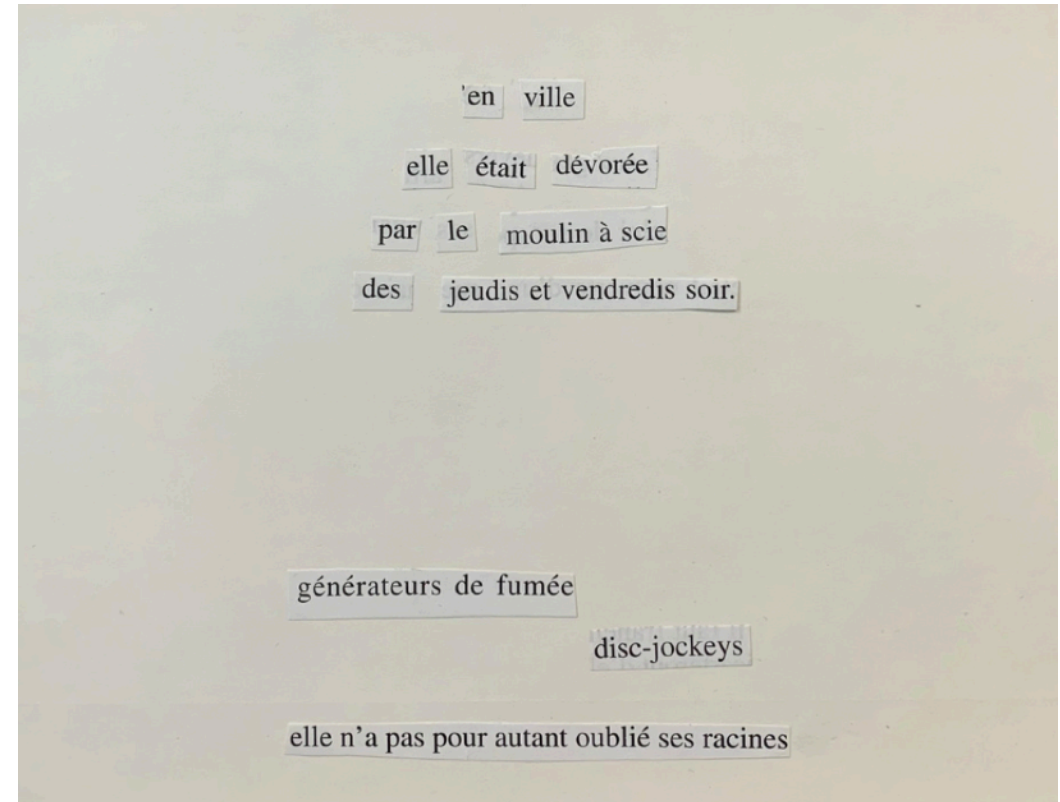
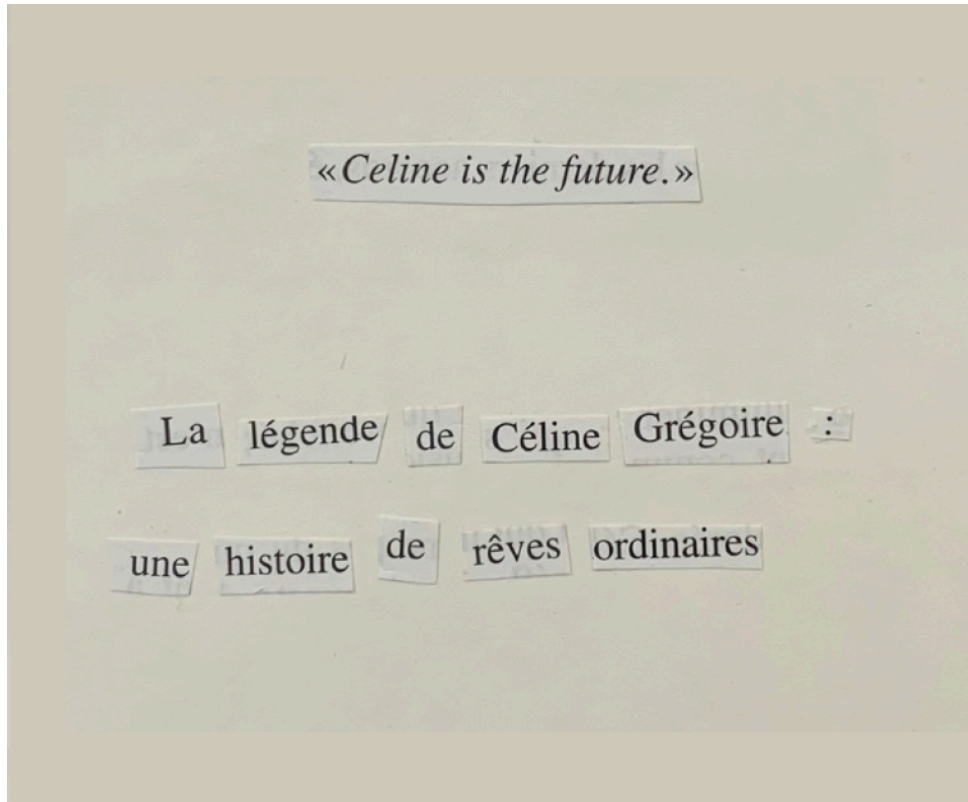
sont en amour, s'inventent une vie où s'accrocher est possible, et Céline chante quand ça lui chante.

Le rêve américain se réinvente. Elle a tout ce qu'il faut ici, maintenant.

On ne sait rien de la suite.

Les temps et les univers sont superposés. Notre réalité peut exister en même temps, ailleurs, autrement. La théorie du multivers est présente depuis des temps immémoriaux dans les savoirs des Inuit, sous d'autres formes de compréhension.

Les mots découpés pour faire des poèmes par collage proviennent tous de la biographie de Céline Dion, écrite par Georges-Hébert Germain.



Elle s'habillait comme une aluminerie :

éclairages de minuit

et de rivière rouge

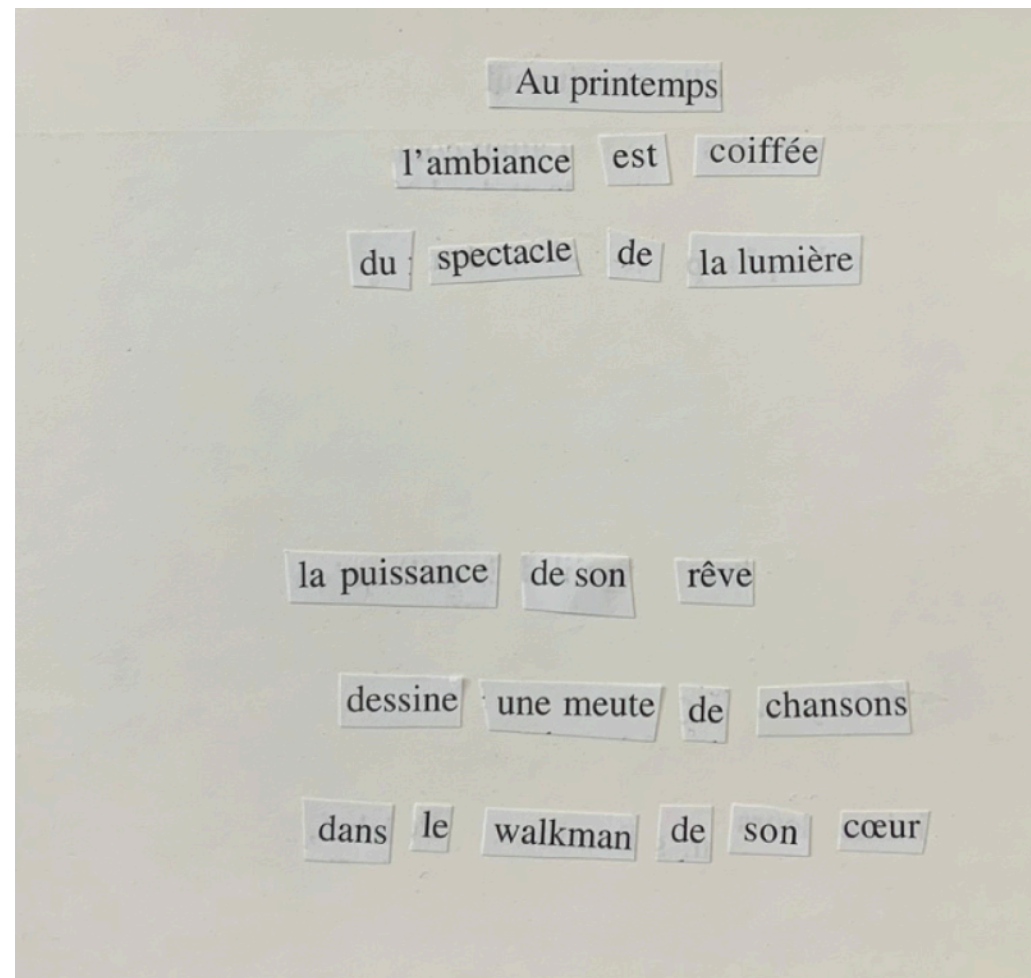
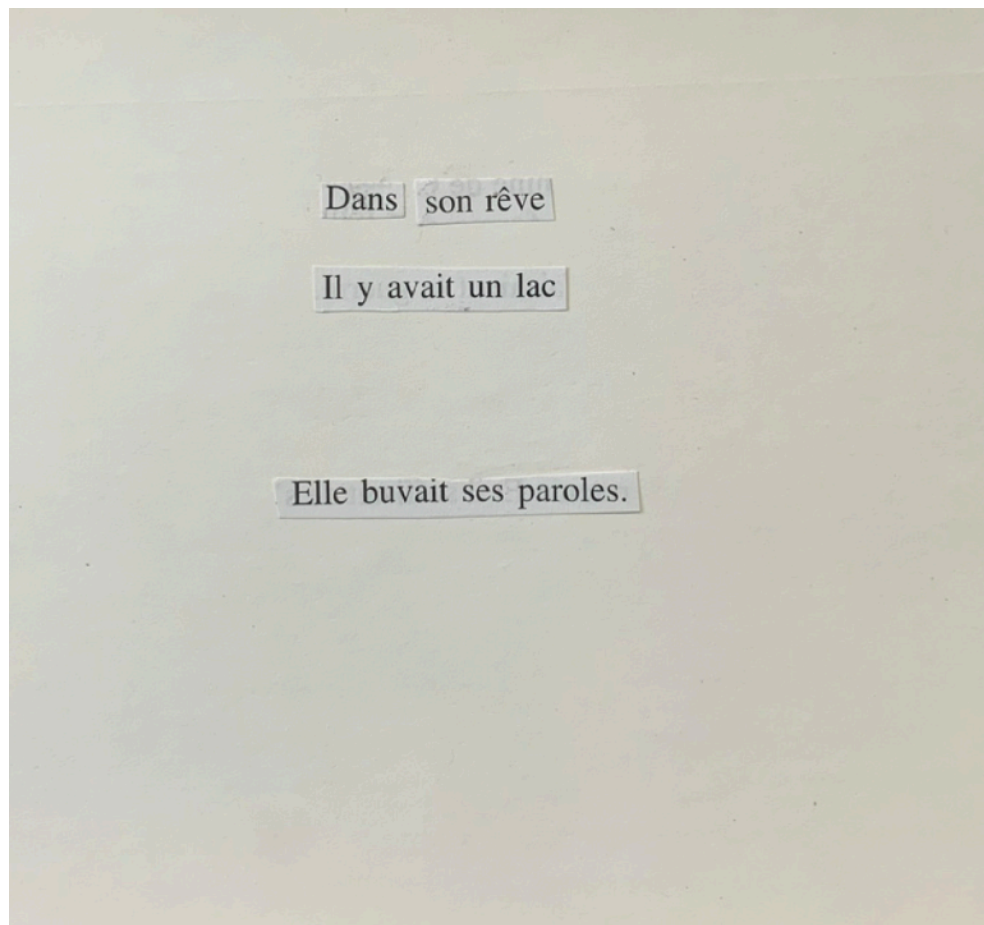
Une nuit, elle a fait un rêve.

les limousines d'eau peuplaient

la rivière Saguenay.

Elle connaissait par cœur

le jazz de la forêt





## LE CANCRE DE CLARA (3/3)

Gorka Bourdet-Gobin

CLXXVIII

Mon cri d'amour comme une ronce  
À travers quoi passe une fée  
Son pas diaphane tendre lampe  
Et je veux boire de ce vin  
Plus troublant que la nuit du sens  
Je veux disparaître à la flamme  
Des lettres du nom de Clara  
Puisse mon chiffre être aussi noir  
Que sa splendeur de chevelure  
Tonner plus profond que l'orage

CLXXIX

Les larges stances de l'orage  
Tourbillonnent comme des ronces  
Je parle de ta chevelure  
Tu caresses la chienne-fée  
Peu à peu s'est accru le noir  
Le soir s'abrite sous la lampe  
Et je redis ton nom Clara  
Tes lèvres imbibées de vin  
Au fond des yeux la double flamme  
S'alimente à la nuit du sens

## CLXXX

Je cherche par la nuit. Le sens  
S'est dispersé comme l'orage  
Mais je veille sur cette flamme  
Aussi jalousement que ronces  
Le cauchemar verse son vin  
Hideux et noir, la chevelure  
Me ramène à la paix Clara  
Je veux chérir tes yeux de fée  
Et brûler à leur tendre lampe  
Le cauchemar hideux et noir

## CLXXXI

Que je boive l'air glacé noir  
Où se recompose le sens  
La nuit danse autour de la lampe  
Tombe une pluie de fin d'orage  
L'heure a des caresses de fée  
Au fond du cœur vibre une flamme  
Je murmure ton nom Clara  
Parmi le silence des ronces  
Je m'enfouis dans ta chevelure  
Le sommeil est un autre vin

## CLXXXII

T'aimer d'amour était ce vin  
Intarissable, ainsi le noir  
De ta splendide chevelure  
Entre tes bras j'ai mis le sens  
Et je l'ai protégé de ronces  
Ton visage près de la lampe  
Lettre à lettre épeler Clara  
Je ne connais pas d'autre orage  
Et je ne sais pas d'autre flamme  
Je fus touché par une fée

## CLXXXIII

Notre baiser philtre de fée  
Je ne connais pas d'autre vin  
Ni ne sais aucune autre flamme  
Je veux vouer ma vie au noir  
Éclat plus soyeux que l'orage  
Qui agite ta chevelure  
Et froisse les heures Clara  
Puisque nous avons mis le sens  
Entre nos mains comme une lampe  
Serrée à deux parmi les ronces

## CLXXXIV

Quelle morsure apaise tant  
Les remous glacés de la nuit  
Les ongles peints silencieux scintillent  
N'étions-nous pas douceur sauvage  
Secret protégé par les ronces  
Mais pour le cœur une évidence  
Et Clara ton nom est pour l'encre  
Comme un corps sous quoi l'herbe ploie  
Et ta chevelure une torche  
Dont j'use comme d'une clef

## CLXXXV

La clef de l'œuvre est cette amour  
Où s'est magnifiée la morsure  
Et chevelure splendeur noire  
Où se découvre ardeur la nuit  
Et l'herbe folle des soirées  
Entre les ongles de la couche  
Où Clara tendre est étendue  
Et rythme sauvage angoisseux  
Par quoi le cœur entend chiffrer  
Le secret dont il se dévore

## CLXXXVI

Le secret s'arme de la fable  
Ainsi que d'une clef rouillée  
Où vient mordre le cœur qui ard  
De sa morsure chiffre noir  
Et c'est symbolisme sauvage  
Comme chevelure ambre et torche  
La clarté du nom de Clara  
Fend ma nuit comme une lanterne  
Dont les ongles géométriques  
Griffent de leur feu l'herbe tendre

## CLXXXVII

Ainsi de l'herbe sombre et vaste  
Où mon secret s'est assoupi  
Comme un reflet parmi les ongles  
Et la clef féroce assouvie  
La moiteur de la nuit condense  
Les tropes antiques du cœur  
Clara me veille je m'endors  
Le sommeil ose sa morsure  
Une deuxième chevelure  
Enlace mon esprit sauvage

CLXXXVIII

Enlace mon esprit sauvage  
Herbe des paroles d'amour  
Et toi chevelure m'apprends  
Ton secret de sérénité  
La paix venue de ta morsure  
Émoussa mes crocs et mes ongles  
Je suis devenu pour Clara  
Et la clef du secret du cœur  
Nuit du secret et clef du cœur  
Palpite au fond de notre nuit

CLXXXIX

À présent marchons dans la nuit  
L'appel du vent est plus sauvage  
Et moins féroce que le cœur  
Herbe sombre pourpres fougères  
Clef du fantasma nuit d'amour  
Dans ta chevelure a jailli  
Le cri de la chouette Clara  
Je parle au fond du grand secret  
Calme et tendresse au bout des ongles  
L'amour ose cette morsure

QUINTIN-VILLE

Nathalie Quintin-Riou

*La ville serait orange  
le rouge venant du quartier où étaient enclos ciels qu'on  
appelait les caqueux, les descendants des lépreux qu'on  
pensait encore contagieux – même bien longtemps après  
que la lèpre a disparu, c'est la fabrique des ennemis,  
l'expulsion d'un moi en soi mauvais.  
Ils vivent, beaucoup d'endogamie, ils sont peu taxés en  
raison de leur pauvreté, « mais écoutez ne creusent-ils pas  
dans leur terrier, on entend presque étouffer les écus sous  
terre », c'est la fabrique du bouc émissaire sans  
circoncision.  
On leur laisse des métiers de peu, ils font des cordes qui  
serviront à....*

chanvre roui quatre cordes on a tressées  
dans ma main laquelle tireras-tu

la première est de sel  
cargue la voile  
sein immense  
et bleu

la seconde d'eau douce  
tire hisse plonge  
le seau plein  
de vœux

la troisième est de terre  
courte paille au cou  
du vivant  
qui meurt

la quatrième frappe l'air  
le manque sans fin  
cloche dans  
la lune

toutes quatre font une ligne d'horizon où brûle un soleil

toutes quatre – mer, soif, mort, pulsation – sonate  
dissonante pas de livre plus infini pas de manne plus  
immense

caqueuse mes doigts ont rêvé à longues pailles

\*

*la ville serait orange  
le jaune venant du quartier des folieuses, les travailleuses  
du sexe*

il y a derrière la rue Notre-Dame-de-Délivrance  
la rue des Quatorze-Portes – quatorze petites  
portes dérobées  
qui donnent sur la rue de Haute-Folie  
où quatorze filles gagnent à faire crier  
des hommes de quoi faire crier demain

on leur met un foulard jaune – qui cache des marques

elles portent un foulard jaune à la folie car elles descendent  
du soleil et montent dans la lune

je mets tous les jours mon beau foulard jaune j'ai toujours  
un peu froid



\*

*place du Carouge, carouge venant du latin quadrivium, là où on va par quatre chemins – comme « quintin » viendrait d'une quintième borne milliaire, distance sur une ancienne voie romaine, ou bien de kistin, châtaigne en breton – place du Carouge :*

le rossignol qui s'envole de mon cœur  
 égrène-file un chant par-dessus mur  
 mon bien-aimé y tissera une échelle  
 il s'y connaît en joaillerie invisible  
 perle à perle j'entends ses cuisses qui se hissent  
 j'en ferai un sultan un prince d'Esplumoir

*à l'est les pierres s'embrassent en beau gallo, en « mortiace de chao » (argile et chaux vive)  
 à l'ouest le mur murmure « me zo sod ganit » (je t'aime),*

je creuse avec mes larmes je creuse avec mes  
 ongles

une fente oblongue comme le fin cristal  
 des yeux de ma bien-aimée qui jette des feux  
 iel s'y connaît en astronomie iel s'y connaît  
 en pyrotechnie je vois son cœur qui brûle  
 grand lapidaire je te ferai ô almée d'Esplumoir

*au sud le mur fait le signe du transept, au nord mur voûte  
 temple nudité*

de muraille à mur amour à mort  
 les amant-es ont franchi : iels  
 ils ne font plus qu'une  
 barque vermeille  
 sans joint aucun  
 leurs lèvres suffisent

\*

*A Riga le baril de grains de lin coûte 16 livres, avec le fret + les taxes 26, au débarquement à Roscoff 33, enfin il coûtera aux paysans sur les marchés du Trégor 75 livres.*

quand on passe sous la forteresse d'Elseneur, on  
paie une dîme

*A partir du XVIIe plus de navires bretons sur la Baltique – la phalange des gros marchands de Lubeck, leur armada d'armateur, leur ministère de commissionnaires, tend un filet qu'elle serre de ses trois articulations.*

cf. sept 56 avant J-C – le vent étant tombé, leurs cordages ayant été sectionnés par les faucilles des romains, les Vénètes furent vaincus puis leurs chefs décimés

*La phalange (gros marchands, armada, ministère) attend les glaces de l'hiver – que les barils arrivent en mars au temps ultime de semer – il paiera, c'est sûr, le payson fébrile.*

il était une nef – nef de petite Bretagne  
qui dans les eaux où elle avait été prise  
devint à son tour transparente  
noix de mer noix de verre  
je vois toustes à travers

*« ... la plus grande partie du corps, qui est transparent, contient les organes strictement symétriques » Portman, La forme animale (1948)*

délicatement posant mon guide-âne  
effleurant le A de vos jambes si fines dame isoldienne  
repassant le C de ta bouche ouverte toi le marin qui  
dors

...  
quand au F – asymétrie – l'eau se trouble – une main  
l'aura...

dans le trouble on aperçoit encore comme des lignes  
– comme le pied de la danseuse filant au fil de

du temps insécable

\*

ce qui est symétrique clarifie ce qui est unique  
ce qui est double prend soin de ce qui est seul  
le désir le besoin  
ici se fonde un royaume  
quand on se regarde dans la glace  
c'est le ciel qui nous renvoie

*La photographie date des années 1910. Au centre un grand rectangle noir (la porte ouverte de la maison) que vient rompre au premier plan le grand rond d'un rouet. La femme assise pose doucement, visage rond, coiffe discrète, yeux clairs, elle va sourire. A gauche du rectangle, debout sur une marche, visage fin (de renard apprivoisé), l'homme sourit, pantalon rapiécé, en sabots, il tient un violon à son épaule gauche, il va jouer un morceau.*

une reine et un roi nous regardent  
la porte noire les éloigne  
le rond d'or les rapproche

la roue tourne  
le noir  
la musique plisse  
la vie  
une reine et un roi nous envisagent

**POÈMES AMOUREUX, 1**

John Donne  
traduit de l'anglais (GB) par Pierre Vinclair

**L'invitation au coucher**

Mes forces défient le repos : viens, ma chérie !  
 Jusqu'au labeur d'amour le désir me labore.  
 Son ennemi en vue, souvent un ennemi  
 S'épuise dans l'attente et sans jamais combattre.  
 Ce corset, brillant comme les Zones célestes  
 Mais serrant un monde bien plus beau — ôte-le !  
 Dégrafe le plastron pailleté que tu portes  
 Pour arrêter les yeux ensorcelés des hommes.  
 Délace-toi, puisque harmonieux ton carillon  
 Me dit que maintenant, c'est l'heure du coucher.  
 Ce joyeux busc, dont je suis envieux (il peut  
 Rester impassible, en te touchant), ôte-le !  
 Tombant, ta robe dévoile un monde aussi beau  
 Qu'un pré en fleurs d'où fuit l'ombre de la colline.  
 Ce diadème rigide, ôte-le ! montre-moi  
 La couronne naturelle de tes cheveux.  
 Tes souliers, ôte-les ! Pour entrer sans encombre  
 Dans le saint temple de l'amour : ce lit douillet.  
 En robe blanche aussi étaient reçus les anges  
 Par les hommes, jadis ; toi, mon ange, tu m'offres  
 Le paradis de Mahomet ; et les démons  
 Peuvent aller en blanc, nous savons aisément  
 De ce genre d'esprits vils distinguer les anges :

Ceux-là nous dressent les cheveux, ceux-ci la chair.  
 Exempte mes mains baladeuses, laisse-les  
 Aller devant, derrière, entre, dessus, dessous.  
 Mon Amérique ! Ma Terre-neuve ! Royaume  
 D'autant plus sûr qu'il est tenu par un seul homme —  
 Ma mine de pierres précieuses, mon Empire,  
 Te découvrir ainsi est ma bénédiction !  
 Se soumettre à de tels liens c'est devenir libre,  
 Et où ma main se pose il y aura mon sceau.  
 Nudité intégrale, on te doit toute joie :  
 L'âme se décorpore et le corps se dévêt  
 Pour goûter des joies pleines. Les bijoux des femmes  
 Sont des pommes d'Atalante jetées aux hommes :  
 Lorsque l'œil d'un idiot s'allume à un bijou,  
 Son âme basse arde pour lui, non plus pour elles.  
 Les femmes, habillées, sont comme des tableaux,  
 Des livres à reliures gaies, pour le profane ;  
 En elles-mêmes, ce sont des livres mystiques,  
 Que nous (la grâce qu'on leur prête nous rend dignes)  
 Seuls verrons révélées. J'ai le droit de savoir,  
 Donc aussi librement qu'avec une accoucheuse,  
 Montre-toi ; rejette, oui, ce lin blanc loin de toi.  
 Il n'est ici pénitence ni innocence.  
 Pour te montrer, je suis nu le premier ; pourquoi  
 Te faudrait-il plus qu'un homme, pour te couvrir ?

**Un chant d'adieu contre les larmes**

Comme un homme vertueux part en douceur,  
 Chuchotant son ultime exhalaison,  
 Certains de ses amis disant, en pleurs,  
 « Il rend son souffle », d'autres disant : « Non »,

Disparaissons le plus discrètement,  
 Sans larmes en flots, soupirs en tempêtes ;  
 Il profanerait nos contentements  
 Que de révéler nos amours discrètes.

La terre en tremblant crée peurs et misères,  
 Les hommes projettent aux faits un sens,  
 Alors que la trépidation des sphères,  
 Plus vaste, demeure dans l'innocence.

L'amour terne des amants sublunaires  
 (Dont l'âme est toute leurs sens) n'admet pas  
 L'absence, par le fait qu'elle oblitère  
 Ces choses mêmes qui font celui-là.

Mais nous, d'un amour tellement subtil  
 Que nous ignorons de quoi il est fait,  
 Ne nous soucions, entre-assurés d'esprit,  
 Que lèvres, yeux ou mains puissent manquer.

Nos deux âmes (qui n'en sont qu'une), quand  
 Je dois m'en aller, ne subissent guère  
 De rupture, mais un étalement —  
 Tel l'or que l'on bat en feuilles légères ;

Ou bien, fussent-elles deux, des jumelles  
 Comme le sont deux branches de compas,  
 Ton âme ayant l'air fixe suivant celle  
 Qui ne l'est pas quand elle fait un pas,

Et même si elle se trouve au centre,  
 Quand l'autre s'en va elle tend la patte,  
 Dressant l'oreille, et lorsque l'autre rentre,  
 Elle s'allonge en retour, toute droite.

Ainsi seras-tu pour moi, qui m'en vais  
 Comme l'autre, courant obliquement,  
 Ta rigueur rendant mon cercle parfait,  
 Me ramenant à mon commencement.

*La quatrième strophe de ce poème a été traduite  
 par Laurent Albarracín*

**POETIC TRANSFER, 10**

traductions de Céline Leroy

*Starshine & Clay*, Kamilah Aisha Moon, Four Way Books  
(2017)  
Traduction dédiée à Curtis Bauer

**LES CERFS DE L'EMPEREUR**

1.

Les bruits qu'ils émettent vous font croire  
qu'ils pleurent ou qu'ils souffrent.  
Ils ont appris à courber l'échine.  
Même les faons courbent l'échine, des siècles  
d'échine courbée  
dans le sang.

Ils ne sont pas considérés comme sauvages.  
De précieux nuisibles qui jonchent les parcs  
de crottes, envahissent les routes.  
D'adorables parasites qui valent la peine  
d'être sauvés, prélever ces hardes  
vient en dernier ressort — autrefois  
c'était un crime de lèse-majesté de verser  
ce sang en voie d'extinction.

Ils sont tellement habitués aux humains, ça fait peur.

2

Nos cris sont perçus comme des bruits,  
notre souffrance considérée comme  
naturelle. Citoyens du pays,  
nous ne sommes ni libres  
de nous déplacer ni sacrés  
à l'inverse des cerfs japonais à l'échine courbée, protégés  
parce que messagers des dieux.

Nara, au Japon, est connu pour ses temples,  
ses autels dédiés à la paix.  
L'Amérique est connue pour ses églises,  
ses dimanches ségrégués.

Nous ne sommes pas à Nara, au Japon.  
Pris en chasse, la saison  
est toujours ouverte. La vue  
d'une peau sombre réveille la sauvagerie  
de certaines espèces d'humains.  
Courber l'échine, lever les mains  
ou tout autre geste de capitulation  
ne fait aucune différence.

Ils massacrent nos jeunes & les abandonnent  
dans les rues, s'attendent à ce qu'on parte  
& ils s'étonnent, après des siècles,  
qu'on ne s'habitue toujours pas à ça —

des masses en deuil traitées  
comme des déchets, des troupeaux infectes  
prélevés à volonté.

3

En clair, c'est ça l'Amérique  
& nous ne sommes pas des cerfs  
Nous ne sommes pas des cerfs  
Nous ne valons pas cher  
ici

ANGE

« Michael Brown, 18 ans, dont les funérailles auront lieu  
lundi, n'était pas un ange [...] »  
— John Eligon, *New York Times*

Mais est-ce bien vrai ?

Lui, l'homonyme de l'archange  
qui des semaines plus tôt a vu son destin  
gravé dans d'épais nuages gris.  
Satan aux trousses, il s'est vu  
*précipité à la face de Dieu,*  
les ailes déchiquetées  
empêchant toute nouvelle envolée sous  
ces cieux, cette lune.

Encore un qui chute et s'écrase au sol,  
nous laisse chancelants avant l'Extase  
qui a encore la faveur des croyants.  
Circulant à travers les artères  
des villes, son fantôme commande des armées saintes  
en quête d'une justice bien vivante,  
d'un salut enraciné ici-bas.

Michael, le guerrier spirituel  
& le saint, l'élus  
& le déchu. Brown  
l'homme-enfant brun de peau fracassé  
sur une terre promise détraquée.  
Junior, le fils éternel  
d'un perpétuel et brutal été.

Jamais ils ne le peindraient  
couché & sacré  
sur le plafond d'une chapelle — ses mains  
si sombres & noires comparées

à celles de Dieu & d'Adam, bien  
que dans la même image &  
non armé. Est pourtant griffonnée  
à jamais sous les nuages d'août  
la scène que sa mère  
& le monde ne peuvent effacer.

Des semaines plus tôt, il avait appelé son père à 1h du matin  
après sa vision, la voix tremblante.  
En rêve, il avait tenté de se souvenir  
si le paradis ressemblait à cet endroit —  
s'était réveillé en priant pour qu'à son retour  
ce ne soit pas le cas.

## SUR LE FERRY DE STATEN ISLAND

En embarquant sur les bateaux, nous risquons  
d'être secoués par les turbulences  
jamais passées du passage du Milieu,  
les requins badgés  
de bleu.

Aujourd'hui nous embarquons, nous partons défilier  
pour Eric Garner.  
Harponné par des bras  
hystériques, ses membres battant l'air  
comme une proie jetée  
sur le trottoir.

Nous avons passé les remous de Lady Liberty.  
Drapée dans une tunique miteuse,  
son visage maculé  
nous renvoie notre regard.  
Des mauvaises herbes s'accrochent  
à son ourlet.



## UN LIVRE SUR RIEN (2/2)

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

Nous comprenons l'obsession comme une manière d'être au monde. C'est-à-dire que l'obsession ne se définit pas selon le prisme d'une attention extravagante portée à un objet. L'obsédé n'est pas ce sujet qui éprouverait une passion irrépressible pour une activité, une personne ou une idée. L'être obsessionnel, c'est d'abord celui-là qui choisit de se vider lui-même de toute substance singulière de sorte à vivre sans exister. La place favorite de l'obsédé reste celle du mort. Comment être mort tout en étant vivant ? Voici sans doute la question essentielle de l'obsession. Comme l'affirme Jacques Lacan :

Qu'est-ce qu'un obsessionnel ? C'est en somme un acteur qui joue son rôle et assure un certain nombre d'actes comme s'il était mort.

L'obsession, plus que la mélancolie, concerne mon geste d'écriture. Bien que l'articulation de ces deux modalités d'existence me reste opaque – il est malaisé de parvenir à formuler une pensée lucide relativement aux engrenages fuyants qui fomentent son propre caractère –, je suis en mesure d'affirmer, selon la connaissance intuitive suscitée par le côtoiement quotidien de moi-même depuis un certain nombre d'années, que la mélancolie est la conséquence aussi directe qu'incertaine de l'obsession, comme, sans doute, la tombée des feuilles caduques est provoquée par une certaine position de la Terre par rapport au soleil. Aussi, selon la perspective de l'écriture de soi qui concerne notre présent travail, il m'est apparu qu'il ne serait pas vain de commencer par décrire la survenue de l'écriture obsessionnelle dans ma vie et de la relier aux différents aspects de la disparition de soi décrits par Maurice Blanchot dans son court récit intitulé *L'arrêt de mort*.

Blanchot, en effet, constitue une figure littéraire exemplaire de l'obsédé, comme a pu l'affirmer et le montrer David Azoulay dans son article « La subjectivité obsessionnelle chez Maurice Blanchot : énonciation et narrativité de la dépersonnalisation dans Thomas l'obscur. »

[...] sous le masque mortuaire de son invulnérabilité et de son idéalité, sous les apparences austères de son éthos de la disparition, l'écriture blanchotienne cache les tensions, les remous et les contradictions d'un sujet obsessionnel en lutte avec son propre corps et sa propre subjectivité.

Je propose donc de travailler à identifier les logiques à l'œuvre dans l'écriture de Blanchot pour extraire les principaux motifs d'une littérature concernée par l'obsession, ce qui devrait nous permettre de faire retour sur Mallarmé et sur la nécessité pour qui entend écrire de céder « l'initiative aux mots ». Pour conclure, nous tournerons notre attention sur les stratégies dont le roman *Les os rêvent* est la réalisation afin de présenter en quoi il met au travail obsession et mélancolie.

D'aussi loin que je me souviens, j'ai toujours été avare en promesses, qu'il s'agisse d'un engagement contracté auprès d'autrui ou qu'il soit question d'une obligation prise avec soi-même. Une certaine conscience, malheureuse, de la précarité des temps, m'aurait porté à laisser ma bouche en silence ; ou bien une lâcheté insidieuse m'aurait troublé au point de ne pas discerner qu'une promesse vaut d'abord pour l'implication qu'on déploie en vue de la réaliser ; ou bien une compréhension maladroite de ce qu'elle est m'aurait induit à en considérer la formulation comme une cage, une limitation de ma liberté, là où, comme nous allons le voir, une promesse ouvre un monde.

Néanmoins, il y eut, une fois, un certain soir, la formulation dans ma voix de quelque chose d'une promesse. Et cette formulation fut décisive. C'était la vingt-quatrième année d'une existence. C'était une solitude tourmentée dans un petit appartement. C'était une subjectivité difficile. On s'insultait soi-même devant le miroir ; on crachait sur l'image ; on se donnait des gifles ; on griffait les joues du visage ; on passait des moments assis sous le bureau, on se balançait d'avant en arrière, on cherchait le bercement et le

sommeil ; on prenait de très longues douches parce que l'eau chaude redoublait la peau et donnait l'impression d'une enveloppe réconfortante. C'était un temps désorienté : des impasses un peu trop unanimes. Certes, le quotidien avait des attraits qu'il serait malhonnête de passer sous silence. On appréciait les amis, la fête, l'art ; on avait même réussi à décrocher un diplôme et trouver un travail intéressant. Toutefois, la solitude ramenait à la détestation de soi et tout de la personne avait les atours d'une incarcération. Ce phénomène avait fortement augmenté depuis qu'on s'était retiré des différents groupes de musique qui avaient tant occupé les années précédentes.

Le rock dans ces expressions les plus extrêmes, les plus violentes, puis les formes musicales les plus dissonantes, les plus chaotiques, avaient en effet autorisé une première extériorisation du mal-être. Cependant, peu à peu, il était apparu que cette expression ne suffirait pas et le désinvestissement, quoi que progressif, fut inéluctable. On aurait été en peine pour expliquer ce que la musique ne permettait pas. Le constat pourtant était sans appel : quelque chose manquait.

Il y eut donc un soir et ce soir fut le temps d'une promesse. Je me suis assis à mon bureau. J'ai commencé d'écrire. J'ai commencé d'écrire en m'efforçant de ne pas juger. J'ai écrit tout ce qui venait à l'esprit. Voilà une invention puissante. Voilà un dispositif qui a changé mon existence. Et, tandis que je laissais faire ma main, pour rien, comme ça, sans idée préconçue, sans chercher à atteindre un objectif défini, quelque chose de la promesse s'est formulé, et cela s'est répété, doucement, tendrement, à la manière d'une psalmodie, comme il vient au merle de chanter aux extrêmes du jour, et cela disait : « j'y

arriverai ». Dès lors mon être fut orienté selon ce Nord : « j'y arriverai ». Et aujourd'hui encore, c'est par ce Nord que ma boussole est aimantée.

Alors, bien sûr, pour déployer une telle puissance magnétique, il fallait que l'expression désigne un voyage, un lieu, un horizon, à la façon d'un toponyme peut-être, plutôt qu'elle ne décrive un but précis. L'image du merle prend ici un sens précis puisque son chant a pour fonction de marquer un territoire. « J'y arriverai », ces trois mots répétés de jour en jour depuis, répondent à ce besoin de définir un espace borné, balisé, repéré.

« J'y arriverai » est un nom qui détermine un geste d'écriture en fonction duquel organiser un quotidien : aller vers ce geste, l'explorer, se laisser transformer par lui, revenir à lui chaque jour.

En dernier terme, « j'y arriverai » emporte un dessein qu'aucune formulation ne saurait exprimer ; il s'inscrit dans la dynamique de mon existence comme le nom d'une instance impossible contre laquelle je m'arc-boute, trouvant de la sorte une consistance ferme et durable puisque, à bien y réfléchir, rien ne se présente comme étant plus pérenne que l'impossible. La promesse, d'emblée, ne sera pas tenue, ou plutôt, la tenir consistera à lui être fidèle jusque dans la perspective de l'échec, ou plutôt, cette promesse faisant sans cesse retour dans le présent en ce qu'elle y loge sa propre béance, lui être fidèle consiste à vivre dans cette ouverture. Le geste d'écrire est cette discipline particulière, cette chasteté nécessaire au fondement du sentiment territorial d'une existence.

La promesse consiste donc en tant qu'ouverture incessante et non en tant que point de mire à atteindre. Il devait en être ainsi que je sois lié à un processus dont la

logique serait l'objet d'une découverte et d'une compréhension déployées sur le temps d'une vie. C'est-à-dire qu'en écrivant je commençais d'instruire un dossier qu'aucune conclusion ne viendrait clôturer, ce qui n'empêche en aucune façon que des chapitres puissent en être terminés, que des étapes marquent un cheminement et dessinent une certaine logique.

Sur ce point de l'obsession qui nous intéresse aujourd'hui, la promesse serinée à bas mots depuis plus de vingt ans concerne d'abord une inclination à disparaître. Comme je le formulais encore il y a de cela une dizaine d'années, dans un récit maladroit, à propos des prémices de mon écriture :

J'écrivais parce qu'il en allait de ma disparition. Peu importait la teneur de cette écriture. La substance de ma personne glissait toute entière avec l'encre du stylo. Elle imprégnait le papier et se fixait en signes définitifs. J'avais touché au but. J'avais trouvé ma place. La durée qui me séparait de ma mort serait un temps voué à ma disparition. Apparaissait ce qui en moi était sans que jamais je ne le sois, apparaissait le monde dans sa consistance élémentaire. La mort se tenait là, tout près du lieu de mon évidure, elle rayonnait. Les vingt-quatre lettres de l'alphabet seraient les mêmes au jour de ma mort. Bien que de toute évidence ma fin ne soit pas encore venue, j'avais l'impression que les caractères de l'alphabet la scrutaient, qu'ils reflétaient son événement, qu'ils constataient mon cadavre. Ma mort m'apparaissait crédible, elle était de ce monde, de ce jour. Ma mort consistait comme si déjà elle avait eu lieu.

Ce motif de la disparition est central dans l'économie subjective de l'obsédé. Il n'est dès lors pas étonnant que Maurice Blanchot y revienne fréquemment dans le livre que nous nous proposons d'étudier (nous utiliserons l'édition Gallimard, collection *L'imaginaire*), livre dont il n'est pas inutile de présenter succinctement le propos. À la lecture de *L'arrêt de mort*, on découvre un récit déconcertant, organisé en deux parties distinctes. La première raconte la lente agonie d'une femme proche du narrateur, la seconde une rencontre avec une autre femme, rencontre qui sera l'occasion pour le narrateur d'éprouver un certain effroi à partir duquel énoncer une sorte de morale obsessionnelle. Ces rencontres étranges, aussi décisives que discrètes, se déroulent durant les derniers mois de la Seconde Guerre mondiale, à Paris, sans que ces événements historiques n'interfèrent vraiment.

Blanchot revient sans cesse sur le thème de la disparition de soi, sans toutefois jamais l'aborder comme un processus arrivé à son terme ni même, à vrai dire, comme un mouvement souhaitable. L'auteur en présente simplement les phénomènes, les lois qui semblent la régir, comme si cette logique organisatrice allait de soi, ne pouvait pas être mise en relation avec d'autres aspects de la vie intérieure d'un être humain, ne présentait pas une inversion systématique de notre expérience commune. Ici, la disparition semble être une modalité exclusive de l'existence. C'est précisément en disparaissant qu'on vivrait pleinement. On existerait de la façon la plus intense dans le sommeil, l'absence et la mort.

Par exemple, alors qu'il monte un escalier plongé dans la pénombre pour rejoindre une chambre d'hôtel dans

laquelle il se rend de temps à autre pour travailler, le narrateur fait une expérience pour le moins déconcertante, qu'il nous décrit de la sorte : « à partir du quatrième [étage], une sorte de relent étrange descendait vers moi, une odeur froide de terre et de pierre que je connaissais à merveille parce que dans la chambre elle était ma vie même. » Deux inversions nous frappent. La première consiste en ceci que « l'odeur de terre et de pierre » descend quand on attendrait plutôt qu'elle monte depuis les entrailles de la terre ; la « sorte de relent étrange » se manifeste de la même façon qu'une lumière surnaturelle dans les récits de la Tradition, depuis les hauteurs divines vers le commun profane des hommes, à la différence qu'elle ressortit plutôt au remugle qu'au transcendant. La seconde, plus essentielle, implique que cette odeur soit la vie même du narrateur quand il se trouve dans la chambre. Or, le champ sémantique ouvert par l'association des trois substantifs « relent », « terre » et « pierre » ne souffre aucune ambiguïté. Si « terre » et « pierre » pourraient à la rigueur évoquer quelques aspects d'une surface en contact avec le jour et le soleil, la présence du terme « relent », qui se rapporte à une mauvaise odeur persistante, voire à l'odeur d'une chair putréfiée, nous plonge dans le domaine sépulcral, dans la tombe et son silence. On en déduit que la vie même du narrateur est une odeur de mort. Selon une logique toute obsessionnelle, l'auteur définit donc le domaine du mort comme étant son territoire de vie. Notons qu'en plus d'obscurcir la partition habituelle selon laquelle nous séparons vie et mort, l'auteur plonge le sens de sa phrase dans une opacité qui nous aveugle, comme si la mort imprégnait jusqu'à l'effort de la phrase pour créer une signification et une image. En effet, nous comprenons bien le sens général de l'énoncé, à savoir

que vie et mort sont ici comme superposées dans le sens d'une mortification de la vie, en revanche, comment pourrions-nous saisir précisément qu'une odeur soit la vie même de quelqu'un ? Comment une manifestation olfactive, certes puissante mais aussi labile, invisible, instable, pourrait intégrer le tout d'une vie incarnée ? L'image, qui devrait nous orienter dans le sens d'un surcroît de compréhension, nous échappe et nous plonge dans la nuit. À notre souhait d'attraper une signification, elle semble opposer une fin de non-recevoir. Seule s'impose, prenant à rebours notre expérience quotidienne des éprouvés ancrés dans nos corps, l'affirmation d'une existence désincarnée, quasi abstraite, propre à l'odeur, quand cette odeur est un relent rapportable au cadavre ou à la charogne. Par cet excès de pénombre qui semble envahir la scène évoquée et le langage même de cette évocation, le narrateur de Blanchot affirme donc une vie sans corps, entendue comme émanation du corps mort.

Comme l'obsédé cherche à vivre depuis la place du mort, il semble logique qu'il se sente l'intime de sa propre absence. Une page de *L'arrêt de mort* demeure tout à fait exemplaire. Qu'on nous pardonne cette longue citation :

Au commencement de la guerre, l'idée de sous-louer une chambre dans un appartement déjà habité m'amena chez une dame qui donnait des leçons de danse. Cette dame avait une fille de treize ou quatorze ans, laquelle, à partir d'un petit salon où une imposte donnait sur ma chambre, passait des heures à m'épier. Elle grimpait sur une chaise et me regardait avec une expression hallucinée. Au début, quand je la surprénais, elle se cachait ; mais rapidement, elle se

montra plutôt. Ce manège ne me fâchait pas. À voir constamment cette tête là-haut, qui semblait seule et posée sur le vide, j'éprouvais un sentiment de calme. Mais, un jour, rentrant par le petit salon, je la vis sur sa chaise, qui regardait chez moi, même en mon absence. Je la giflai et l'amenai à sa mère en lui disant : « Quand une femme vient chez moi, cette petite grimpe sur une chaise pour regarder à travers la vitre. » La mère restait stupéfaite. Après une minute, elle dit : « Mais vous ne devez pas amener de femme ici. » Précisément, je n'en « amenais » pas, je voulais seulement lui faire comprendre la nature de l'indiscrétion commise par sa fille, regardant chez moi quand je n'y étais pas.

Là encore, une inversion des plus déstabilisante nous est présentée comme allant de soi. Nous pourrions la formuler de la sorte : il est plus gênant d'être observé étant absent que présent. Autrement dit, surprendre quelqu'un en train d'observer, à la dérobée, un lieu intime où l'on n'est pas se révèle plus intrusif que d'être observé dans ce même lieu quand on y est présent (et qu'on a conscience d'être regardé).

Nous pourrions longuement analyser cet extrait, et d'abord tenter de comprendre ce calme que le regard de la jeune fille induit chez le narrateur. Est-ce à dire que la présence d'un tiers, cette « tête là-haut, qui semblait seule et posée sur le vide », aurait un effet positif sur l'état de sa conscience ? On pourrait penser que ce calme fait écho au silence d'une pièce sans personne, comme si l'intrusion de la jeune fille, sous la forme quasi abstraite d'une tête qui flotterait dans le vide, avait le pouvoir de rendre le narrateur à cet état dont on pressent tout au long du récit qu'il le

désigne comme étant le sien propre : une présence absente, anonyme, qu'une équanimité sans aucune tension qualifierait.

Essayons de comprendre l'attitude du narrateur quand il surprend la jeune fille occupée à regarder la chambre au moment où il ne s'y tient pas. Sa réaction est rigoureuse et immédiate. Il gifle l'adolescente puis interpelle la mère. C'est-à-dire que tout dans son comportement nous laisse penser que l'indiscrétion, pour lui, a bien lieu dès lors que sa chambre est observée alors qu'il n'y est pas présent. Si l'on se laisse aller à réfléchir selon cette logique retorse, force est de constater que le narrateur estime que ce n'est pas sa présence mais son absence qui manifeste son intimité. Dès lors, ses paroles, de prime abord étranges, deviennent compréhensibles, quand bien même il n'amène jamais de femme chez lui : « Quand une femme vient chez moi, cette petite grimpe sur une chaise pour regarder à travers la vitre ». Dans une inversion emblématique de l'expérience obsessionnelle, l'absence est retournée en présence. La jeune fille, en regardant la pièce vide, est en mesure d'observer la vraie vie du narrateur, celle qu'il ne vit pas ; elle s'immisce au cœur de sa vie la plus secrète, la plus intense, là précisément où, ne se trouvant pas, se déclinent les différents registres de son intimité, y compris l'activité sexuelle. C'est « la nature de l'indiscrétion » à laquelle fait référence le narrateur. Ce qu'il ne vit pas est la matière même de sa vie telle qu'il la situe ou, pour formuler ce paradoxe de manière plus précise, *la pensée de ce qu'il ne vit pas constitue la substance de son existence réelle*.

Être mort, être absent, sont deux déclinaisons possibles du paradigme existentiel obsessionnel. Nous pouvons en identifier une troisième dans l'état de sommeil.

Au cours de la lente agonie de J., jeune femme auquel tient le narrateur, quoiqu'il nous soit difficile de qualifier la nature véritable de leur rapport, ce dernier a cette formule :

À ce moment, elle s'assoupit vraiment, d'un sommeil presque calme, et je la regardais vivre et dormir

Ce qui retient notre attention, c'est bien entendu cette association inhabituelle des verbes « vivre » et « dormir ». Le narrateur, encore une fois, relie une activité que l'on peut aisément envisager comme un retrait, comme une absence, avec cet affairément dans lequel la plupart d'entre nous est investie et que l'on a pour habitude d'appeler « vivre ». Vivre, bien que ce verbe puisse aussi qualifier l'état vivant, c'est-à-dire non mort, d'un organisme, sans considération pour son comportement, ses singularités, voire sa personnalité, renvoie d'abord à cette expérience qui consiste à être au monde ; il suffit d'en consulter les synonymes dans n'importe quel dictionnaire : demeurer, habiter, rester, subsister... Vivre implique une conscience du sujet qui se déploie au travers d'un comportement actif. Or, dans l'état de sommeil, si la personne est en vie, si elle se repose dans la perspective d'un réveil et d'une nouvelle séquence d'activité, il est tout de même difficile, du moins étrange, d'affirmer qu'elle est en train de vivre, à moins que l'on identifie la vie au retrait de soi.

Enfin, pour clore cette recension des divers modes de disparition qu'avance Blanchot comme autant de manières d'exister, il convient que nous relevions celui-ci que nous trouvons formulé dans le paragraphe suivant :

J'étais étrangement faible, et le mot étrange est ici à sa place. L'étrangeté consistait en ceci que le phénomène de la vitre, dont j'ai parlé, s'appliquait à tout, mais principalement aux êtres et aux objets d'un certain intérêt. Par exemple, si je lisais un livre qui m'intéressait, je le lisais avec un vif plaisir, mais mon plaisir lui-même était sous une vitre, je pouvais le voir, l'apprécier, mais non l'user. De même, si je rencontrais une personne qui me plaisait, tout ce qui m'arrivait avec elle d'agréable était sous verre et, à cause de cela, inusable, mais, aussi, lointain et dans un éternel passé. Au contraire, avec les choses et les gens sans importance, la vie retrouvait sa valeur et son actualité ordinaires, de sorte que, préférant la vie au lointain, je devais la chercher dans les actions modestes et les êtres de chaque jour.

Blanchot décrit ce qui semble être une ultime ruse du caractère obsessionnel pour tenir à distance les ressentis et les éprouvés. Nul besoin ici d'être mort, absent ou plongé dans le sommeil. Les affects intenses sont simplement dissociés du sujet auquel ils parviennent, de sorte que la personne peut les concevoir sans pour autant les éprouver. Seuls les phénomènes de basse intensité sont intégrés à l'expérience du sujet, comme si celui-ci ne pouvait tolérer d'être sollicité par un enthousiasme. Ce phénomène induit une réaction particulièrement paradoxale puisque le narrateur en vient à chercher à vivre des situations qui ne suscitent pas son plaisir. Il choisit de s'impliquer dans des expériences qui ne contiennent pas d'agents trop excitants. Il explore une vie neutre, ce qu'il appelle « la vie au lointain ». Le sujet est contraint d'atténuer les reliefs de son

quotidien. Cette distance, qu'elle se manifeste sous la forme de la « vitre » ou sous celle d'un lointain, résonne avec la perspective de la disparition. Il s'agit toujours de repousser les termes d'une incarnation. L'obsédé cherche à vider son corps des intensités qui le traversent.

Il s'ensuit que l'obsédé épouse un constant principe d'incertitude visant à mettre en doute la manifestation de son existence dans le monde. Les faits demeurent et doivent demeurer incertains. Le sujet obsessionnel épouse la cause impérieuse de son retrait du monde. Les faits, en tant que phénomènes au travers desquels advient le monde, n'ont, en dernier terme, aucune espèce d'importance pour déterminer le sens d'une vie.

Je ne puis pas exactement dire si ces paroles, ou d'autres analogues, arrivèrent jamais à ses oreilles, ni non plus dans quel esprit j'ai été amené à les lui faire entendre : c'est une question secondaire, de même qu'il était insignifiant de savoir si les choses s'étaient réellement passées ainsi. Je dois seulement affirmer que cela est pour moi vraisemblable, les questions de dates mises à part, car tout a pu remonter à un moment bien plus ancien. Mais la vérité n'est pas dans ces faits. Les faits eux-mêmes, je puis rêver de les supprimer. Mais, s'ils n'ont pas eu lieu, d'autres, à leur place, arrivent et, à l'appel de l'affirmation toute-puissante qui est unie à moi, ils prennent le même sens et l'histoire est la même.

Le narrateur l'affirme comme une loi : « la vérité n'est pas dans ces faits ». Certes, les faits sont indéniables, mais ils n'ont aucune autorité. Un fait arrive à la place d'un autre,

lequel aurait pu tout aussi bien se produire. Un fait n'apporte et n'emporte rien de la vérité d'une vie. C'est-à-dire que le sens et l'histoire ne s'articulent pas aux événements qui trament le monde. Peu importe les faits, le sens et l'histoire seront les mêmes parce qu'ils dépendent d'une autre instance : l'« affirmation toute-puissante » qui est unie au narrateur.

Cette affirmation toute-puissante unie à l'obsédé, c'est celle de sa pensée. Seule la pensée est à-même de faire autorité et d'orienter le comportement :

Moi-même, je n'ai pas été le messager malheureux d'une pensée plus forte que moi, ni son jouet, ni sa victime, car cette *pensée* [souligné par Blanchot], si elle m'a vaincu, n'a vaincu que par moi, et finalement elle a toujours été à ma mesure, je l'ai aimée et je n'ai aimé qu'elle, et tout ce qui est arrivé, je l'ai voulu, et n'ayant eu de regard que pour elle, où qu'elle ait été et où que j'aie pu être, dans l'absence, dans le malheur, [...] dans le silence et dans la nuit, je lui ai donné toute ma force et elle m'a donné toute la sienne [...].

Dans cet extrait, issu de la toute fin du récit, le narrateur semble enfin mettre de côté ses scrupules, sa parcimonie et ses doutes. Il laisse libre cours à l'expression de son sentiment. Il déclare son amour exclusif et entier. Il affirme le don total de lui-même. Cependant, ce n'est pas à une femme que s'attache son sentiment, c'est à la pensée que, précisément, une femme lui aura permis de saisir avec quelque lucidité.

Cette déclaration d'amour à la pensée, je l'ai moi-même mise en acte. Peu après avoir commencé à écrire, je

me suis fait offrir un dictionnaire. J'en tombai immédiatement amoureux. J'avais là, sous la main, les mots avec lesquels formuler toutes les pensées possibles. Je tenais la pensée totale et absolue dans sa potentialité. Des phrases innombrables et merveilleuses attendaient dans cette liste famariveuse et savante. Je trouvai là un corps véritable, des organes efficaces, un visage enfin fidèle à ma vocation de mort, d'absence et de disparition. Aussi, les nuits qui suivirent l'entrée de ce dictionnaire dans ma vie, nous couchions ensemble. Je le plaçais dans mon lit, contre mon ventre, m'endormais ainsi, avec la somme parfaite des mots de la pensée et, tandis que je me laissais emporter dans le sommeil, je formulais de toutes les manières possibles un vœu secret, ardent, selon lequel, dans cette proximité merveilleuse, tous les mots du dictionnaire, en une transsubstantiation nocturne, devenaient mon corps.

Comprenons que cette pensée, définie par Blanchot, à travers son narrateur, comme affirmation toute-puissante, capable de surpasser les faits et le monde qui les contient, emporte l'amour et l'obéissance de l'obsessionnel en ce qu'elle manifeste, souverainement, la logique de disparition qui gouverne son éthos et fonde son éthique. Loin d'être un simple instrument de compréhension du monde, loin de se contenter de forger un entendement des choses, *la pensée est le monde réel de l'obsédé*, elle est l'autorité même à laquelle s'en remettre. Si elle relève d'une telle puissance cosmique, c'est en cela qu'elle vide le monde pour y substituer des mots et des phrases. La pensée reste toujours la manifestation d'une absence, l'exercice d'une représentation, et c'est en cela qu'elle manifeste et gouverne la jouissance obsessionnelle. Pour l'obsédé, parce qu'elle vide son corps, la pensée est l'unique objet d'amour.



[...] cette force trop grande [de la pensée], incapable d'être ruinée par rien, nous voue peut-être à un malheur sans mesure, mais, si cela est, ce malheur je le prends sur moi et je m'en réjouis sans mesure et, à elle, je dis éternellement : « Viens », et éternellement, elle est là.

Ainsi, avec une enthousiasme qui prête peut-être à sourire, le narrateur énonce les termes de sa jouissance. Il interpelle la pensée comme l'instance souveraine qu'il appelle de ses vœux. Il accepte de répondre du malheur que celle-ci semble devoir causer. Il s'affirme en tant que sujet de la pensée, il localise sa raison d'être, il fait allégeance à l'impératif qui s'impose à lui. Il accède à la dimension d'une réjouissance qu'on pourrait sans doute nommer une joie. Il advient dans une transcendance du temps parce que l'énonciation de son acquiescement en perce la trame.

Maintenant qu'est identifiée la cause obsessionnelle, reste à comprendre comment cette cause vient à s'incarner dans l'écriture et, en dernier terme, comment la littérature la met en fonction. Outre une première articulation qui s'impose à nous avec évidence, selon laquelle l'écriture est une manifestation de la pensée et qu'il semble logique que l'obsessionnel s'y adonne comme véhicule de sa propre disparition, nous pouvons envisager une liaison plus subtile sur la piste de laquelle nous met Blanchot.

[...] et d'ailleurs, toutes ces circonstances et les interprétations que j'en donne ne sont pour moi qu'un moyen de rester un peu plus longtemps dans le domaine des choses qu'on peut raconter et vivre

Que nous dit le narrateur ? Ne serait-ce pas que l'activité de récit, celle qui consiste à raconter des circonstances et à en livrer des interprétations, permet de demeurer dans le commun des vivants, « de rester un peu plus longtemps dans le domaine des choses qu'on peut raconter et vivre » ? Dès lors, ne peut-on comprendre que l'activité de récit entrave le mouvement de disparition sans pour autant le contrarier tout à fait ? Ne pourrions-nous pas identifier l'expression d'une ambivalence à laquelle ressortit l'éthos obsessionnel, à savoir que la disparition doit être un mouvement dans lequel habiter, voire prospérer, et que, par conséquent, il doit être sans cesse ralenti, minimisé, mais aussi engendré, à la manière d'une asymptote dévolue à tendre vers un point sans jamais l'atteindre ?

Nous pourrions évoquer ici la narration *décontrariée* envisagée comme économie du roman *Les os rêvent*, telle que nous l'avons formulée dans l'article « Un roman décontrarié ». Nous pourrions aussi évoquer la dimension performative de la langue et le retournement sur elle-même qu'elle y opère. L'écriture en effet, dans la perspective que nous sommes en train d'identifier, est l'opérateur, à la fois, de la disparition du sujet mais aussi de la disparition de la disparition du sujet (voilà le retournement en question) par laquelle la pensée accède à une certaine dimension de l'infini puisqu'elle n'en finira jamais de promouvoir un sujet obsessionnel tant que sa disparition ne cessera pas de se retourner sur elle-même pour se contredire.

Si tel est le cas, l'écriture, pour l'obsédé, est le geste même par lequel il parvient, d'une part, à se soumettre aux impératifs de la pensée et se glisser dans le costume d'une absence, d'autre part, à s'opposer à la disparition pour

maintenir la nécessaire substance de sa sujétion. En effet, si vraiment il advenait qu'il disparaissait, qui pourrait encore disparaître ? Qui pourrait se vider de sa substance et poursuivre la pensée ? Qui pourrait faire allégeance à la disparition ?

C'est bien à ce mouvement d'une vibration infinie que se rapporte la promesse formulée par le moyen de cette brève formule, ô combien essentielle dans ma vie d'obsessionnel : « J'y arriverai ». Souvenons-nous de l'introduction de la première partie de cet article. Nous avons écrit, en guise de problématique visant à présenter ma jouissance : *comment désirer désespérément dans une abondance que seule saurait ruiner la cessation du pouls ?* Cette formulation, nous la présentions comme une reprise de celle-ci : *comment quelque chose peut-il être rien et rien quelque chose ?* Dans la dimension obsessionnelle, c'est de la sorte que nous précisons la question : comment soi peut-il tendre à être rien et comment rien peut-il distribuer la fuite de soi ? On devine notre intention qui cherche à introduire, d'un, la dimension d'un déplacement constant entre soi et rien, de deux, la non réciprocity qui définit le rapport de soi et rien – ce dernier advient en effet comme cause finale de soi et agent de cette cause. Dès lors, une fois engagée cette notion de déplacement, il nous apparaît concevable d'avancer qu'il est question de *désirer*. Qu'est-ce en effet que désirer si ce n'est se mouvoir vers l'objet pour lequel nous ressentons une attraction ? Or, ici, l'objet désiré n'est pas de nature à être possédé puisqu'il s'agit de tendre à l'être : être rien, disparaître, mourir, s'absenter. On comprend, puisqu'il n'y a aucune satisfaction possible de ce désir, puisque l'obstruction à toute réalisation est inscrite dans les termes mêmes selon lequel émerge ce désir, qu'il

soit question de désespoir. *Désirer désespérément*, c'est se déplacer vers une fin qui se donne elle-même comme déplacement. L'abondance qualifie ce mouvement. Ce qui se présente à nous dans une profusion joyeuse, c'est l'impossibilité d'aboutir, la négation du terme qui engendre l'engendrement dont procède la jouissance. Toutefois, cette profusion s'adosse à la seule perspective certaine, *la cessation du pouls* qui, un jour ou l'autre, verra le corps froid, pesant, inerte, déserté. Sans l'absolue certitude de cette finitude, aucune substance possible de soi pour embrasser la disparition. « J'y arriverai » est cette promesse sans distance dont la consistance est, à vrai dire, le temps, l'écoulement du temps, qui s'affirme et se nie dans le même mouvement.

Écrire, raconter, interpréter, sont des actes ambivalents et c'est précisément en cela qu'ils emportent et réalisent la jouissance de l'obsédé. Nous retrouvons ici la tension d'une ambivalence, tension similaire à celle envisagée pour le sujet mélancolique. Ce dernier cherche à capter un objet qui n'existe pas dans la fiction d'une perte, le sujet obsessionnel cherche à se contracter lui-même sous la forme d'une pensée.

Or, la littérature, l'œuvre pure selon Mallarmé, adviendrait précisément avec la disparition élocutoire du poète :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

Nous pouvons ainsi affirmer une convergence de la logique obsessionnelle et de la littérature. Il n'est pas question de prétendre trancher qui est premier dans cette réunion. Sans doute pouvons-nous tout au plus affirmer que la littérature, comme de la posture mélancolique, est l'intime du geste obsessionnel. Un point semble somme toute essentiel tant il est difficilement réfutable. Obsession et littérature investissent le langage dans sa performativité. En ce qui concerne la littérature, nous avons déjà formulé cette importance décisive de la performativité dans la première partie de notre article. Pour la perspective obsessionnelle, reportons-nous au repérage du psychiatre Diatkine, formulé dans l'article *Le transfert sur la parole dans la névrose obsessionnelle* :

Une particularité du langage des obsédés explique en partie cette réticence [des psychanalystes à soigner les obsédés]. Comme il est naturel, les patients qui souffrent d'obsessions veulent parler à leur thérapeute de leurs appréhensions, qu'ils jugent absurdes. Cependant, pour eux, le seul fait d'en parler les rend un peu plus réelles. Parler d'un danger risque de le faire survenir. Parler, c'est déjà réaliser ce que l'on redoute. Plus que d'autres, les obsessionnels « font des choses avec des mots ». Leur langage est souvent « performatif » (Austin, 1962). Parfois, ces patients investissent même les mots d'un véritable pouvoir magique, comme les malédictions qui se glissent dans les prières que « l'homme aux rats » fait pour protéger ses proches.

Cette performativité du langage obsessionnel, nous la retrouvons à de multiples reprises dans le récit de Blanchot, sous la forme de la pensée considérée comme agent capable de poser des actes : « Mais, une pensée n'est pas tout à fait une personne, même si elle agit et vit comme elle ». La pensée peut même posséder la substance d'une personne avec qui l'on vit : « Je la regarde [la pensée]. Elle vit avec moi. Elle est dans ma maison. Parfois, elle se met à manger ; parfois, quoique rarement, elle dort près de moi. Et moi, insensé, je me croise les mains et je la laisse manger sa propre chair ». Nous la rencontrons aussi dans une sorte de fusion par laquelle la personne désirée, rendue inaccessible par le phénomène de la vitre évoquée précédemment, se confond avec la pensée : « Elle [la femme toute proche] se tenait en ma présence avec la liberté d'une pensée ; elle était dans ce monde, mais dans ce monde je ne la rencontrais encore que parce qu'elle était ma pensée ; et quelle connivence s'établissait donc entre elles, quelle complicité pleine d'horreur ». Nous trouvons encore une manifestation exemplaire de la performativité de la parole de l'obsédé dans le passage suivant, quand les mots ont une telle puissance d'action qu'ils parviennent à briser quelque chose d'une personne et déchaîner une foule : « [...] je me mis à parler en français, à l'aide de mots insensés que je n'avais jamais effleurés et qui tombèrent sur elle avec toute la puissance de leur folie. À peine l'eurent-ils touchée, j'en eus le sentiment physique, quelque chose se brisa. Au même instant, elle fut enlevée de moi, ravie par la foule, et l'esprit déchaîné de cette foule, me jetant au loin, me frappa, m'écrasa moi-même, comme si mon crime, devenu foule, se fût acharné à nous séparer à jamais ». Pour terminer cet inventaire, nous proposons un extrait dans lequel la parole

de l'obsédé est poussée jusqu'à un tel degré de performativité qu'elle s'attribue des pouvoirs démiurgiques : « ma voix, devenant le seul espace où je la [la femme accompagnée] laissais vivre, la forçait elle-même à sortir de son silence et lui donnait une sorte de certitude, de consistance physique qui autrement lui aurait manqué ». On pourrait donc affirmer que la littérature, en tant qu'emploi performatif de la langue visant à révéler le monde, met en fonction l'inclination elle-même performative du langage de l'obsédé. L'obsessionnel trouve dans la littérature une cause par laquelle il peut relier la nécessité de loger dans le mouvement de disparition avec une certaine consistance sociale que lui prêtera la publication de ses textes. Cette consistance semble particulièrement indiquée puisqu'elle lui est donnée depuis un lointain, par la médiation des livres, objets froids, fermes, silencieux, envoyés de par le monde comme autant de représentants de lui-même et de sa disparition.

Ici, il convient de nuancer quelque peu notre propos. Mallarmé annonce la disparition élocutoire du poète, c'est-à-dire la disparition de « son élocution, son logos, sa parole, son discours » (Margel, *Le projet du livre idéal*), non la disparition de son être ou de sa personne. L'obsédé est, lui, impliqué dans cette disparition de son être. Il cherche la néantisation de sa substance par son transfert dans la pensée. Il n'en va pas seulement de sa voix mais de tout ce qui fait sa personne car, rappelons-nous, ce qui intéresse l'obsédé, c'est d'être en mesure d'occuper la place du mort. Nous touchons là au conflit que l'obsédé ne manquera pas de traverser dès lors qu'il entre en littérature car, si la littérature lui offre l'opportunité de mettre en fonction sa jouissance, elle s'opposera à servir pleinement sa cause

vouée à la disparition. Il nous faut maintenant différencier deux niveaux. Nous avons vu que l'écriture ouvre la possibilité de disparaître et de faire disparaître la disparition. Ici, c'est d'une autre articulation dont nous parlons. La littérature engage la disparition élocutoire du poète mais pas son être. Autrement dit, la littérature n'engage pas seulement la disparition de la disparition, elle pose également la nécessité d'une limite au mouvement de la disparition de l'auteur. Si l'auteur travaille à disparaître en entier dans le texte, s'il ne limite pas son effacement à son élocution, c'est en effet la littérature qui disparaît. L'enjeu est de taille : la littérature nécessite de mesurer et canaliser la jouissance obsessionnelle. Ce n'est que dans cette maîtrise que la mise en fonction par la littérature peut opérer.

Deux éthiques, l'une propre à la littérature, l'autre à l'obsédé, vont donc de conserve jusqu'à un certain point à partir duquel elles s'opposent. L'éthique obsessionnelle, qui est orientée par la disparition, est mise en fonction par la littérature dont l'éthique pourrait, elle, être définie comme la recherche d'une révélation du langage en tant que lieu du monde, par les moyens de la performativité. Mais il vient toujours un moment où l'obsédé, dans sa pratique d'écriture, se doit d'opérer un choix. Soit il soutient la cause de sa disparition et le texte, tôt ou tard, perdra sa puissance littéraire pour épouser la forme d'une pratique masturbatoire et logorrhéique, soit il épouse la cause de la littérature et parvient à orienter sa jouissance afin de maintenir son expression dans le registre, comme le dit Mallarmé, d'une transposition « d'un fait de nature en sa presque disparition vibratoire ».

Il est temps maintenant, en guise de conclusion, d'investir de nouveau le roman *Les os rêvent*. Après ce

travail d'élucidation partielle des causes obsessionnelle et mélancolique de ma propre écriture, mon rapport à ce texte s'en trouve instruit et comme mis en perspective. Je peux affirmer que l'écriture de ce livre comporte une dimension de soin dans le sens que les aspects les plus saillants de mon caractère obsessionnel, et les inclinations mélancoliques qui lui sont connexes, y ont trouvé un jeu de nature fictionnel dans lequel être mis en mouvement et en fonction. Ici, la science imaginaire ostéonirismologique est la scène sur laquelle la littérature advient selon les motifs qui lui sont propres, selon la nécessité qui lui appartient, avec la matière, le style et les articulations logiques issues de l'expressivité propre à ma jouissance.

Deux exemples nous permettront d'illustrer brièvement ces liaisons. D'une part, l'obsession s'exprime pleinement dans l'exposition d'une activité démiurgique dont le moyen exclusif est le langage, d'autre part, la mélancolie est mise en forme à travers les catégories négatives à l'œuvre dans la science ostéonirismologique.

Si l'obsédé a pour vocation, comme le dit Diatkine, de faire des choses avec les mots, alors la mise en scène ostéonirismologique reste une quintessence obsessionnelle. Les mots, en effet, s'y trouvent à l'origine de toute chose. Toutefois, nul être humain n'est à l'origine de ce travail puisque ce sont les os des êtres vertébrés, ici en place de dieux, instances muettes et mystérieuses, qui gouvernent à l'ordre cosmique selon une mécanique aussi subtile que complexe. Le principe en est toutefois relativement simple : ce sont des déplacements de mots dans des phrases qui créent le réel. Précisons que ces mots ne sont pas des paroles ni des graphies, ils existent en tant que matière en trois dimensions et forment des molécules. Mais, à vrai dire, peu

importe le processus, retenons simplement que le langage est soumis à une contrainte extrême selon laquelle les mots qui le constituent ne transposent plus des faits de nature, ils sont des faits de nature, et s'ils représentent encore les choses, ce n'est que par notre habitude de les utiliser dans ce sens. Les mots sont pure performativité. Ils n'ont plus aucune visée constative. C'est un triomphe obsessionnel.

Or, ce monde créé par le moyen d'un langage déplacé dans la matière et son silence se distingue du nôtre par la manifestation de catégories négatives. Parmi les choses créées, parmi les êtres dont les os produisent la création, nous comptons en effet les choses et les êtres qui n'existent plus, n'existent pas encore, n'existeront jamais. Cette connaissance du négatif de la création, aussi paradoxale puisse-t-elle paraître, relève d'une logique complètement mélancolique puisque, par les moyens de ce dispositif, ce qui n'existe pas en vient à se laisser saisir et posséder, au moins dans le registre d'un savoir.

Me vient à l'esprit une contrepèterie sonore qui me hanta pendant toute la durée de l'écriture de ce livre. Et je m'amuse à penser que les déplacements de lettres et d'écriture dont elle procède, comme en écho de la création ostéonirismologique, ont produit l'écriture du soin. Il s'agirait, en définitive, de reprendre à son compte un site possible et mouvant de l'origine. Après tout, ne pourrait-on pas entendre dans ce titre, *Les os rêvent*, la reformulation du titre d'un autre livre, écrit celui-ci depuis longtemps dans la filiation généalogique et le mystère de la physiologie : *Les ovaires* ?

**LA BOÎTE À PROVERBES, 9**

Laurent Albarracin et Jean-Daniel Botta

*Le piano est un cachot à l'air libre et entraînant. L'ongulé de son doigt fait onduler les prés.*

Le piano est la balance polyphonique de la rosée. Le piano peut comparer toutes les pesanteurs. Le piano cherche l'unisson des sueurs.

*La suoricité, ou l'union par la sueur. Dans la rosée, chaque goutte a le poids d'une pesée, chaque pétale est un plateau de balance qui n'a d'autre consistance que sa sensibilité au poids. La rosée est cette fleur faite de son entière dispersion.*

Les animaux voient les humains par le miroir déformant de la rosée. Pour fuir, l'animal commence par disperser sa sueur. Les animaux ont de la rosée dans leur placenta.

*Devant la marche des hommes, les animaux fuient en abandonnant leur tricot. Comme s'ils léguaient leurs aiguilles et leurs lunettes à la pelouse avant de disparaître.*

L'homme rêve d'une pelouse de pouces, une pelouse de préhension. La fuite est la forme absolue du confort. La fuite c'est comme égarer une Alfa Romeo.

*Fuir c'est poser dans l'herbe des laissées limpides et des crottes pures, c'est poser la bombe de l'absence. Avoir le luxe de disparaître dans un sillage d'œillades. Avoir le luxe de disparaître comme un animal à bord d'une Oméga Juliette.*

Fuir en refermant une table de ping-pong comme plier l'espace-temps. Fuir en poussant toutes les pièces de son moulin devant soi. Disparaître à bord du chien battu.

*Refermer la table de ping-pong pour que les échanges s'y déroulent entre deux murs se parlant à l'oreille. Dans un murmure, le moulin étend les ailes pour se faire battre. Le chien de la disparition aboie quand le fusil accouche d'une balle de ping-pong.*

Le fusil tire des greffes à vol d'oiseau sur le moulin blessé. La table de ping-pong se referme comme un album photo de chiens battus. La balle s'en tient à ses préparatifs lunaires.

*La balle de ping-pong jaillit de la raquette comme un œuf de revolver. La lune est un flotteur né d'un homme-grenouille qui a avalé son tuba.*

Le revolver vise l'avenir. Le pistolet à œufs tire dans ce qui n'appartient pas encore à la matière. Le pistolet tire des étendues jusque dans le tire-fesse du lointain.

*Le pistolet à œufs vise chez un individu la génération suivante. La tarte à la crème à retardement est le genre de gag que ne comprend pas ton arrière-petit-fils.*

Le pistolet à œufs greffe des biographies dans l'individu. Tout soliste reçoit un jour ou l'autre une tarte d'étourneaux.

*La nuée d'étourneaux est la tarte Tatin des oiseaux. C'est en se retournant des gifles les uns aux autres que les étourneaux ont inventé la murmuration.*

Les étourneaux survolent les dynasties en switchant de roi au moindre coup d'aile. Les étourneaux sont des aéronefs de fraternité qui contestent la France.

*Avancer comme la bande d'étourneaux d'un seul homme. Avancer comme la bande d'étourneaux d'un seul homme que le moindre signal intérieur retournera comme une crêpe. S'invaginer entièrement sous l'effet d'une maille devenue le crochet.*

Manifester en volte-face d'étourneaux. Observer les étourneaux par la boule à facettes d'un seul homme. Danser-manifester comme les étourneaux contrecarrent les Rubik's Cube.

*Le dé roule comme une bille et c'est seulement lorsqu'il s'arrête qu'il se dote d'arêtes ; c'est à l'arrêt qu'il se rassoit dans ses faces et ses arêtes, qu'il se range à l'état de cube. Quand le dé roule il efface ses faces.*

Arrêter le dé comme un caillou domestique. Si le dé fait le dos rond, c'est une coccinelle. Le dé est doux et statique, hors de portée, il tombe et se décompose, le dé additionne ses fardeaux.

*Le dé qui roule a le chiffre en chiffon. Le dé a bon dos, le dé a toujours bon dos et le hasard est excellent.*

Le dé est l'autodidacte du hasard. Le dé expire sur le dos comme les insectes. Le scarabée est le corbillard du dé.

*Le dé est le déictique du hasard. Quand on décortique le dé, on y trouve le bousier qui, tel Sisyphe, déplace sa boule de fortune et remet les faces en face des faces.*

Quand on n'a plus confiance en son attitude, on lance un dé, on lance un dé comme méditer sur la bureaucratie. Lancer le dé pour confier son attitude au bousier qui en tournera sans fin le résultat : le bousier est le Sisyphe des faces.

*Le croupier du dé fait gagner le hasard. Le greffier du dé met la face en haut de la pile. Le bousier du dé remue sa belle matière faciale.*

Les dés sont les globules du dalmatien. Le bousier pense le dé comme la boule de démolition des dalmatiens. Lancer les dés jusqu'au *fade out* de l'individu : il y a dans le dé de quoi s'estomper par sommes de pointillés.

*Le dalmatien est un drôle de zèbre : il a fait irruption en lui-même comme dans un jeu de quilles et c'est en se cherchant de la truffe qu'il a marqué au tampon son authenticité de dalmatien. Le blizzard est un hasard blanc.*

Sur le dalmatien on peut voir toutes ses tentatives pour se présenter à la lumière. À la surface du dalmatien subsistent toutes les pistes qui l'ont mené à l'esprit.

*Le dalmatien, daltonien des formes, tourne sa casaque à pois sur le damier.*

Le damier sert à tamiser la pénombre. Qui a émietté le cosmos sur le dalmatien ?

*Le dalmatien évolue comme une balle au jeu d'échecs et comme un cavalier au ping-pong. C'est Elmer l'éléphant dans la pénombre d'un magasin de pianos.*

Avec sa béquille et son couvercle qui se referme d'un coup sec, le piano est un piège à pénombre.

*Avec sa béquille à la Long John Silver, son couvercle de boîte de sardines et tous ses cordages qui vibrent, le piano est un lugubre bâtiment.*

Sur Internet un chien joue du piano. Les touches noires, on dirait les anciennes griffes d'autres chiens ; des tonalités arrivent au moment de quitter ses ongles. Tout ce qui est né de l'amour du piano est trouvé par les chiens.

*En pianotant, un chien de haute fidélité joue d'une écharpe d'ongles laqués, se met un escalator autour du cou.*

L'homme pianote pour disperser ses empreintes, tandis que le chien compulse le piano comme un minitel des mortalités.

*L'homme laisse des empreintes d'yeux partout où il regarde et ses traces sont comme des cloches de feutre. Le chien*

*clique avec ses cils. Le chien pianote avec le cliquetis de ses ongles.*

L'homme a commencé son propre corps à partir des empreintes de ses yeux. Ses bras pendent à partir des yeux, est-ce que les bras sont des larmes qui ont durci ? Les larmes dans les bras sont-elles têtues ?

*L'homme se tient debout par deux coulées de boue qui lui sortent des yeux. L'homme se tient vertical par les deux bras du gorille disparu qu'il pleure.*

L'homme pleure des veines de gorille dans la serrure de son nombril.

*L'homme a la main dans la poche comme une pompe à essence. L'homme a la main dans la poche comme s'il cherchait la clé de son épaule. Le gorille a les épaules qui tombent jusqu'au sol.*

Le gorille porte son ombre à l'épaule. L'homme est l'haltérophile de sa clé. La planète est en feu, les gens s'en retournent aux forêts, les gorilles sont les sièges éjectables de la terre.

*Le gorille est un obus velu, une fusée dans sa rampe de lancement quadrupède. Avec son crâne d'œuf comme une capsule spatiale, le gorille cherche une issue pour la planète.*



Le gorille retourne une voiture, le gorille met toute chose sur sa face lente et attend. L'homme est un gorille qui a accéléré son amour-propre.

*L'homme est un animal qui met la voiture sur le dos de la route. La route a bon dos : elle encaisse les caisses. Le dos de tortue de la route gagne toutes les voitures à la course.*

La tortue essaie sa tombe au gré du paysage. Les tortues sont des modèles d'éternité itinérante.

*La tactique de la tortue consiste à s'enfoncer dans le sol jusqu'au casque. C'est la raison pour laquelle la tortue est lente : le soldat qui se camoufle en elle progresse en nageant dans la terre.*

Lentement la tortue tend à perte de vue la fronde du point de fuite. La tortue deviendra projectile, si et seulement si deux parallèles se touchent.

*La perspective étire les parallèles comme les élastiques d'un lance-pierre projeté vers l'avant. En perspective, la tortue a les roues dans les rails du lièvre.*

Les oreilles du lièvre sont les housses des parallèles, les moufles du point de fuite. Deux fusils ont tiré deux droites à la suite du lièvre. Au point d'intersection, la tortue est une borne de non-retour dont le lièvre fait son gilet pare-balles.

*Les oreilles du lièvre sont à la fois les pantoufles du silence et les starting-blocks du coup de tonnerre. La carapace*

*laisse peu d'espace aux pattes de la tortue pour se carapater.*

Les pantoufles c'est pour déshabituer la terre de sa présence. Se carapater c'est courir plus vite que son caractère. La carapace c'est pour décaper les trèfles en soi.

*Toute carapace camoufle un ruminant. La tortue, enchâssée dans son rocher, représente la vie végétative de la pierre, l'âme très lente et très tendre du caillou.*

Il n'est pas rare de trouver au centre du rocher, dans la partie la plus tendre, un bébé en couveuse dans la tortue.

*L'enfant dans sa barboteuse a l'air d'avoir percé son œuf. Monsieur tortue dans son gilet sans manches se rêve en œuf du tyrannosaure.*

Torture : il y a un jockey dans la carapace, un jockey incarcéré. La tortue retient certains rejets susceptibles de porter atteinte à la lenteur.

*Le jockey de la tortue se cravache au court-bouillon. Le jockey de la tortue cogite sous sa bombe un attentat.*

Le jockey s'ankylose, le jockey de la tortue tend le cou. Au commencement du cou c'est uniquement les pensées sexuelles qui relient la tête et le corps, puis ça se consolide selon le flirt. Des fluides s'ajoutent au flux très dense des pensées, des picotements de génération en génération.

**ACCIDENTÉS (3/3)**

Guillaume Condello

Ores l'aéroport tient tête à l'eau  
Servant sur son plateau continental  
Des avions argentés soufflant leur kérosène  
À la gueule du ciel cramant clopes d'alou  
Les passagers jouant dans l'habitacle  
Climatisé de l'air un rôle provisoire  
Et quittant silencieux la scène en cendres  
Bourrant les cumulus de carbone éclatant  
En orages lavant la plaie rougie des gorges  
Tranchées par le fleuve dans les pélites quand  
L'anthropos inconnu n'avait déjà posé  
Ses pieds laissant au sol une empreinte aux parois  
La main peinte traçant un signe capital  
Un salut animal innocent du profit.

La mer ici en peau tannée par le soleil  
Sur 5 à 6 millions d'années sécha  
Comme au sortir de l'eau disparue un tapis  
De cristaux sous les pieds de la déesse avant  
De revenir remontant le Var encore  
Innommé son limon noyant toute la gorge  
Scintillante incisée par son scalpel  
Engloutissant les morts gueule ouverte sans cris  
Quand dans la plaine vide on entendait les bêtes  
Traverser d'un rivage à l'autre sans chemin  
Que les rus où mourait une mer intérieure  
D'autres bêtes viendront traverser les frontières  
Nulles que l'on dessine au milieu pour tromper  
Le désir de croire que l'on est quelque part.

Sur la mer sans moissons on aurait pu  
Marcher animal dressé pieds  
Noircis colonisant la plaine à l'horizon  
Sans côtes ni adieux avant de revenir  
Quelques millions d'années après et quelques guerres  
Traduisant mon grand-père en Algérie  
Pour l'armée disait *On s'entendait bien*  
*Avec les Arabes* sans prendre la mesure  
Des mots que je lançais ado à leur visage  
L'amour ne sachant rien de l'injustice  
Violemment tel celui battant femme et enfants  
Orphelins de leur fils partant phrases fourrées  
Dans un sac *Le cimetière de Bone*  
*L'envie de mourir il te donne.*

Et l'Europe et l'Afrique ont la mer pour partage  
Inégal qu'empires sillonnèrent ses champs  
Liquides recouvrant les morts d'un linceul d'eau  
Ses baies à bras ouverts rivages sans nuages  
Agrandis dès 28 Sörgel d'une suture  
De béton unissant sur le papier  
Et l'Afrique et le fric au roc de Gibraltar  
Où l'eau avant en vain coulait salée  
Comme le vin changée ores en énergie  
L'Europe ivre d'Afrique avec le train  
Des matières montant en pulsations  
Rapides sur le sol libéré par la science  
Assez de Lebensraum pour un moment  
Voir la paix reposant nue comme à Pompéi.

Là les monts rabotés par les mains architectes  
L'eau le vent et le temps refont le lit mouvant  
Du fleuve aimant la mer froissant ses draps liquides  
Quand la terre baise le ciel  
À l'horizon à l'est où dit-on commencèrent  
Les Cités dans le sable au hasard des chemins  
De deux fleuves fières avant que l'eau les ponce  
Et le vent en vagues visages abolis  
Sur les parois gravées où de la gravité  
La loi est mise à nu un avertissement  
Ô empires toujours en ruines qu'on fait naître  
De rien dans le fracas temporaire des corps  
Qu'on voudrait contenir dans le plan d'une histoire  
Sur la page froissée où les continents vont.

À côté mes fils jouent éclatant la surface  
Des flaques à pieds joints brouillant dans leur miroir  
Le blanc ébouriffé des nuages devant  
Les vagues en cris clairs et colorés  
Que les mouettes volent pour les porter plus loin  
Sur la plage ou une autre où je ne serai plus  
Quand le ciel bas et lourd et toujours bleu  
Verra d'en-haut aller en migrations infimes  
Les animaux toujours recommencés  
Courant comme mes fils dans le ressac salé  
Ballotés par la joie de frapper sur le sable  
Leurs pieds léchés par l'eau  
La lumière en reflets se brisant sur la mer  
Et le bruit qu'ils font en vivant.

## MÉMORIAL

Alice Oswald  
traduit de l'anglais (GB) par Bastien Goursaud

PROTÉSILAS fut le premier à mourir  
C'était un homme déterminé qui se jeta vers les ténèbres  
Avec quarante vaisseaux noirs qui laissaient la terre derrière  
eux  
Les hommes prirent la mer avec lui depuis ces falaises  
illuminées de fleurs  
Où l'herbe permet à toute chose de croître  
Pyrase Itone Ptéléon Antrôn  
Il mourut en plein saut voulant toucher terre en premier  
Il laissait sa maison à moitié construite  
Sa femme se précipita au-dehors en se lacérant le visage  
Son frère Podarkès en tous points moins impressionnant  
Reprit le commandement mais c'était il y a fort longtemps  
Il est enfoui dans la terre noire depuis des milliers d'années

Comme un murmure de vent  
Lance une rumeur de vagues  
Une longue note qui monte  
L'eau pousse un soupir profond  
Comme une vague sur la terre  
Quand le vent d'ouest court au travers d'un champ  
Qu'il espère et qu'il cherche  
Rien à trouver  
Les épis de blé remuent leur tête verte

Comme un murmure de vent  
Lance une rumeur de vagues  
Une longue note qui monte  
L'eau pousse un soupir profond  
Comme une vague sur la terre  
Quand le vent d'ouest court au travers d'un champ  
Qu'il espère et qu'il cherche  
Rien à trouver  
Les épis de blé remuent leur tête verte

ÉCHÉPOLOS impeccable guerrier  
Toujours placé devant ses hommes  
Connu pour avoir la froide concentration des graines  
Se débattant en tous sens au milieu des lances  
Mourut aux mains d'Antiloque  
On aperçoit juste au-dessous de l'arête le trou dans son  
casque  
Où passa la pointe de la lame  
Avant de se planter dans son front  
Et de laisser les ténèbres lui dégouliner sur les yeux

ÉLÉPHÉNOR d'Eubée à la tête de quarante vaisseaux  
Fils de Chalcodon on ne sait rien de sa mère  
Mourut en tirant derrière lui le cadavre d'Échépolos  
Sa chair apparut brièvement sous son bouclier alors qu'il se  
baissait  
Agénor le poignarda pendant la neuvième année de la  
guerre  
Ses cheveux longs lui tombaient dans le dos

Comme les feuilles

Parfois allument leur flamme verte  
Et la terre les nourrit  
Et parfois elle les éteint

Comme les feuilles  
Parfois allument leur flamme verte  
Et la terre les nourrit  
Et parfois elle les éteint

SIMOISIOS né sur les rives du Simoïs  
Fils d'Anthémion sa mère une bergère  
Suivait encore son troupeau quand elle lui donna naissance  
Jeune homme prometteur agile encore célibataire  
Se heurta à Ajax durant la neuvième année de la guerre  
Et il mourut sur sa lance empalé en pleine course  
La pointe le transperça d'un coup au niveau du tétou  
Et ressortit à l'omoplate  
Il s'effondra dans l'instant douleur indicible pour ses  
parents

Et LEUCOS ami d'Ulysse  
On sait peu de choses sur lui hormis sa mort  
Et puis le visage de quelqu'un transpercé comme un  
morceau de fruit  
Fils de Priam c'était un homme malchanceux  
Qui gagnait sa vie dans le pays des chevaux  
Au nord de Troie il reculait  
Quand l'ombre le frappa d'un bruit sourd  
Il s'appelait DÉMOCOON

Comme un homme recule  
En voyant un serpent tout près de son pied

No. 39

Dans un creux de bruyère  
La peur fait vaciller ses genoux elle  
Aspire son sang il pâlit et recule

Comme un homme recule  
En voyant un serpent tout près de son pied  
Dans un creux de bruyère  
La peur fait vaciller ses genoux elle  
Aspire son sang il pâlit et recule

DIORÈS fils d'Amaryncée  
Frappé par un trait de silex  
Mourut dans une mare de ses propres entrailles  
Plaqué dans la boue il gît  
Les bras tendus vers ses amis  
Et PIROOS le Thrace  
On le reconnaît à ses cheveux noués  
Est étendu à ses côtés  
Il le tua et on le tua  
On dirait qu'on ne peut faire un pas  
Sans voir ces silex noirs

Comme à travers les herbes articulées  
Le chevreuil perché sur ses longues tiges  
Est sur le point de disparaître  
Mais un chien de chasse a déjà trouvé ses traces aplaties  
Et il se lance à sa poursuite à travers le champ

Comme à travers les herbes articulées  
Le chevreuil perché sur ses longues tiges  
Est sur le point de disparaître  
Mais un chien de chasse a déjà trouvé ses traces aplaties

Et il se lance à sa poursuite à travers le champ

Le prêtre d'Héphaïstos  
 Le visage brûlant d'avoir tant fixé les flammes  
 Faisait chaque matin la même prière  
 Mon dieu par pitié respecte mon statut  
 Protège mes fils PHÉGÉE et IDAIOS  
 Calme leurs chevaux soulève-les  
 Hors du combat légers comme la cendre  
 Héphaïstos l'entendit mais il ne put  
 Retenir ces garçons  
 Qui filaient bien trop vite sur le champ de bataille  
 Ils se trouvèrent sur la course d'une lance  
 Et comme une porte d'ascenseur qui se referme  
 L'incompréhensible Héphaïstos  
 Écarta l'un d'eux  
 Et l'autre mourut

Qu'arriva-t-il à cet homme venu d'Alybé loin à l'est  
 Qu'arriva-t-il à ODIOS qu'arriva-t-il à PHAESTOS  
 Il venait de Tarne où la terre meuble s'effrite

Comme la neige qui tombe comme la neige  
 Quand les vents s'animent et morcellent les nuages  
 Comme des ailes de silence qui plongent à toute vitesse  
 Pour arrêter la terre et son labeur de feuilles

Comme la neige qui tombe comme la neige  
 Quand les vents s'animent et morcellent les nuages  
 Comme des ailes de silence qui plongent à toute vitesse  
 Pour arrêter la terre et son labeur de feuilles

SCAMANDRIOS le chasseur  
 Connaissait tous les chevreuils de la forêt  
 Il entendait la voix d'Artémis  
 L'appeler dans le no man's land  
 Lunaire des montagnes  
 Elle lui apprit à pister ses animaux  
 Mais impartiale la mort tua ce tueur  
 Désormais les flèches d'Artémis ne peuvent rien pour le  
 relever  
 Son bras qui tirait avec tant de précision est inutile  
 Ménélas lui planta  
 Sa lance entre les deux épaules  
 Un seul coup et la pointe ressortit entre les côtes  
 Strophios était son père

Comme quand une mère se dépêche  
 Et qu'une petite fille s'accroche à sa robe  
 Qu'elle veut de l'aide qu'elle veut des bras  
 Qu'elle refuse de la laisser marcher  
 C'est comme regarder à travers elle l'âge adulte qui la  
 surplombe  
 C'est vouloir être légère à nouveau  
 Vouloir être soulagée de ce poids qu'est le fait de vivre  
 Et être portée sur une hanche

Comme quand une mère se dépêche  
 Et qu'une petite fille s'accroche à sa robe  
 Qu'elle veut de l'aide qu'elle veut des bras  
 Qu'elle refuse de la laisser marcher  
 C'est comme regarder à travers elle l'âge adulte qui la  
 surplombe  
 C'est vouloir être légère à nouveau

Vouloir être soulagée de ce poids qu'est le fait de vivre  
Et être portée sur une hanche

Adoré d'Athéna PHÉRÉCLOS fils d'Harmon  
Très doué de ses mains et issu d'une longue lignée d'artisans  
C'est lui qui bâtit la flotte maudite de Pâris  
Sans savoir que ces bateaux le mèneraient à sa propre mort  
Mourut à genoux en hurlant  
Mérion lui planta sa lance dans les fesses  
Et la pointe lui perça la vessie

Et PÉDÉOS celui dont personne ne voulait  
L'erreur de la maîtresse de son père  
Sentit le choc brûlant de la lance de Mégès dans son cou  
Mal de gorge métal impossible à avaler  
Qui lui brisa les dents  
Il mourut avec le fer de la lance dans la bouche

Comme quand soudain l'orage gronde  
Et un vent de tempête s'abat  
Et rugit aux oreilles de la mer  
Et les courbes d'innombrables vagues tâchées de blanc  
S'élancent d'un côté puis de l'autre

Comme quand soudain l'orage gronde  
Et un vent de tempête s'abat  
Et rugit aux oreilles de la mer  
Et les courbes d'innombrables vagues tâchées de blanc  
S'élancent d'un côté puis de l'autre

## DEUX POÈMES

Robin Robertson

Traduit de l'anglais par Geoffrey Pauly

### Sur la falaise de Roane

On reconnaissait sa maison aux aveugles qui étaient  
dessinés,  
aux cormorans posés en ligne sur le mur d'enceinte,  
et dont les croix noires, sur les ailes, prenaient le vent pour  
sécher.  
On la reconnaissait aux sorbiers et aux pins qui la  
séparaient  
de la mer, de la mince lumière du soleil,  
et grâce à Aonghas, le colley, couché devant la porte,  
à l'endroit où il était mort : petit tas d'ossements aux allures  
de piège.

Quelques bernaches nonettes approchaient dans leur long  
cris de scie rouillée. Le va-et-vient plaintif et morose  
de la mer ; un roucoulement de pigeons gonflait dans le  
bois.

Elle avait eu quatre fils , ça je le savais,  
et pas un de correct. Tous aveugles, à ce qu'on disait,  
béats, simplets, les orteils palmés,  
rachitiques comme des brindilles. De belles gueules, m'a-t-  
on dit,



mais complètement inexpressives.  
 Quelqu'un les a vus, un jour, descendre vers la rive,  
 ils boitaient et poussaient de petits cris de rats ;  
 apparemment, ils étaient bons nageurs,  
 mais j'aurais pu le deviner.

Son mari l'avait quittée : il disait  
 que ça n'était pas lui le père, qu'ils étaient plus  
 des poissons que des êtres humains,  
 il disait qu'ils étaient ensorcelés,  
 et cherchait les traces d'enchantement sur leurs corps.

Des années durant, elle apaisa les flammes  
 allumées par leurs corps frêles et vacillants.  
 Chaque soir elle ferma  
 les écailles de leurs yeux  
 pour éteindre le feu.

Puis il reparut,  
 une toute dernière fois,  
 complètement ivre, disant  
 qu'il en avait assez,  
 de toute cette magie ;  
 il les fit aligner  
 devant leurs lit,  
 tremblants. Les mains  
 pendantes, leurs yeux de harengs  
 révoltés.  
 Il suivit la rangée

et les remercia  
 l'un après l'autre  
 à l'aide d'un petit couteau.

On dit que chaque soir, elle sort pour étendre  
 des couvertures sur les tombes afin qu'ils n'aient pas froid.  
 Ça vous transpercerait le cœur, tout ce chagrin.

Il y avait une loutre tapie parmi les feuilles, un héron  
 qui enjambait les flots quand, à l'aube,  
 je me suis approché de la porte.

Elle avait attaché quatre pierres pour faire un collier, portait  
 quatre bagues à la main pour que je franchisse la pièce  
 où brûlaient quatre bougie  
 qu'elle nommait la « salle du chagrin ».

Une fumée laiteuse s'élevait de l'âtre  
 comme une cascade renversée,  
 et elle prononça mon nom,  
 et ce fut la seule parole,  
 et ce fut la dernière parole qu'elle prononça.

Elle me donna un œuf d'alouette sur un lit de givre,  
 des boucles de cheveux de chacun de mes quatre enfants, la  
 tête  
 de son mari dans une boîte en bois.  
 Puis elle me donna la peau de phoque, et je la revêtis.

**Au-delà du Loch Ifrinn**

Fin janvier, et le chêne est toujours vert,  
 les agneaux dans les prés, et les fleurs écloses.  
 La saison n'est pas allée à son terme, l'année  
 s'est brisée avant de commencer, et je me tiens là  
 où l'hiver devrait se tenir :  
 homme floué, homme ensorcelé.

Le baiser d'une femme vous portera pour la matinée.  
 La malédiction d'une femme vous damnera.

Près de la source, sur les hauteurs de la lande, j'ai vu le jour  
 changer de couleurs :  
 j'ai regardé la lumière s'enraciner dans les bois lointains,  
 le ciel fermer les yeux.

Des langues de feu, puis l'averse, des bourrasques de vent  
 qui se faufilaient à travers l'obscurité, et l'agitaient,  
 la rinçaient, la pluie  
 devenir crachin, grêle, et neige.  
 Puis le froid  
 (qui avait attendu son heure)  
 s'abattit.  
 La bruyère verte rayonna,  
 chaque feuille  
 bien à part comme celles du romarin.  
 La source prit une couleur laiteuse, une couleur d'œil sans  
 vie,

enfumée de glace,  
 mais je pus distinguer, au moment précis où la surface gela  
 une poupée d'argile, *corp criadha*, pleine d'épingles,  
 et je repris le chemin de la maison.  
 Tout en bas, je vis l'eau du loch  
 passer du gris au blanc ; sa longue nappe  
 rasée au couteau à tirer, à la faux, à la faucille,  
 se couvrir de glace, et la buée se figer dans l'air  
 avant de voler en éclats sur la rive.

Le lendemain, la glace était si épaisse  
 que nous y avons percé des trous pour permettre aux  
 poissons de respirer.  
 Nous étions rassemblés là autour pour les observer  
 (un soulèvement de truites) qui se serraient  
 dans un halètement de bouches, argentées et roses,  
 gerbes luisantes et vivantes, là, dans la glace.

Puis le froid descendit davantage  
 et les poissons furent coincés, comme des blocs, dans le  
 verre.

Les oiseaux fondirent tout droit depuis le ciel ; tous les  
 agneaux périrent.  
 Le bétail qui survécut donna plus de sang que de lait.  
 On retrouva le jeune Neil MacLean, le bègue,  
 ligoté à un arbre, émasculé, la langue  
 sortie du crâne comme on ouvrirait un coquillage, et vêtu de  
 stalactites rouges ;

Betty Campbell congelée, roide dans son bain,  
le front marqué d'une croix.  
J'ai vu la jument de Macaulay qui faisait un AVC  
et qui tournait en rond dans le pré, de plus en plus vite,  
jusqu'à foncer  
droit dans le mur de l'étable.  
J'ai vu un renard  
à la queue duquel on avait attaché un braison  
passer sur la falaise, cerné de flammes.  
Et, prenant la direction de l'ouest, un cortège funéraire  
sur un versant de colline où nulle route ne passait.

Trois mois d'hiver ; jusqu'à ce que l'hiver ne se brise.  
On testa la surface de l'eau du bout du pied :  
la pellicule d'air blanc s'écrasa  
sous la glace puis repris sa forme première  
comme s'aplatirait un esprit.

Elle supporta leur poids quelque temps,  
ils ne pouvaient distinguer les glaces de la rive,  
puis le loch craqua et une longue fissure d'un kilomètre de  
long se dessina,  
ils virent leurs traces de pas s'effacer, prendre l'eau et se  
dissoudre,  
leur monde solide et entier se défaire dans le dégel.

Le baiser d'une femme vous portera pour la matinée.  
La malédiction d'une femme vous damnera.

Ce qu'il y avait dans la source a disparu : l'argile  
a laissé place à un lit d'épingles.  
Je suis possédé. Je ne vais pas bien ; je n'ai qu'à peine  
l'allure d'un homme, je quitte le Loch Ifrinn,  
un pincement au cœur en forme de chant d'oiseau  
je me traîne  
sur la colline où nulle route ne passe.

## 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).

IVAR **CH'VAVAR** est né en 1951. Il vit à Amiens. Il est notamment l'auteur de *Le Caret* (Les Vanneaux, 2014) et *Cadavre grand m'a raconté*, 3e éd. (Le Corridor bleu, 2015).

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).

JOHN **DONNE**, (1572-1631), est un poète et prédicateur anglais du règne de Jacques Ier, considéré comme le chef de file de la poésie métaphysique.

REYNAL **FREUDIGER** est un écrivain suisse de langue française né en 1979, auteur entre autres d'*Ângeles* (L'Aire, 2011, Prix du Roman des Romands), d'*Une brève histoire de la littérature mondiale* (L'Aire, 2018) et d'une *Vanité* (L'Aire, 2022).

MARIE-ANDRÉE **GILL** est une poète innue et québécoise née en 1986 dans la communauté de Mashteuiatsh, dans la région du Saguenay, au Québec. Elle est notamment l'autrice de *Béante* (La Peuplade, 2015) et *Chauffer le dehors* (La Peuplade, 2019).

LAURINE **GOUDROYE** est née en 1982. Elle habite à Thiernu, dans l'Aisne. Elle est l'autrice de *l'Abribus*, publié dans Ivar Ch'Vavar et camarades, *Cadavre grand m'a raconté* (Le corridor bleu / Lurlure, 2015).

BASTIEN **GOURSAUD** est né en 1989. Il vit à Paris et enseigne la littérature anglophone et la traduction à l'université de Créteil. Il est l'auteur de plusieurs articles sur la poésie britannique contemporaine.

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.

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).

ALICE **OSWALD** est une poète britannique née en 1966. Elle est notamment l'autrice de *Dart* (Faber & Faber, 2002, Prix T.S. Eliot) et *Memorial* (Faber & Faber, 2011).

GEOFFREY **PAULY** est né en 1991, il vit et travaille à Dijon.

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

NATHALIE **QUINTIN-RIOU** est née en 1964. Elle vit à Rennes. A notamment publié « Eclats de jusant » (Editinter, 2003) ; vont paraître *pommelée* (L'Etoile des limites) et *croquée* (Le Réalgar).

ROBIN **ROBERTSON** est né en 1955 en Écosse. Il est notamment l'auteur d'*A Painted Field* (Picador, 1997) et *Grimoire* (Picador, 2020).

CESÁRIO **VERDE** (Lisbonne, 1855 – Lisbonne, 1886) est, avant Pessoa qui le considère comme un Maître, le grand poète portugais de la modernité. Emporté à 31 ans par la

tuberculose, il n'a publié de son vivant que quelques textes en revue. Son œuvre a été réunie après sa mort dans *Le Livre de Cesário Verde* (1887) dont est tiré « Le Sentiment d'un Occidental ».

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](mailto:revuecatastrophes@gmail.com)