



**Tombeaux
de la poésie**

Dossier

[édito] Guillaume Condello, « Faire parler les morts »	p. 3
[entretien] Denise Riley, « Puisque les mots sont tout ce que nous avons »	p. 4
[sentier critique] Laurent Albarracin, « À tombeau ouvert »	p. 6
[carte blanche] Hervé Micolet, « Réfutation de Robert Burton »	p. 8
[corps à corps] Pierre Vinclair, « Glouglouter les morts »	p. 18
[entretien] Marie de Quatrebarbes, « Matière à matière »	p. 25
[carte blanche] Maya Vitalia, « Moulages de vie, 1 »	p. 31

Magazine

Marie-Laure Zoss, « portant bas nos ombres »	p. 34
Jean-Claude Pinson, « En quête d'un homo poeticus » (1/2), entretien avec F. Bancel	p. 37
Jean-Daniel Botta et Laurent Albarracin, « La Boîte à proverbes », 11	p. 45
Robert Lowell, « De la vie (études) » (3/3), trad. Sabine Huynh	p. 49
Antoine Boisclair, « Genèses et catastrophes » (2/2)	p. 53
Lucie Delpierre, « 4 plaintes »	p. 57
Céline Leroy, « Poetic Transfer », 12	p. 61
Jules Masson Mourey, « 4 poèmes »	p. 64
Bertrand Gaydon, « Sonnets de la bêtise » (2/2)	p. 67
W. S. Graham, « À quelle fin le langage nous manie-t-il ? », trad. A.-S. Homassel et S. Martin	p. 71
Pierre Vinclair, « Syntaxe Poésie », 1	p. 74
Camille Petrossian, « La Vie disparate », 4	p. 78
Julien Boutonnier, « Issue »	p. 85

Les auteurs

p. 89

FAIRE PARLER LES MORTS

[édito] Guillaume Condello

Toute forme d'art, sans doute, est une trahison de la mort. Le portrait sauvegarde les traits de la personne qui sur la toile ou la pellicule ne mourra jamais ; le poème, en lui redonnant la parole, fait entendre à nouveau la personne morte. Dans l'évocation d'un morceau de présent que l'on peut, comme dans récit de science-fiction, se repasser en boucle, le poème s'extrait de la matière même de la mort, le temps. Ce n'est certainement qu'une métaphore : on ne s'extrait pas du temps. La mort persiste, en dehors du poème, et ce n'est que dans les vers d'Homère que les disparus peuvent revenir se plaindre de leur condition de roi des ombres. Mais justement.

Le poème, qu'il se veuille tombeau ou évocation, fonctionne comme un monument commémoratif assez paradoxal. Ce que le tombeau renferme, c'est la personne morte en tant que vivante, ou plus exactement : sa vie. Dans la mémoire que construit le monument, sous les traits qui sont rappelés, si le poème est réussi, quelque chose de cette vie disparue est conservé. Le poème n'est pas un rituel magique, qui permettrait de ressusciter les morts. Dans le temps de la lecture, ce qui revient à la vie, ce n'est pas la personne, mais des fragments de sa vie. La puissance magique du poème, est là visible dans le seul temps de sa lecture, dans sa capacité à ressusciter la vie elle-même, mais sans la personne dont c'était la vie. Puissance à la fois démesurée et ridicule : ce qui nous manque, c'est la

personne aimée, non cette coquille vide. Cette vie est maintenant, comme le chapitre d'un livre, close : on peut la récupérer, la raconter, elle est tombée à terre comme une mue, ce n'est plus qu'un tissu mort, sans le corps vivant qui la portait et la faisait changer au-travers du temps, elle retient la forme du vivant sans son mouvement.

Le monument ne peut pas tout dire. Il y a le respect des aspects intimes de cette vie, il y a ce que l'on ne peut lui dire dans l'espace public du poème, et il y a aussi le choix de ce qui, pour celui ou celle qui écrit le poème, cerne au mieux cette vie, les moments où cette vie a le plus intensément brillé de son éclat singulier, ou – pour quitter la métaphore – les moments où cette vie a le plus intensément été cette vie qu'elle était. Ces moments ont toujours quelque chose à dire. Dans le poème, ils reprennent la parole.

Le tombeau c'est donc aussi une manière de parler avec les personnes que l'on a perdues. Sans doute, ce sont bien les vivants qui prêtent aux morts ces silences si bavards, nous leur fourrons nos mots dans la bouche. Nous nous mentons pour croire qu'un discours peut saisir un peu ce qu'il y a eu, de ce qui s'est vécu, dans un poème qui dialogue en soliloquant, pour faire résonner en écho le sens d'une existence qui vient de se refermer sur elle-même. Mais le poème s'adresse malgré tout aux morts et dans cette tension impossible vers les disparus, sans présupposer une communication réelle, il crée tout un morceau de langage où la position de locuteur est endossée par la personne qui lit. Et les morts reviennent temporairement, muets, à la vie : pour écouter. Il ne s'agit que d'une image, oui. Mais dans cette position fictive, la personne qui lit le poème est comme sous l'horizon d'une écoute des morts : elle les fait parler silencieusement. Ils écoutent comme ils auraient écouté de

leur vivant, c'est un silence loquace, c'est *son silence à lui, à elle*, ses phrases et ses mots. Sa vie, comme un vêtement longtemps laissé dans un placard, que j'endosse. Avec encore un peu de parfum dessus.

PUISQUE LES MOTS SONT TOUT CE QUE NOUS AVONS

Entretien avec Denise Riley
mené et traduit par Guillaume Condello

GC : Vous avez écrit au moins trois ensembles de textes autour de votre fils. Il y a une sorte de journal de deuil et un essai à propos des conséquences de ce type de deuil sur le temps vécu par ceux qui restent (in *Time Lived, Without its Flow*) et une suite de poèmes (*A Part Song*, dans *Say Something Back*). Comme si vous aviez besoin de raconter, théoriser et chanter à propos de cette mort, et de ses conséquences. Pouvez-vous nous dire un peu comment vous avez écrit ces textes : l'un après l'autre, tous en même temps, etc. ?

Denise Riley : Avant toute chose, je voudrais dire que ces écrits ne sont pas « à propos » de mon fils, mais plutôt à propos de cette étrange sensation de continuer à vivre au sein d'un temps à l'arrêt, qui peut survenir après une mort soudaine. Et nulle part je n'avais lu une description de cet état.

Je ne prétendrais pas avoir « théorisé » quoi que ce soit ; toute réflexion dans mes écrits, au lieu d'être concevable comme une théorie séparable du reste, devant se mêler sans rupture avec les aspects plus descriptifs.

Si je me souviens bien, j'ai écrit ces textes tous en même temps, sans idée de plan concernant leur forme définitive.

Vous semblez généralement assez réticente à la tentation du lyrisme et de l'autobiographie. Comment avez-vous réussi à traiter d'un sujet aussi intime sans tomber dans la confession ? Par exemple, les notes que vous avez prises dans ce que j'appelle le journal étaient-elles aussi destinées dès début à être publiées ?

Bien entendu, j'ai commencé à écrire sans la moindre intention de publier quoi que ce soit. Et mon souci était d'écrire d'une manière qui ne soit pas uniquement celle d'un récit de deuil personnel et familial, parce que l'unique justification pour moi à finalement publier ces écrits résidait (et réside encore) dans son utilité potentielle pour celles et ceux qui ont vécu une expérience semblable.

Vous parlez, pour désigner le fait de vivre un tel deuil, de l'indicible, des limites de ce que les mots et la littérature peuvent transmettre (particu-

lièrement du fait des conséquences que ce type de deuil a sur le temps, et le langage). Était-ce la raison pour laquelle vous avez utilisé la narration, la théorie et la poésie pour tenter de la saisir ?

Puisque les mots sont tout ce que nous avons, nous nous efforçons pour faire de notre mieux avec eux, plutôt que de concéder prématurément qu'existent des choses comme « l'indicible ». Néanmoins, je ne trouvais aucune façon claire pour transmettre cette sensation viscérale de temps à l'arrêt, et j'ai donc été amenée à réfléchir sur les difficultés naissant de l'inclination du langage même à aller de l'avant, pour ainsi dire, tandis que la locutrice était à l'arrêt. Est-ce que ceci a rendu mon expérience du « temps à l'arrêt » impossible à décrire ? Je le crois.

Vous mentionnez, dans votre livre, la possibilité d'une littérature de la consolation. Quelle pourrait être, selon vous, la nature d'une telle consolation ici ?

C'est la consolation liée à la prise de conscience de cette évidence : alors que l'on vit cette souffrance de manière privée, on n'est jamais absolument seul avec cette souffrance.

Il semble que cette littérature de consolation ne devrait pas s'efforcer de faire disparaître, en l'apaisant, la douleur, mais de la préserver, tout en la rendant vivable – on pourrait identifier cette fonction à celle du monument. Pensez-vous que la littérature puisse fonctionner comme un monument pour les morts ?

Un monument « vivable » serait un paradoxe trop grand ! Mais l'élan à monumentaliser ou, de manière moins grandiloquente, à commémorer ou à faire l'éloge, a guidé des siècles d'écriture, cela va sans dire.

Dans *A Part Song*, on entend des voix qui parlent de ce qu'ils pensent que vous vivez, vous parlez à votre fils, vous parlez de lui – et le tout dernier poèmes lui laisse la parole. Quel dialogue la littérature permet-elle selon vous, avec les morts, et peut-être avec les vivants ?

Elle nous permet d'écouter attentivement ce qui, en réalité, ne peut être entendu. Une telle écoute est une sorte de fol espoir – bien qu'il ne puisse pas, pour autant que je sache, être réalisé.

À TOMBEAU OUVERT

Laurent Albarracin

à propos de Hervé Micolet, *Les Cavales, I*, Éditions La Rumeur libre, 2023.

Comment pourrait-on ériger un monument en tremblant ? Mais comment ne pourrait-on pas trembler quand ce monument que l'on bâtit est un tombeau, et un tombeau consacré à la mère partie trop tôt, partie si jeune (« morte au printemps » où la saison est là comme une ironie grinçante d'un fer terrible) ? Comment composer un tombeau poétique qui soit assez solide et vacillant à la fois pour contenir sans l'empêcher la fureur née d'un pareil événement ?

Tremblant et néanmoins inébranlable – comme venu d'une mûre et implacable résolution – le poème de quelque 230 pages d'Hervé Micolet l'est assurément. C'est que le poète aura su communiquer ce tremblement à la matière verbale dont il use et qu'il travaille comme un élément instable parce que plein de toute sa profondeur de temps. La forme même du poème dit cette tension entre ce qu'on érige et ce qui s'écroule : poème long et tendu vers la langue classique, il n'avance pourtant qu'en boitant ; il progresse tout en entorses à la langue commune. Les strophes semblent s'organiser autour du tercet mais ne s'y conforment pas toujours comme si le modèle de la *terzina dantesca* travaillait en creux et par défaut le texte. Les vers ne sont pas réguliers mais ils sont néanmoins pétris de métrique, fondés le plus souvent sur une mesure impaire, le

rythme dissymétrique venant casser et relancer la marche du poème. Comment ne pas voir dans ce choix de la strophe irrégulière et du vers impair une allusion à la maladresse, à l'impair comme faute, voire comme culpabilité ? C'est en tout cas manifester un défaut, dire son inégalité au projet qu'on s'est donné, à la tâche qu'on s'est fixée. Dans le vers impair il y a un manque ou un reste, quelque chose qui cloche mélancoliquement et suggère un manquement, une défaillance : le tombeau ne pouvant être réussi que dans son imperfection même puisque c'est elle seulement qui peut faire écho à l'absence irrémédiable de celle qui fera toujours défaut à la vie du poète inconsolable, séparé à jamais du paradis de l'enfance.

Un mot maintenant du titre, *Les Cavales* : faut-il y voir une substantivation du verbe *cavaler*, l'idée d'une fuite ou d'une poursuite ? Un clin d'œil au chevauchement inhérent à la forme du poème, à son rythme boitillant ? On y verra aussi possiblement un mot formé, avec ce suffixe – *ales* qui désignait les fêtes dans l'Antiquité (les Saturnales), une sorte de terme générique, comme si l'auteur avait inventé là un genre poétique équivalent à celui du tombeau (mais renouvelé, et comme débarrassé de sa perfection formelle trop hiératique et guindée) et qui consisterait en une cérémonie à demi sorcière : un caveau, des cavales. Rappelons que les cavales sont les juments qui apparaissent dans le poème *De la nature* de Parménide, auquel il est fait allusion dans le dernier chant. Mais notons dans le même temps que la cavale est un terme argotique et le titre alors réunit – cavalièrement – deux registres de langue, l'un familier et l'autre élevé, noble, renvoyant à une tradition antique et épigraphique.

Or c'est précisément ce que fait Hervé Micolet : inventer une langue, une langue qui n'est qu'à lui mais nourrie de multiples apports : ceux de l'argot, des langues anciennes, des langues étrangères aussi bien (l'anglais, l'italien, l'allemand, l'occitan) faisant du poème une sorte de corps hétérogène et hétéroclite, un milieu composite où la bizarrerie des énoncés se jouxtant tiendra lieu de ciment. Mais surtout c'est toute l'histoire de la langue française qui est réactivée et mise en branle par le poème : de l'ancien français jusqu'à sa plus récente modernité. Abondent les archaïsmes, les tournures syntaxiques héritées du passé et des diverses traditions poétiques qui ont contribué à forger notre langue (celles des troubadours, de Villon, de la poésie baroque, etc.). La liberté du poète est ici totale. Plutôt que chercher une langue unifiée et homogène, il n'hésite pas à incorporer et faire se heurter des tournures anciennes, des particularismes linguistiques, des mots rares, oubliés, rendus et ressuscités jusque dans leur orthographe exotique pour nous. Micolet à cet égard fait preuve d'une érudition peu commune. Le lexique qu'il mobilise est d'une richesse assez époustouflante. Et le plaisir qu'il y a à le lire vient en grande partie de cette surprise de retrouver (et souvent de découvrir) des vocables et des tournures inusités et de les rencontrer dans une langue à la fois archaïsante et très moderne voire expérimentale puisqu'il s'autorise toutes les licences vis-à-vis des règles de la syntaxe. Tout se passe comme si l'auteur avait opéré la suture, la concaténation plutôt, de toute l'histoire de la langue française dans son idiome personnel.

La lecture de ce long chant épique, qui syncrétise de multiples sources poétiques (on peut penser à la tentative de Pound dans ses *Cantos*) pour inventer sa propre langue

couturée d'irrégularités, est certes quelque peu ardue, mais elle est aussi passionnante précisément parce que notre curiosité est sans cesse ravivée par une trouvaille surprenante, un emploi insolite, une tournure étrange de la phrase qui incitent à décrypter le sens, lequel échappe toujours comme s'il courait devant nous, cavalait sans qu'on puisse jamais le rejoindre. En se déroband, le sens du poème nous plonge aussi dans un fond abyssal et archétypal, comme au tréfonds tragique de l'âme humaine telle que les mythes anciens l'ont approchée. Il est en effet bien difficile et il serait indécent de tenter d'en résumer le propos, de donner une interprétation quelconque de son contenu tant ce poème est complexe, foisonnant et déroutant. En particulier parce que le poète réveille de nombreux mythes et allégories issus de l'Antiquité comme de la Renaissance ou du folklore populaire pour les nouer en un nœud qui tient essentiellement et fondamentalement de l'obscurité du mystère humain.

On remarquera toutefois une réflexion sur le deuil et la mélancolie entendus comme deux figures à la fois alliées et ennemies. Dans une sorte de danse ou de lutte – de combat érotisé – ces deux figures traversent solennellement et grotesquement le poème pour nous faire entrevoir cette opacité irréconciliable du phénomène de la mort. L'auteur refuse à plusieurs reprises la solution du deuil en tant que résilience, en tant que possibilité de guérison psychologique. La mort est inacceptable et le restera toujours : elle seule est la mesure du fatum. Si le deuil est honni et rejeté, c'est parce qu'il évacue illusoirement cette plongée dans le temps long, tragique, exogène, irrécusable de l'humanité à quoi chacun est confronté et que le poème effectue. La mélancolie, elle, est ambivalente ; elle est tout

CATASTROPHES

autant invoquée que haïe, accueillie et insultée. C'est que même la mélancolie ne peut rien contre la reverdie de l'herbe et de l'amour parmi les ruines, et que le « Calme » est encore l'autre nom du terrible.

Quoi qu'il en soit, il n'est nulle résolution à attendre et le tombeau que le poète aura construit ne répare rien mais reste voué à cette friche vigoureuse du temps dont le poème est l'accueil médusé.

« TOMBEAUX DE LA POÉSIE »

RÉFUTATION DE ROBERT BURTON

Hervé Micolet

Or moi, de sens rassis,
et tout mon désir repris
dans mon sein, avec rien autre

qu'un pupitre et qu'une roue
à livres, je ne veux plus rien
qu'être une vis en ma table,

et perdre tout de mon temps
au trafic du Livre, avec
du dopage pour cette trappe

et de la viande, et rouge.

La chauve-souris qui tournoie
sur le bassin sait quelle est ma rage
et quel mon tourment,

cette chère amie
des faims d'autrefois
& des chasses qu'on mène

en ayant pris le goût du sang,
et vous autres, petits enfants,

venez auprès des livres insensés
vous enquérir. Après le temps
de la pousse drue, en quelque sorte

le martyr des petits enfants,

voici la plate étude. 1/ j'essaie
moi en raison de la face
qu'on pouvait avoir

aux premiers temps, d'en savoir
sur ce qui échoit au visage.

Il est d'aucune nuance
chez les Parfaits

ce double état d'un atome,
le trait fixe ou de triomphe ou de défaite
qui complique leur face

ainsi que sur un chapiteau
dans l'église des simples qui,
le soir, fait fondre le cœur

de l'homme. Si doux, doré
est parfois le soir sur cette terre
apprêtée en vaste église,

que même les vieillards
sont heureux. Et tous se changent
en pierre devant les beaux soirs.

Mais le reste, Seigneur, pour ce
que l'homme n'est pas encore fait,

enfant vierge sans le Verbe
et plein d'émois désordonnés

qui s'emparent de lui pour sortilège
& vertige, le reste

est rude et cruel, et pourtant
nous étions entourés de jouissances

dans le monde ébloui
de jadis. Et telle, pour plus tard,
la matière de souffrance. Si

aux vessies pleines de vent
où Mélancolie réside,

chez les anciens pérégrins,
les clercs dévoyés,
dans les châteaux d'air

qu'ils aiment à construire,
si Rien règne,

de deux je veux savoir
où était ton Dieu
avant ce monde, en particulier

Sa Sainte Face. Et 3/

d'où vient cette tache d'ombre
qui pénétrant l'homme
jusqu'au cœur teint sa vie

et trouble tout partage,
ce dont chacun s'accuse,
accusant de tout son cœur

auprès de la chose. Et si l'air
qui vient de jour en jour au visage

cela n'est pas l'effort même
que rend à la Nature le corps jeté
sur le devant des mères. Pareille

quelquefois à un vieux sage,
ou à une momie, la Créature

qui sort par la porte des Mères
aux salles de travail les plus tristes,

9 fois déjà perforée, 7 fois rien que
s'agissant de son crâne, trous

à travers quoi tout le dehors
s'engouffre, et cela se peut
si violemment que vous serez

saint Sébastien, est promise
à ce que plus loin on en referme
les issues ainsi que des portes

sur nous battantes. Cela donc
est à trancher (4), si le siège
se tient au-dedans une sorte de pierre

de folie, s'il se tient dehors,
cherchant aux portes du corps.

Oui, les voluptés de ce monde
nous assaillent dès le premier giron

de trop immense, où
commença le Jouir interdit,

après quoi il faut des murs de livres,
n'est-ce pas Robert, Robert
Burton, sacré Robert. Et

c'est à regret que
si longtemps écolâtre
je découvre si tard le méfait

d'avoir été mis hors de sauvagine.

D'éminentes vertus, sagesse même
d'un gouvernement par quoi
la chose en herbe est tonsurée,

apprennent comment on doit connaître
d'une chose, et vont
au premier faussaire venu.

Le vol des leurres qu'on encharne
est plus certain à vous autres,
oiseaux cruels, l'homme, lui,

doit satisfaire à cet honneur
qui le mortifie de se joindre
au commun des hommes,

et pour un échange
de la créature avec
la personne, démérite.

Avant que la prunelle se fût
soumise, et qu'elle fût rentrée
sous sa première vitre

à la première peine, là
comme bête blessée
au centre de son œil même

(comme si, maintenant, y reluisait
la flammèche de tout l'alcool
bu, et dès lors l'homme fait

recueille au-dessus de lui, déjà
diminué, la grappe pourrie
dévorerée de guêpes),

dans l'ancien élément resurgi
quelquefois, n'est-ce pas
la vue pleine que tout ce corps

allait s'ébattre, sans vue propre
de son état, et quelque chose

était dans quoi nous étions,
jadis, et ce n'était pas encore
un monde. Encore est-ce bon pour l'étude

à force de fatigues, de contemplations,
si de cela reste le souvenir
dont nous sommes en trouble.

Effroyable aussi, comme la nuit
simple ou la simple neige
ce Milieu d'avant ce monde,

das Offene (disait le Cerf humilié).

Et sans doute fut un temps
où le jeune enfant déjà ployé

en gardait dans les yeux l'issue,
à son sortir ébranlé, et ses yeux
depuis en sont en effet

comme à rebours. Et le mieux
qu'on en retienne est de se perdre,
sans doute, d'aller savoir

se perdre, avec de formidables élans,
des apathies aussi bien, tel
qui se perd dans ses pensers,

pensius, pensanz, obtient
la Vision. Après

qu'on eut pris le regard éduqué,
et tant pris vue de notre état

et donné si cher de l'Être,
encore il se peut mais
c'est comme ivre, et par un effort

de nos imaginations, sans qu'on puisse,
hélas, être la pure Bête indomptée,

qu'on revive l'émoi d'un peureux
dans la nuit du jardin ou d'un voyageur
surpris dans la tourmente, tous

gens du Chemin, chemineaux
si peu déraisonnables en vérité,

si géographes que les voici
déjà rendus. Alors

est encore perdue chance
d'aller se perdre et, de là
jusque dans ce qui vaut Dieu

où il était avant les mondes,
de toutes parts
s'esjoir. Aussi ce monde

qui semble nôtre
est d'exil. Et

la mélancolie s'exile
obstinément de cet exil.

Alors travaille à perte. Quand
Hippocrate vient

au chevet du dit vieux fou
à l'ombre d'une charmille, celui-ci

est avec un livre sur les genoux
écrivain et marchant tour à tour

dans son enclos ensemencé
de carcasses, où il cherche

sur du mort (grosse

erreur) la cause & le siège
du Mal. Il y avait une fois

deux mélancolieux très-vieux,
et l'un riait des affaires du monde
et l'autre en pleurait, tous deux

dos à dos traitant
du Commencement. Arc,

dit encore un autre, qui décoche
Nom de vie, Œuvre
de mort. Harmonie

contraire comme celle
de l'Arc et de
la Lyre. Mais si

même toi, cher Héraclite,
tu vantes de trop l'Archer-citharède
Apollo, le dieu

odieux qui nous civilisa
au prix de la perte
des saints Mystères,

allant jusqu'à profaner
la Lune, autant dire

que tu dois être bastonné
à l'instar d'Hésiode, d'Homère
ou d'Archiloque. Et toi,

Démocrite, je n'aime pas trop
ton rire. Mais contre Abdère,
Hippocrate décide donc

entre les fous. On dit
du non-fou qu'il n'a pas fini
son livre, puis que ce livre

s'est perdu. Lui mort,
un autre prenant sa succession
au plus beau collège d'Europe,

à Christ Church, ne ficha rien mieux

qu'un centon. Cet Anglais, Démocrite
(Junior) est un pédant doublé
d'un mauvais drôle, tout

est à reprendre de son Anatomie.

CATASTROPHES

Suivant Al-Djazzar,
Avicenne, Jacques Ferrand,
chez le prochain médecin j'irai

avec un diagnostic tout prêt
afin qu'il me le dise

à la fin : The Loveres Maladye
of Hereos, Amor hereos,

Melancholia heroica. Longtemps
je me suis trouvé en chemin
pour l'amour de Notre-dame,

je soutiens et démontrerai que
Mélancolie et Grand Chemin

se conviennent, sont
quasi congénères,

in radice conveniunt.

Mais nous allons séparés,
Seigneur, et le Joy
de jadis est impossible

et nous errons tous deux,
la femme et l'homme, même
dans la chambre amoureuse.

Après que les sexes
se sont séparés et mis en guerre,
le cœur d'amour épris

s'est pourfendu sous ses deux têtes,
[et l'une est en armes et l'autre
en amours, et si l'une

No. 41

« TOMBEAUX DE LA POÉSIE »

est en chasse l'autre est en guerre],
si l'une est de naissance
et de personne obscures, l'autre

va par la montre des châteaux
& des équipages, et tous ces gens
en foule costumés à guise

de chevaliers, ma dame,
avec vous s'en iront, si beau
soit l'exploit. Pourtant savent-ils

où ils vont, ce qu'ils désirent
et où ils en sont de ce désir

auquel aller. À d'autres

de les croire perdus. Certes
ils le sont, c'est à se perdre
qu'ils s'emploient si longtemps

jusqu'au moment de la hâte. Rois
du moins ils le sont en faerie,
derniers des courtois qui tant

vous aiment que moins d'amour
en a tué plus d'un, dont nous sommes
tous en deuil. Ces champions

vivent, pourtant, après
que leur dame est morte. Si jamais
leur parler d'amour était menteur,

si la Beatrix n'était bonne
qu'à être morte, c'est l'amour terrestre
qui cesserait avec eux. Ô

ma compagne, chienne
illustre, l'Épagneul
de la Mélancolie dressé

des veneurs anglais est plutôt
ce matin noir emboîté féroce
dans notre ombre, si que

pour défaire son ombre
il faudrait défaire cet homme,

c'est (dit Winston) mon black dog
dans une face ivrogne, Melancholia
Canina. Encore est-ce un astre

le plus lucide quand il est le plus noir
et, parfois je le crois, l'Univers
en entier depuis

qu'il se manifeste. Je tuerai
ça (dis-je alors), je le tue

si j'en attrape l'être,
et si c'est une pierre en moi
comme un caillot, comme

un revolver je la jette au loin
dans une eau noire. J'ai vécu plus mal
que ce soir sur de longues routes,

dans les fumées d'une haleine
si blanche qu'on n'y voyait plus
nos propres chiens dans la neige,

et dans ma place aiguë qui balance,

telle celle d'une enfant morose
enflée de sa robe parmi
les villas cossues du lac

quand au loin sont les campus
& les asiles & les chapelles closes,

afin de me garder moi-même
je serai le gardien qui semble assoupi
qui vous bouffera la main

si vous approchez de
Ma dame. Elle est
ma bergière compaigne

et je suis son dogue, ravi
qu'elle me flatte de sa main
où quelquefois je me retournerais

contre elle, et qu'elle me houppe
de la voix. Ose

être long. Celui qui

voudra houpper de la voix
doit un mot bien long, après
ne plus sonner mot. Ainsi

je fais quêter mon chien,
et mes jeunes chiens se battent
avec de vieux chiens en parlant de moi

ou des chiens, combien qu'en la chasse
j'aie parlé quelque peu des mots

qu'on doit user pour cette bête,
ce mot doit sonner long, ou, ou, oup,

CATASTROPHES

etc. Mais de par le monde,
on s'appelle pécheur là où
les péchés viennent d'ailleurs,

de ce coup qu'on accuse
et qui est donné du ciel vague
jusque dans quelque chose navrante,

et ce trait blesse au cœur
comme vilain rosier et laisse
en pied faible et vain

au point de choir
à terre pâmé. Nature
à sa forge prépare

des maux plus grands, si grands
dans son humeur de soute
qui décharge en mer

que rien n'est plus circonscrit
de quelque monde, dont

être le familier. Mais
le plus navrant est
que l'homme y ajoute. Dites,

ce n'est pas moi qui suis
si triste au vu du dernier monde,
que ce dernier prenne un peu

sur lui d'attrister beaucoup
de monde. Ce soir

« TOMBEAUX DE LA POÉSIE »

où j'en ai gros, je vois
à tous les carreaux que les âmes
sont des pierres, si lasses

que même l'effort de mourdre
leur est de trop. Cave canem

cela semble votre devise.

Dans ce repli d'un rêve méchant,
il n'y a plus rien que des chiens
qui vous souhaitent du mal

auprès de leur maîtresse alme

qui d'une main les calme,
de l'autre les excite,
et sa bouche les forhue,

et ce forhu est le seul auquel

on obéisse. Ce chien au pied
de Madame, dont on croit qu'il dort
enroulé, ne fait rien que

vous voir. Vivez en vain
sous ce qu'il vous voit.

À d'autres heures
dont ils ont souvenir,

quelques-uns sans doute
ont dû sombrer pour partie du corps
qui se rapporte en pendeloque

dans la main, ceux-là desquels
aussi le monde n'était pas digne,

pourtant rapportent de la fosse
sanguine, Chose
de la toute première confusion.

Quoi donc, eux-mêmes le savent
à grand'peine, ayant souffert

qu'on a des trous dans la teste,
des membres verrins enveloppés
de chiffon, boîte sévère

autour des dents avec souffle de vie,
vis du cou hissée au plus haut
de son cadran, [forme

consolidée en os et
revêtue de chair et qui tant plut
à Rien, croissant de sensitive

en ratiocinante], que courir
un peu se peut, déjà c'est aller

s'éloignant. Dès lors franchies
les portes des Mères
sans quoi il n'y a rien,

sans leur moyen nul départ
ni première demeure ni pitance,

et pour peu qu'il y ait ensuite
quelque monde avec une invitation

à notre égard à quoi nous rendons
des assauts confus, dès lors
au monde qui vient en gain

est perdu le pur Élément
où par exemple [les fleurs
éclosent sans fin],

(mauvais exemple),

et ce que nous sommes est inversé
à jamais. Ce monde est peu,

encore qu'il soit tout l'excès
qu'il peut d'après

le ressouvenir d'avant lui,
s'il nous revient. Que

ce souvenir revienne en entier,
tout abrupt et dense, un peu comme

un météore, tout petit pourtant
et qui fait fléchir le bras au bout

de la main, nous en mourrions.

C'est par miracle, comme
à dos de mulet à travers
le conduit des Alpes,

que parviennent jusqu'à nous
quelques belles œuvres des hommes,

folies ces œuvres des arts, folies
celles des sciences qui traitent

non du monde simulé,
qui par falsification de
ce qui est, traitent de ce qui

CATASTROPHES

est. Le reste au dieu,
votre âme à lui.

Dans la neige de Paris
sous le croc aux Halles
ou dans d'autres neiges, où

que vacille le pas qui s'éloigne,
récusé de tout monde l'homme
perdu est encore récusé du sol,

qu'il se pendre ou saute au vide,
prenant congé du congé
infligé le premier

de ce monde. Ceux-là dont savoir
où ils en sont, que ce mal
a touchés pour des infirmes,

sont physiciens, orfèvres
& Divers, pensifs même
auprès de vous, sans compagnie

que leur casse-tête. Ils n'ont plus
qu'à tenir bon plus le temps
est difficile. Le prime

Élément, qui n'est pas notre mère
mais qui afflue par sa porte,

se forme en force de fol atome,
force sans forme en humeur folle,

si confuse, si violente,
violente merveilleusement,
que la plupart préfère

« TOMBEAUX DE LA POÉSIE »

l'oublier. Cela
est splendeur
dans tout son harcel.

Sur cela il n'y a lieu
que de se retourner,

de sorte que nous ayons
l'allure et la contenance
de quelqu'un qui s'éloigne,

la silhouette, oui,
désolée par avance,

d'un voyageur qui s'éloigne.

GLOUGLOUTER LES MORTS

[corps à corps] Pierre Vinclair

Humain Chain (2010) est le dernier recueil que Seamus Heaney (1939-2013) a publié de son vivant. C'est un livre où la mort — celle de l'auteur, qui s'approche, mais aussi celle des autres — est très présente, et l'on peut entendre dès son titre qu'il a l'idée que nous formons une « chaîne humaine » où hommes et femmes se passent la vie comme un relais. Le poème sur lequel je voudrais me pencher, intitulé « Loughanure », en suit plusieurs autres dont la mort était déjà un thème central et explicite : « Route 110 » (une assez longue séquence de descente aux enfers¹) et « Death of a Painter ».

Lui-même composé de 5 sections, chacune comprenant 4 tercets, « Loughanure » est suivi de la mention : « *i. m. Colin Middleton* ». Il s'agit d'une sorte de tombeau pour cet ami disparu en 1983 — lui-même artiste (un peintre irlandais, proche du surréalisme).

Le premier poème commence par ce qui apparaît comme des pentamètres iambiques (5 pieds de deux syllabes, accent sur la seconde) non rimés :

I

*Smoke might have been already in his eyes
The way he'd narrow them to size you up
As if you were a canvas, all the while*

La signification ne pose pas de difficulté, en tant que telle, et une traduction assez littérale donnerait quelque chose comme :

De la fumée devait déjà être dans ses yeux
[À] la façon dont il les plissait pour te jauger
Comme si tu étais une toile, tout le temps

La coupe après « *eyes* » est un gond qui sépare et articule en même temps les deux lignes, relançant d'autant mieux le rythme qu'on a presque cru, sinon aboutir à une fin de phrase, du moins que « *The Way...* » pouvait en commencer une nouvelle (sur le mode de l'anacoluthé)... En réalité, les vers ne font que différer ce qui est une seule et même phrase, qu'il faut tenir jusqu'à « *canvas* » : le sens semble clair, du moins paraphrasable, dans sa dimension superficielle. À savoir : la fumée de cigarette faisait plisser les yeux du peintre. Il regardait le poète comme si celui-ci était lui-même une sorte de toile. Voici donc la suite, avec à chaque fois une traduction littérale :

*Licking and sealing a hand-rolled cigarette,
Each small ash increment flicked off
As white as flecks on the horizon line*

Léchant et scellant une cigarette roulée,
Chaque petit incrément de cendres s'éteignait
Aussi blanc que des taches sur la ligne d'horizon

¹ J'en ai déjà parlé dans *Agir non agir*, pp. 202-204

*Of his painting of Loughanure, thirty guineas
Forty-odd years ago. Whitewashed gables
Like petals stripped from hawthorn, heather ground*

De sa peinture de Loughanure, trente guinées
Il y a quarante ans et quelques. Pignons blanchis à la chaux
Comme des pétales tirés d'une aubépine, sur le fond de bruyère

*A pother of Gaeltacht turf smoke. Every time
He came to the house, he would go and stand
Gazing at it, grunting a bit and nodding.*

Un nuage de fumée de tourbe de Gaeltacht. À chaque fois
Qu'il vint à la maison, il se tenait debout
Pour le regarder, grognant un peu et hochant la tête.

Seamus Heaney est en train de décrire une toile que nous n'avons pas sous les yeux. Grâce à Google cependant, on peut en avoir une idée assez précise : c'est un tableau très sombre, presque tout noir, une scène de nuit. La moitié inférieure est composée de ce qui semble être des rochers, et la partie supérieure, qui scintille de faibles feux, une ville lointaine sous le ciel sombre. Le poète donne le prix, la date d'acquisition. Son poème relie trois éléments : d'abord l'attitude de Middleton fumant, qu'il rapproche ensuite du contenu de la toile (en comparant la cendre blanche et les pignons des maisons), avant de réunir les deux, en plaçant le peintre devant son œuvre. Ce qui, en soignant un peu les rythmes (je traduis les pentamètres plus ou moins lâches en alexandrins plus ou moins corrects), les formules, les rimes internes (*eyes/size*) et les allitérations (*flicked/flecks*), pourrait donner quelque chose du genre :

I.

De la fumée devait déjà emplir ses yeux
De cette façon qu'il avait de les plisser pour te jauger
Comme si tu étais une toile, le temps

De rouler, lécher et sceller sa cigarette,
Chaque pellicule de cendres fondait, blanche
Telles les taches sur la ligne d'horizon

De son tableau de Loughanure, trente guinées
Il y a quarante ans et quelques. Pignons blanchis à la chaux
Comme des pétales d'aubépine, fond de bruyère

Où fument les tourbes de Gaeltacht. Chaque fois
Qu'il vint à la maison, il se planta devant
Pour l'observer — grogner un peu et acquiescer.

Le deuxième poème de la séquence questionne la mort du peintre, en faisant de l'œuvre d'art un corps monumental qui dure après la déliquescence du corps de l'artiste. Je propose pour chaque tercet un mot-à-mot avant de formuler une traduction moins littérale.

II

*So this is what an afterlife can come to ?
A cloud-boil of grey weather on the wall
Like murky crystal, a remembered star —*

C'est donc ça que peut donner une vie d'après la mort ?
Une ébullition nuageuse de temps gris sur le mur

Comme un cristal trouble, le souvenir d'une étoile —

On sent la déception : sans doute y a-t-il dans l'art (en son principe d'œuvre durable) non seulement une croyance, mais aussi une promesse d'immortalité, avec laquelle la seule transsubstantiation réelle — un tableau sombre, peu engageant, sur un mur — contraste indubitablement. On croyait se survivre, et voilà. La perplexité du poète n'est pas seulement celle de l'ami du peintre, c'est aussi celle du poète, artiste lui-même, qui s'apprête à mourir en laissant derrière lui quelques milliers de pages ne valant sans doute guère plus que la croûte qu'il a accrochée à son mur. Les philosophes, les poètes auraient-ils menti ?

*This for an answer to Alighieri
And Plato's Er? Who watched immortal souls
Choose lives to come according as they were*

Ça, pour réponse à Dante Alighieri
Et à l'Er de Platon ? Qui regardaient d'immortelles âmes
Choisir les vies à venir, selon qu'elles étaient

Comme, entre les premier et deuxième vers du premier tercet, la *coupe* permettait de superposer la discontinuité (de l'anacoluthie) et la continuité (de la subordination), dans le *blanc* entre deux tercets se joue toute la ressaisie du sens : la première strophe décrit un ceci (« *this* ») décevant que la deuxième ramène à un idéal, suspendu à la fin du tercet (« *they were...* » quoi ?) et rempli par le suivant :

Fulfilled or repelled by existences they'd known

*Or suffered first time round. Saw great far-seeing
Odysseus in the end choose for himself*

Comblées ou rebutées par celles qu'elles avaient connues
Ou dont elles avaient souffert la première fois. Virent le grand
Clairvoyant Ulysse à la fin choisir pour lui-même

De nouveau les coupes, voici la deuxième : « *Saw great far-seeing / Odysseus* » Le sujet de « *saw* » (voir, au passé) est élidé, et l'antéposition de l'épithète homérique (ou apparemment tel, car ici ce n'est pas une citation d'Homère) « *far-seeing* » (littéralement qui-voit-loin, mais signifiant clairvoyant), syntaxiquement normale en anglais, fait qu'avant de revenir à la ligne, nous n'avons rien d'autre, pour information, que cette sorte de tautologie du verbe *voir* : « Vit le grand clairvoyant ». La troisième coupe, celle du blanc entre les strophes, nous laisse dans le suspens du choix d'Ulysse, comme si entre deux strophes notre propre âme avait elle-même à traverser quelque fleuve purificateur, pour nous retrouver dans un autre corps :

*The destiny of a private man. Saw Orpheus
Because he'd perished at the women's hands
Choose rebirth as a swan.*

Le destin d'un homme privé. Virent Orphée
Parce qu'il avait péri des mains des femmes
Choisir de renaître en tant que cygne.

« *Far-seeing* » (« clairvoyant ») me semblait déjà un peu étrange. Et maintenant l'expression « *private man* » (« homme privé », par opposition à homme public).

Je découvre en me remuant à la fois les méninges, la bibliothèque et l'internet, que c'est tout simplement une citation de Platon (« ἀνδρὸς ἰδιώτου », *La République*, 621c), comme la phrase sur Orphée. Heaney n'a ajouté que des coupes, d'ailleurs moins spectaculaires que les précédentes, dans la mesure où, servant simplement à mettre en incise la proposition précisant la cause de la mort d'Orphée, elles jouent en fait le rôle de virgules. Quoi qu'il en soit, il me semble que, dans le cadre d'une réflexion sur les métamorphoses, et sur ce qui de nous survit à notre mort, il n'est pas insignifiant qu'un texte (un poème) accueille avec son nouveau corps (des tercets) le sens (l'âme) d'un autre texte, écrit trois mille ans plus tôt ! Au moment même où le poème fait part de sa déception quant à la survie réelle de l'ami peintre, il relance facétieusement un fragment de l'esprit de Platon.

C'est à ça que revient la vie après la mort ?
La buée nuageuse d'un temps gris sur le mur
Comme un trouble cristal, un astre en souvenir —

Ça — pour réponse à Dante ou à l'Er de Platon ?
Eux qui ont contemplé les âmes immortelles
Choisir leur vie prochaine, selon qu'elles étaient

Comblées ou rebutées par celle qu'elles avaient connue
Ou endurée la première fois. Vu le grand Ulysse
Le clairvoyant choisir à la fin pour lui-même

Le destin d'un homme privé. Et vu Orphée
Comme il avait péri entre les mains des femmes
Choisir de renaître comme un cygne.

Mais j'en suis déjà à près de 10 000 signes : c'est beaucoup trop ! Avançons plutôt directement au 3ème poème de la série, dans lequel Heaney, délaissant les vieux mythes païens pour la théologie catholique (jusqu'au vers 5), la fait se renverser dans l'image grotesque de son ami, le peintre Colin Middleton donc, contrôlant la qualité de ses toiles en les regardant la tête en bas :

III

*And did I seek the Kingdom ? Will the Kingdom
Come? The idea of it there,
Behind its scrim since font and fontanel,*

*Breaks like light or water,
Like giddiness I felt at the old story
Of how he'd turn away from the motif,*

*Spread his legs, bend low, then look between them
For the mystery of the hard and fast
To be unveiled, his inverted face contorting*

*Like an arse-kisser's in some vision of the damned
Until he'd straighten, turn back, cock an eye
And stand with the brush at arm's length, readying.*

Et ai-je cherché le Royaume ? Le Royaume
Viendra-t-il ? L'idée qu'il ait pu être là,
Derrière sa gaze, depuis les fonts, la fontanelle,

Se brise comme la lumière ou l'eau,
Ou ce vertige que j'eus à cette vieille histoire :

La façon dont il se détournait du motif,

Écartait les jambes et se penchait en avant pour regarder
Entre, afin que le mystère de ce qui dure
Soit dévoilé, son visage à l'envers se contorsionnant

Comme un baiseur de cul dans une vision des damnés
Jusqu'à ce qu'il se redresse, se tourne, jette son œil
Et se tienne, pinceau à bout de bras, prêt.

Peut-être cela signifie-t-il que l'œuvre d'art qui pend au mur a beau ne pas être grand-chose (« C'est à ça que revient la vie après la mort ? » demandait le 2ème poème, déçu), elle vaut mieux que toutes les fausses promesses du paradis catholique : l'harmonie, dans un tableau (aussi ridicule soit le geste par lequel le peintre s'en assure), est une parcelle d'éternité. L'art, sans doute, et la beauté, ne sont pas grand-chose — mais c'est déjà *quelque chose*, au moins.

Plutôt que de tirer des conclusions hâtives, avant la fin de la séquence, continuons : car il nous reste deux poèmes. Une phrase chacun. Voici :

IV

*Had I had sufficient Irish in Rannafast
In 1953 to understand
The seanchas and dinnsheanchas,*

*Had not been too young and too shy,
Had even heard the story about Caoilte
Hunting the fawn from Tory to a door*

*In a fairy hill where he wasn't turned away
But led to a crystal chair on the hill floor
While a girl with golden ringlets harped and sang,*

*Language and longing might have made a leap
Up through that cloud-swabbed air, the horizon lightened
And the far 'Lake of the Yew Tree' gleamed.*

Eussè-je suffisamment su l'irlandais à Rannafast
En 1953 pour comprendre
Les *seanchas* et les *dinnsheanchas*,

N'eussè-je pas été trop jeune et trop timide,
Eussè-je même entendu l'histoire de Caoilte
Chassant le faon de Tory à une porte

Sur une colline enchantée où, au lieu d'être refoulé,
Il fut mené à un trône en cristal sur le parquet
Alors qu'une harpiste aux boucles d'or chantait,

Langage et désir auraient pu faire un bond
Dans cet air balayé par les nuages, l'horizon
S'éclaircir et, au loin, le « lac de l'if » briller.

Sans doute faut-il préciser ici que Rannafest est une ville vers Loughanure, près de laquelle on trouve aussi le « lac de l'if », que d'une part « *seanchas* » désigne les coutumes et d'autre part « *dinnsheanchas* » l'onomastique locales. Dans ce poème, Seamus Heaney semble dire : en 1953, j'aurais pu avoir accès à une autre histoire de vie après la mort — non pas celle de Platon, non pas celle de la religion catholique, mais celle des contes irlandais : Caoilte

est un héros du folklore, et Tory une île près de Loughanure. Entendu, mais pourquoi 1953 ? En quoi à *cette date précisément* cela lui aurait-il été utile d'accéder à cette vision consolatrice ?

Mon hypothèse est qu'il y a ici une référence souterraine à son premier contact avec la mort : le décès de son petit frère Christopher, alors que Seamus avait 14 ans. Sur cette mort tragique, Heaney a déjà écrit un poème, l'un de ses plus connus. Il s'agit de « *Mid-Term Break* » (« Vacances scolaires »), publié dans son premier livre de poèmes, *Death of a Naturalist* (1966) — je le traduis à la volée :

*I sat all morning in the college sick bay
Counting bells knelling classes to a close.
At two o'clock our neighbours drove me home.*

Tout le matin assis à l'infirmerie du collège,
Je comptais les cloches sonnantes la fin des cours.
À deux heures, nos voisins me ramenèrent chez moi.

*In the porch I met my father crying—
He had always taken funerals in his stride—
And Big Jim Evans saying it was a hard blow.*

Sur le seuil, je tombai sur mon père pleurant —
Lui qui prenait toujours les obsèques avec calme —
Et le gros Jim Evans disant : C'est un coup dur.

*The baby cooed and laughed and rocked the pram
When I came in, and I was embarrassed
By old men standing up to shake my hand*

Le bébé babilla, rit, fit se balancer
Son landau quand j'entraï ; je fus embarrassé
Par les vieillards debout pour me serrer la main

*And tell me they were 'sorry for my trouble'.
Whispers informed strangers I was the eldest,
Away at school, as my mother held my hand*

Et dire qu'ils étaient « désolés de ce qu'il m'arrive ».
Des chuchotis informèrent les étrangers que j'étais l'aîné,
Scolarisé au loin, ma mère me prit la main

*In hers and coughed out angry tearless sighs.
At ten o'clock the ambulance arrived
With the corpse, stanced and bandaged by the nurses.*

Dans la sienne et toussa des soupirs de colère
Sans larme. À dix heures l'ambulance arriva
Avec le corps, pansé et bandé par les infirmières.

*Next morning I went up into the room. Snowdrops
And candles soothed the bedside; I saw him
For the first time in six weeks. Paler now,*

Le lendemain, je montai dans la chambre. Perce-neiges
Et bougies adoucissaient le chevet ; je le voyais
Pour la première fois depuis six semaines. Plus pâle,

*Wearing a poppy bruise on his left temple,
He lay in the four-foot box as in his cot.
No gaudy scars, the bumper knocked him clear.*

A four-foot box, a foot for every year.

Une ecchymose coquelicot sur la tempe gauche,
Il gisait, comme dans son lit-cage, dans la boîte de quatre pieds.
Pas de grosses blessures, le pare-chocs avait cogné proprement.

Une boîte de quatre pieds — un pour chaque année.

Difficile de savoir avec certitude, bien sûr, si c'est de cet événement qu'il est question dans le 4ème poème de « Loughanure ». Mais cela ne serait pas dénué de signification. Si la mort de Christopher fut bien le premier contact de Seamus Heaney avec la mort, on comprend l'idée selon laquelle il aurait aimé pouvoir profiter, en 1953, des bienfaits de la mythologie irlandaise. Voyons maintenant le dernier poème de la séquence :

V

*Not all that far, as it turns out,
Now that I can cover those few miles
In almost as few minutes, Mount Errigal*

*On the skyline the one constant thing
As I drive unhomesick, unbelieving, through
A grant-aided, renovated scene, trying*

*To remember the Greek word signifying
A world restored completely: that would include
Hannah Mhór's turkey-chortle of Irish,*

*The swan at evening over Loch an Iubhair,
Clarnico Murray's hard iced caramels
A penny an ounce over Sharkey's counter.*

Pas si lointaine, comme il apparaîtrait, maintenant
Que je peux parcourir ces quelques kilomètres
En presque aussi peu de minutes, le Mont Errigal

Étant à l'horizon la seule chose invariable,
Alors que je conduis, sans mal du pays, sans foi,
Dans ce décor rénové et subventionné, tâchant

De me rappeler du mot grec signifiant
Un monde restauré complètement : il inclurait
Le glougloutement de l'irlandais d'Hannah Mhór,

Le cygne le soir sur le *Loch an Iubhair*,
Les caramels glacés de Clarnico Murray
3 pennys les 100g sur le comptoir de Sharkey.

Comme il se doit, l'ultime poème clôt la séquence en réunissant dans un accord final ses différentes dimensions : Heaney conduit maintenant sa voiture à travers le paysage irlandais que représentait le tableau de Middleton. La rénovation moderne, subventionnée, du village de Loughanure, semble une contrefaçon grotesque de l'*apocatastase* (le mot grec qu'il fait mine d'avoir perdu est ἀποκατάστασις), concept des stoïciens qui désigne la restauration finale de toutes choses en leur état d'origine — et repris par la mythologie chrétienne. Ainsi le poème nous laisse-t-il

sur cette vision de l'enfance restaurée, avec cet espoir amusé que, si les mots abstraits nous manquent parfois, les plus concrets, eux, ceux qui sont comme des glougloutements de dindon (et *Loch an Iubhair* n'est que la même « île de l'if », citée plus haut, mais cette fois en irlandais), parviennent réellement quant à eux à rendre quelque chose du temps perdu — c'est ici, en acte, le travail du poème.

Il n'en va pas que d'une affirmation plaisante. Au concept manque la sensation. Le tableau présentait la sensation, mais il restait brumeux pour l'esprit. Il présentait des masses confuses, que l'on ne savait comment appréhender. Le glougloutement du poème, lui, parvient à redonner les *sensations* dans *l'instrument spirituel* qu'est un mot.

Ce n'est pas seulement parce qu'il a une voiture que le poète peut parcourir à son gré le monde de son enfance.

MATIÈRE À MATIÈRE

entretien avec Marie de Quatrebarbes
mené par Pierre Vinclair

PV : Tes quatre derniers livres sont, à première vue, très différents. *Voguer* (P.O.L., 2019) comprend cinq séquences de poèmes (parfois en vers) alors que *Les vivres* (P.O.L., 2021) est une longue méditation en courtes proses ; *Aby* (P.O.L., 2021) déploie un portrait romanesque de Warburg quand *Vanités* (Pesty, 2023) propose 36 quatrains (et demi) en prose, qui semblent parler de fleurs et de scarabées.

Mais on peut aussi voir ces quatre livres comme des réglages différents d'un même drame, celui par lequel s'affrontent la forme et l'informe ou le sens avec le non-sens, et pour le dire de manière peut-être plus spécifique, la phrase avec l'horreur. *Voguer* est composé d'un ensemble de « prières » ; *Les Vivres* tire sa douloureuse méditation d'une adresse à des proches disparus ; *Vanités* médite sur le passage et la métamorphose de toutes choses. J'ai dit « l'horreur » plutôt que « la mort », dans la mesure où « la mort » peut être aussi une manière de ne pas affronter l'informe. À la fin d'*Aby*, tu écrivais ainsi : « Ainsi la mort sauve Aby de la folie, mais non de l'horreur qu'il pressent, à laquelle il oppose, de son vivant, les motifs déposés dans la bibliothèque et l'Atlas. L'une et l'autre ont été composés dans les lacunes, les taches et les flous, les renversements de perspective. Elles

supposent du regardeur qu'il mène sa propre opération de raccommodage du sens, qui se produit, à chaque instant, à la vitesse des intervalles, là où les planètes dansent, Saturne lance ses dés, les instants se collent à d'autres instants et les corps se touchent dans la distance qui les sépare. » (p. 195)

Cette dernière proposition (« les corps se touchent dans la distance qui les sépare ») qui m'a d'ailleurs fait penser à *Voguer*, pointe, dans le ramassage particulièrement efficace d'une formule, le caractère dialectique de l'opération de « raccommodage du sens » : comme dans une phrase (où les mots s'entre-déterminent et se touchent grâce au vide même qui les tient séparés), demeurera toujours une distance entre les êtres (et entre les instants), un négatif qui creuse la présence (si l'on peut dire) du néant entre les corps ; et en même temps, par et dans cette distance même, les corps se touchent, quand même.

Ce long préambule pour aboutir à ma question : la phrase est-elle pour toi conjuratoire ?

Marie de Quatrebarbes : Lorsque tu emploies le mot de « conjuratoire », je ne peux m'empêcher de penser au « rite conjuratoire » au sens plus ou moins pathologique du terme, à l'action superstitieuse qui tente d'écarter, ou de repousser, un risque au moyen d'un petit agencement de signes. J'avoue que je n'ai jamais pensé l'écriture en ces termes, sans doute parce qu'il me semble que l'écriture arrive toujours trop tard. Je ne crois pas vraiment à un tel

pouvoir d'action de la phrase, ni qu'elle puisse conjurer l'horreur, ni qu'elle aide vraiment à la surmonter. Je pense en revanche qu'elle nous permet de créer un espace de distanciation à l'intérieur duquel on peut se déplacer ou produire du déplacement, après coup.

Dans le cadre des quatre livres que tu cites, on se situe à chaque fois en aval d'un drame. La question qui les rassemble est peut-être de savoir quel type de distance inventer, quand il est trop tard. Dans *Les vivres*, j'ai tenté de travailler une temporalité qui s'émancipe du cours objectif des événements. Je pouvais m'y appliquer, sans doute, parce que le périmètre était petit, celui d'un drame intime. Dans les autres livres c'est différent car l'espace est beaucoup plus grand, plus peuplé. Le regard circule dans une scène que d'autres, avant lui, ont regardée. C'est pourquoi ces livres convoquent souvent des lectures (Sappho, Lucrèce, Kleist, Michelet, Florensky, Pasolini...). On retrouve peut-être ici la dimension collective, presque secrète, de la « conjuration », comme se liguier, faire front communément. L'écriture n'est plus solitaire dès lors qu'on écrit avec ses lectures comme s'il s'agissait d'alliés par-delà l'espace et le temps.

Si c'est vrai que je m'intéresse souvent à des figures et à des vies qui ont un rapport avec la conjuration, je dirais donc plutôt de la phrase qu'elle « rejoue », qu'elle tente de rassembler ce qui se présente à première vue comme brisé, en morceaux, irraccommodable. Et dans cette redite, ce rejeu qui est un peu comme un rejet au sens botanique du terme, quelque chose s'espace. Par exemple dans *Vanités*, m'intéressait l'image de l'insecte nécrophage, parce qu'il est l'ouvrier d'un « raccommodage » qui n'est pas une réparation.

Vanités (après une citation de Robert Burton) s'ouvre ainsi : « Ceci est un livre d'histoire naturelle, décrivant les formes élémentaires par lesquelles commence la nature ». Intégrer la mort à une histoire naturelle, c'est aussi une manière de dédramatiser la mort humaine, en la réinscrivant dans le mouvement général du vivant. À propos d'insecte nécrophage, on lit par exemple (le livre est non paginé, mais les poèmes sont numérotés) : « Des injections fixant les choses aux pulsions nécrophages des larves intermédiaires, l'eau, l'air, les énergies mélangées voient s'accomplir le règne de l'insecte-enfant. » (No. 15) « C'est un plaisir de dévorer la chair crue » (No. 21) ou « Tout s'avale, tout se régurgite » (No. 27). Et je cite maintenant Lucrèce auquel tu as fait référence tout à l'heure, dans un passage où il nie que la mort soit un anéantissement : « [...] rien ne peut se faire de rien, puisque tous les corps ont besoin de semences pour être mis au jour et jetés dans le souple berceau des airs. [...] la nature brise les corps, et les réduit à leurs simples germes, au lieu de les anéantir. En effet, si les corps n'avaient rien d'impérissable, tout ce que nous cesserions de voir cesserait d'être, et il n'y aurait besoin d'aucun effort pour entraîner la dissolution des parties et rompre l'assemblage. Mais comme tous les êtres, au contraire, sont formés d'éléments éternels, la nature ne consent à leur ruine que quand une force vient les heurter et les rompre sous le choc, ou pénètre leurs vides et

les dissout. » (*De la nature des choses*, I, 203-224, trad. Chaniot)

J'en viens à ma question, qui voudrait porter sur la manière dont on peut entendre les rapports entre vie et littérature.

Chez toi, d'un côté, la vie apparaît comme un recyclage continu (la vie, ce sont d'abord « les vivres », c'est-à-dire les anciens vivants qui s'offrent à la dévoration des nouveaux) ; d'un autre, la littérature elle-même se présente comme une entreprise de *vie collective du sens* (qu'opéreraient des dispositifs comme la citation, le détournement, le cut-up et le montage) : se joue-t-il ici une homologie de la vie et de la littérature (davantage que dans toutes les ambitions « réalistes ») ? Il existe une poésie qui dramatise au contraire à l'extrême son face-à-face avec la mort entendue comme néant, comme si celle-ci était quelque chose de consistant, presque une présence (négativement) substantielle dans la vie, et peut-être son secret scandaleux (je pense en particulier à Rilke, mais peut-être que tout le lyrisme post-pétrarquien pourrait se ranger dans cette catégorie) : qu'en penses-tu ?

On pourrait prolonger la citation de Lucrèce par une autre de Thomas Browne : « Comme l'état de verdure des choses est le Symbole de la Résurrection, afin de nous épanouir dans l'état de Gloire, nous devons d'abord être semés dans la Corruption » (*Le Jardin de Cyrus*, trad. Bernard Hoepffner).

Vanités, comme *Voguer* dans une certaine mesure, est un livre construit à partir de citations très brèves, assez brisées, que l'on pourrait en ce sens qualifier de « semences ». À première vue tout est disloqué, il ne reste plus grand-chose sur les branches, au point qu'on peut se demander si ces bouts de phrases ont conservé une quelconque mémoire des textes dont ils sont issus. S'il y a une mémoire, je crois qu'elle se manifeste à l'échelle du livre dans son ensemble, comme si certains traits isolés se reconnectaient dans le tissu composite du texte.

Au départ de ce texte, il y a de l'informe, du brisé mais aussi une sorte de bouillon de culture qui met tout ça en mouvement. L'écriture est une tension pour parvenir à donner une forme à l'ensemble, et celle-ci n'est pas disponible à l'avance. Quand tu dis « les anciens vivants (...) s'offrent à la dévoration des nouveaux », c'est aussi que les nouveaux vivants s'offrent à la dévoration des anciens et je pense à ce livre publié par Allia, *L'Égal des dieux, Cent et une versions d'un poème* composé par Philippe Brunet, qui montre comment un poème de Sappho a été de multiples fois repris, traduit et transformé. Si bien qu'à la lecture de la série des textes rassemblés, on ne sait pas dire exactement ce qui se situe au-dedans ou en dehors du poème. Pourtant, quelque chose résiste, une sorte de cœur dur, qui se maintient dans les détraquages et les réassemblages. Comme si, à l'intérieur des états de décomposition relativement avancés dont nous faisons l'expérience, la phrase jouait le rôle d'une sorte de centre de recyclage.

« Donner une forme à l'ensemble, écris-tu, et celle-ci n'est pas disponible à l'avance. » Dans *Vanités*, les textes se présentent tous (sauf le dernier) en

quatre phrases non finies (sans point final), séparées par des blancs. En voici un exemple :

19.

Si ce n'est indiscret, jus de la vigne & la fleur, les ailes teintées par des mûres, avance un œuf caché en son centre, morsure de l'amant ou du sabre

Le mort saisit le vif, les corps se dissolvent & les étoffes prennent feu, puis tout recommence : les gouttes tombent & chacune tire son commencement d'un autre commencement

Semence de celles gisant là, où tout se manifeste, par le désir, de génération en génération, les espèces se propagent & les sons circulent dans le mur, l'insecte est le mur

A ce propos, voici ma peur : si je retourne ma main vers le ciel, regarde, l'autre reste tournée vers le sol.

Ce qui me frappe, c'est le jeu sur le continu (des bouts de phrases étrangères sont greffées à d'autres) et le discontinu (des phrases sont coupées) d'une part, et l'incertitude sémantique du texte qui semble toujours pouvoir prêter le flanc à divers niveaux d'interprétation, dont l'une serait réflexive ou métapoétique. Te rappelles-tu par quelles étapes ton texte en est venu à se fixer dans cette forme ? Vois-tu ce livre comme (entre autres choses, peut-être) un « art poétique » ?

Vanités est un livre écrit en lisant d'autres livres, dans une forme d'aller-retours incessants. Plus qu'un protocole

d'écriture, il y a à l'origine cette tension entre lire et écrire, qui est une tension du temps dont on dispose et aussi une économie du désir. La greffe est une réponse concrète à cette tension : les prélèvements sont des arrachements brefs, saccadés, impulsifs du temps de la lecture qui bascule vers celui de l'écriture. Si dans *Vanités* s'exprime quelque chose de l'ordre d'une poétique, celle-ci concerne le rapport à la sédimentation. Pour revenir à la conjuration du début de notre échange, peut-être que les phrases vers lesquelles mon goût me porte sont celles qui poussent dans les ruines, comme chez Thomas Browne, celles qui croissent, très organiquement, inventent mille et une manières de finir.

Du point de vue de la forme, il y a dans *Vanités* une hésitation entre le vers et la prose, qui est entretenue par la greffe et qui fonctionne comme une négociation. Dans le cadre de cette négociation, je disposais de certains modèles formels. Il y avait en particulier les *80 flowers* de Louis Zukofsky, approchées d'abord à travers les traductions de Jacques Roubaud pour la revue *Zuk*, lu ensuite en anglais avant qu'Abigail Lang fasse paraître son impressionnante traduction de l'ensemble du livre. Le principe des *80 flowers* est le suivant : Zukofsky a écrit 80 poèmes pour 80 fleurs. La forme des poèmes est fixe (8 vers de 5 mots), et ces derniers recèlent des mots issus de ses précédents livres. Zukofsky a consacré une dizaine d'années à l'écriture des *80 flowers*, qu'il prévoyait de faire paraître pour ses 80 ans, comme un cadeau ou une promesse faite à lui-même. Malheureusement, il ne l'a pas vu publié. Ce qui est bouleversant, dans les *80 flowers*, c'est qu'il s'agit d'une vision en petit, extrêmement dense, d'une vie d'écriture se donnant à travers une sorte d'herbier, un livre de botanique intime.

Un autre modèle était *My Life* de Lyn Hejinian, qui se présente comme un poème autobiographique en prose. Pour l'écriture de ce livre, Lyn Hejinian s'est tenue à un protocole strict : il y a autant de séquences, dans *My Life*, que d'années vécues, et de même autant de phrases à l'intérieur des poèmes que d'années vécues. Chaque poème s'apparente à un petit fractale, rassemblant toute une vie. C'est à ce titre un livre du temps présent embrassant le passé, car Lyn Hejinian ne cherche pas à restituer le passé, mais à transmettre la façon dont les souvenirs travaillent à l'intérieur du présent, le trouent et le font bifurquer. Elle a entrepris de mettre à jour ce livre au fil du temps. Elle a fait d'abord paraître une première version de *My Life* pour ses 37 ans (qui compte donc 37 poèmes composés de 37 phrases), et une deuxième pour ses 45 ans (composé de 45 poèmes de 45 phrases). L'exercice est d'autant difficile qu'il ne s'agissait pas pour elle d'ajouter d'une façon linéaire et chronologique des séquences au poème, mais d'augmenter intrinsèquement chaque poème du bon nombre de phrases, tout en en préservant sa consistance. Je crois que Lyn Hejinian a tenté une mise à jour du livre pour ses 60 ans, mais qu'elle n'y est pas parvenue. J'imagine qu'elle a ressenti que l'élasticité de ses poèmes rencontrait une limite, qu'ils ne pouvaient être étirés au-delà d'un certain point. Peut-on imaginer plus bel échec que celui qui consiste à éprouver physiquement cette tension de la forme ? Au demeurant, elle a composé une suite à *My Life*, qui le prolonge sans l'augmenter et qui s'appelle *My Life in the Nineties*.

My Life est un livre qui a inspiré une autre écrivaine que j'admire, Danielle Mémoire pour son livre *Quelque membre de notre Cercle*. Ce dernier prend la forme d'un

récit autobiographique composé de paragraphes formés d'autant de phrases que d'années de sa vie. Danielle Mémoire tient ce principe jusqu'à la moitié du livre, à laquelle correspond la moitié de son âge au moment où elle l'écrit. Après quoi le livre décroît, les paragraphes raccourcissent au fur et à mesure, soustrayant une phrase à chaque nouvelle année.

Faut-il en conclure, dans la mesure où le dernier texte de *Vanités* ne comporte que deux strophes au lieu de quatre habituellement, que tu l'as écrit à trente-six ans et demi ? Outre cette interrogation purement anecdotique, ce que tu dis éveille en moi une question sur ton titre. Ce qu'il fait résonner, en effet, ce serait une sorte d'appel à la gravité du face-à-face avec la mort (contre les distractions et les modes éphémères, dont celle de la littérature et ses falbalas). À l'évidence, il n'en va pas ainsi (ou pas seulement ainsi) pour toi et la poésie (non seulement comme écriture, mais aussi comme répertoire d'œuvres — y compris avec des contraintes qui pourraient apparaître purement « ludiques » et dérisoires face au néant qui nous attend gueule ouverte) peut servir de ressource pour affronter la mort et, déjà, la vie. Mais alors c'est quoi pour toi, les vanités ?

Absolument, le nombre de poèmes a un lien direct avec l'âge que j'avais lorsque je les ai écrits. Lorsque j'ai envoyé le manuscrit à Éric Pesty la première fois, j'avais 34 ans ½. J'avais publié chez lui *Gommage de tête* l'année précédente, et je destinais idéalement ce nouveau manuscrit

plus bref à sa collection « Les agrafés ». Éric Pesty y publie des textes assez courts, ce qui est induit par des choix techniques (l'impression typographique et la reliure agrafée) mais correspond aussi à un état d'esprit. Il s'agit en effet souvent de textes « de travail », témoignant d'une recherche en cours, intimement liés à l'idée de processus.

Ce nouveau manuscrit, donc, comptait autant de poèmes que j'avais connu d'années et il portait le titre de *34 fleurs ½*, en référence un peu potache à Zukofsky, comme une sorte d'auto-tombeau précoce qui serait aussi un hommage littéraire. Puis du temps a passé, l'édition du livre a pris du retard, j'ai eu 36 ½ et Éric m'a suggéré de mettre le texte à jour en conséquence. J'ai trouvé l'idée bonne et j'ai donc ajouté deux poèmes à l'ensemble. En fait, la temporalité d'une édition qui prend du temps, attend son heure, m'a permis de revoir les textes et de les préciser. Si bien que ces ajouts correspondent à la temporalité de la réécriture elle-même, plus qu'ils ne relèvent d'un véritable *addendum*. Ils portent la marque de ce que le retravail fait au texte en termes d'étirements, de compressions, de rebasculements divers.

À ce moment-là, les *80 fleurs* de Zukofsky venaient de paraître en France et l'hommage m'a semblé soudain moins drôle. Et puis, j'avais une autre idée, encore plus potache : le livre pourrait s'appeler *L'insecte de Michelet*. Au fond, c'est chez Michelet que j'avais le plus prélevé, c'est à lui que je devais le plus. Et lui prendre son titre, pour finir, mais sans être prise en flagrant délit de défaut de citation, m'allait assez bien. Mais du temps a encore passé, j'ai vieilli encore un peu et tous ces hommages ont fini par trop me peser. Et puis, le texte avait muri, il avait pris son indépendance, il avait composé son propre terreau. Plus besoin de patronage

ou de clins d'œil trop appuyés. Même si ces derniers font partie de l'histoire du livre que je retrace ici, ils ne sont pas indispensables à la lecture. Même si j'aime bien cette l'histoire parce qu'elle est celle d'un retardement productif et d'une double temporalité imbriquée, celle de l'écriture et celle de l'édition, qui épouse la forme des vies.

J'ai finalement choisi pour titre *Vanités* parce que c'est celui qui me semblait le plus descriptif : des petites scènes codifiées convoquant des insectes, des fleurs plus ou moins fanées, parfois un crâne et d'autres bestioles. Et qui évoque la pratique picturale consistant à rendre le plus soigneusement possible la transparence d'un verre, l'éclat d'une nacre, le bombé d'un crâne, la flétrissure d'une fleur... Un peu sur un mode baroque, j'ai cherché analogiquement à élaborer une phrase faites de plis, une draperie qu'idéalement on pourrait ressentir physiquement. Il n'y a pas pour moi de face à face avec la mort dans le travail d'écriture, c'est même le contraire il me semble. C'est un rapport de matière à matière, d'ailleurs toutes deux éphémères, de décomposition organique à composition langagière.

MOULAGES DE VIE, 1

Maya Vitalia

Chère Élixa cher André

Ce ne sont plus des mois maintenant mais des années qui passent sans que je vous donne signe de vie. Il est clair que vous savez à peu près tout de moi, puisque je reste fidèle à mon inaction externe ; celle-ci s'accompagne malheureusement d'une tendance à la pétrification spirituelle due à l'actuelle connerie médiocre décidément déclarée d'utilité publique.

Marcel Duchamp à Élixa et André Breton (1949)

Mouche finale

Felix, décédé accidentellement
– Au mitan de sa vie –
Repose sous le marbre moucheté.

Pêcheur à la pomme de terre
– *Solanum tuberosum* –,
Rêve-t-il de pêche à la mouche ?

Sa bouche, petite chapelle, oratoire,
Maison-Éden des mouches.
(Gobemoucher : puissance des bouches)

Venue calmer sa faim aux abouchements

La mouche de Pascal mange nos corps.
(Hyperphagie !)

Mort de la mouche de Marguerite.

Au contraire, le diptère de Blaise :
Une supermouche scato et thanatophile.

Mais celle de Duras meurt en reine.

Sinon, en martyr du philosophe :
Offerte à l'araignée, dans un rire cruel.
(Son *conatus* a fait la mauvaise rencontre.)

Ou prise aux filandres,
Ces fils de la vierge : Arno Schmidt
L'araignée solitaire des champs lexicaux*.

La mouche au bout du fil
De pêche ne mange plus nos corps.

Tandis que la mouche à toison
Attaque la mouche commune :
Asilus barbarus à la salive neurotoxique

* *Tout écrivain, dans une mesure directement proportionnelle à son importance, fut pareillement [à l'araignée féroce], au sens bourgeois du terme, un individu sans amis ni sociabilité, dit Arno Schmidt.*

– Ou « mouche rapace » ou « mouche de proie »

Ou « mouche à moustaches » –,
Cette chasseuse au long corps velu.

L'asilidée s'en prend aux lépidoptères,
Aux sauterelles, aux libellules...
Des proies plus grosses qu'elle
– Et autres diptères –,
En somme, tout ce qu'elle surprend.

Une mouche noir bleuté sur peau de lait
Près d'une lèvre, dessinée
Par la comtesse Lyndon
Frémit entre les chandeliers
Sur le *Trio en mi bémol majeur*
De Franz Schubert.

Par contre la mouche de Cronenberg
Sabote une expérience scientifique.
Elle conspire avec la machine
Pour copuler avec l'homme.
Elle crée le nouvel homme.
Le nouvel homme n'est pas une femme,
Ni une machine,
Mais une mouche la bâtarde.

Adieu pour toujours à l'amour

« ADIEU POUR TOUJOUR A LAMOUR »
a gravé au couteau sur une roche plate,
tendre et irrégulière,
le berger nommé Calixte Car,
en 1895 dans les alpages de Péone,
massif du Mercantour,
Alpes maritimes.

Pas de tombeaux-étoiles

Histoire de l'absence des livres
Dans notre appartement niçois.

Histoire d'une fille née
À la veille des années 1980 –
Au sein d'un foyer illettré.

Maman et papa reposent
Dans mon esprit,
Maison-Éden des mouches.

Pas de tombeau-étoile pour maman,
Pas de tombeau-étoile pour papa
Au Panthéon ; maman et papa sont-ils
Une petite femme, un petit homme ?

Histoire du volatile d'or
Collé sur une vitrine : viaduc des Arts
Et dont la vue a déclenché
Mon attaque de panique.

C'est ce jour-là que j'ai renoncé
Au doctorat de philosophie
À l'université Panthéon-Sorbonne
À l'école d'arts de Paris-Cergy
Pour m'auto-éliminer
Au sens bourdieusien.

PORTANT BAS NOS OMBRES

Mary-Laure Zoss

« De qui parles-tu à qui tu ne parles pas ?
Ce sont dehors et les fantômes de dehors ».

Jean-Christophe Belleveaux, *Paysages sans eux*

casés là, nous, gens de fêlures, enfoncés. voués aux arrières-cours, aux pluies battantes.

ici nous sommes. qui voudrait, hors contraint et forcé, qui voudrait descendre jusque-là ? dévaler marches verdies, eaux de ruissellement jusqu'à nos terres inondées ? nos vêtements ne sèchent pas, pendent sur un fil.

déplacés, nos abris de fortune, déplacés sur l'infection des sols - comment nos bâches pourraient-elles, et fendues, nous couvrir. comment nos sacs aux coutures défaites.

seule affairée, l'angoisse au long des nuits. on hèlerait en vain figure humaine. entre les poubelles maints passages de renards – combien vadrouillent, humant les remugles.

casés là. qui nous voit, l'âme en friche, ressasser. où s'anémie la lumière. fouillant culs de sac et angles morts, tandis que nos paroles vont par le fond. nos pesanteurs. aux falaises nos jets d'encre noire. malvenus, penchés. du mauvais côté. depuis la nuit des temps.

rasant le caniveau, on se cherche des bords. on rejoint les seuils, les matricules. quelque chose bée en soi qu'il faudrait murer. parfois ce besoin de calfater les fenêtres. par étoffes tendues en travers du soleil. d'enfourer ce qui de nous s'épuise. répugne à paraître.

nous voient-ils seulement ceux qui passent ? échoués pour long dans la bruine de l'hiver - n'en finit pas cet hiver. nous, légèrement abrutis. écrasant nos mégots sous l'escalier.

il y a ceux qui broient leur sommeil. contre le bitume à grand renfort d'aiguilles, de vitriol. ceux-là vont d'une cassure à l'autre. font l'impossible pour museler l'innommable hurlant au cœur.

échapper à l'obscurité qui coagule dans les veines. à la corrosion du souffle. force est de s'exterminer soi-même pour ainsi dire. sans quoi mieux vaut tirer sa révérence.

à d'autres octroyées quelques nuits. autant d'occasions de chamaille. à qui tel matelas, tel emplacement au coin. sur d'étroits sommiers les rêves mêlés jusqu'à la haine. on

voudrait être en mesure de rester un peu. se voir attribuer le même crochet où suspendre sac et gabardine.

au point du jour verrouillées les serrures. prenons-y garde - sans quoi.

il faut s'y remettre. chaque matin. sous les grilles de fonte s'évertuer à repêcher quelques débris de son visage.

casés là. de si piètre mine, gens de trottoirs ou d'impasses. établis à demeure dans un crachin de l'âme.

de quels pères et mères, n'y pensez pas. ainsi conçus, hors sol, se figurent-ils, eux qui nous jettent des regards en coin. conçus tels, harnachés, coltinant notre attirail. loin de nos enfances raziées.

avant toute chose il nous revient de prendre congé de nous-même. de déléguer à d'autres le loisir d'être au monde.

on existe – à dire vrai, lequel de nous pourrait en jurer ?

tandis qu'on lorgne vers les cuisines de plain-pied. vers la table, les linges propres. qu'on dévore des yeux l'ampoule qui éclaire l'évier. déambulant à quelques mètres de notre propre corps.

leurs vies, à eux qui n'ont pas à puiser leurs chimères dans l'haleine d'un soupirail.

vaguant sur le bas-côté. vaguant, trimballant nos marasmes. si encore on pouvait. inconsolables rentrer sous terre. au lieu que dévisagés. spécimens de quoi au juste. prenant appui sur l'infiltration des murs, les planches délavées.

par la force des choses acculés. qu'on le veuille ou non, tenus en contrebas. sous la charge des vieilles maçonneries. à portée de salpêtre, de pulvérulences.

dans nos va-et-vient confinant aux sous-sols, aux briques friables.

effleurant la fougère des murailles. sans que se résorbent jamais un goût de cendres, l'humeur ferrugineuse des talus.

toujours on suit la pente. traversant, dépeuplées, les contrées de l'âme. affalés, lourds en soi. portant désolation au cœur. et ne sachant trop de quelle manière ébranler l'indicible qui stagne. comment lessiver l'intérieur - cette bourbe où patauge, éventrée, l'amertume.

et un matin le soleil de mars.

on suit la pente, les bordures. en-deçà des rails aperçue l'eau trouble d'un étang. levé soudain le voile sur le récit d'un âge

antérieur. on se rappelle avoir piétiné la paille des marais.
postés à l'affût sur la rive boueuse. guettant le coassement
des grenouilles. et remuant d'un bâton la gelée translucide.
entre les herbes folles, les voyelles de la lumière. et tout près
le chant d'un merle.

prendre corps, si la voix pouvait – depuis si longtemps
perdue, dessiner une fois encore notre limite. qu'on se
ressemble à nouveau. même si à nos visages nombre de
gerçures avant l'heure. quand seule reste lisible la graphie
des humeurs noires.

si la voix pouvait.

au travers des limons, des fanges, s'ouvrir un passage. une
trouée. à l'image de la sagaie vert cru des roseaux. jaillie
neuve de la vase. et qu'à peine fait trembler le vent.

si on pouvait se reconnaître. qu'afflue en soi l'éloquence
brouillonne de la fauvette. reconnaître le prunellier, ses
étoilements, constellations des arbres pauvres.

si on pouvait.

alors, qui sait ? des pensées de vivant. sur la peau le souffle
d'une campagne ancienne. et quelle sève en nos corps.

se soustraire à la crue de l'ombre. retrouvant partie liée avec
l'aiguille d'azur. là où s'active enfiévrée la libellule. avec les
résines, la senteur des fûts sciés dans le talus.

et rallier les états naissants. tandis que se déplie et s'irrigue
une cohue de feuilles

quelque chose a lieu qui écarquille l'instant. le cri d'un
rapace sur la friche, l'aile d'un ramier.

voici que brièvement sorti de soi. de force à pressentir
l'effusion d'une eau claire.

à s'en remettre aux sentiers qui filent plus loin dans l'herbe
haute.

nous frappons le sol. nous laissons porter par les scansions
terrestres, la sauvagerie des mots

EN QUÊTE D'UN *HOMO POETICUS* (1/2)

entretien avec Jean-Claude Pinson
mené par Frédéric Bancel

version en italien dans le numéro 1 | 2023 de la revue **TELLÛS**

1-

Jean Claude Pinson, votre parcours intellectuel peut être interprété comme celui d'une personne tenant à marcher sur ses deux jambes : celle de la pensée logique, de la philosophie, car vous êtes un spécialiste de Hegel (votre premier essai, paru en 1989 aux PUF s'intitule *Hegel, le droit et le libéralisme*) et celle d'une approche du monde que l'on pourrait qualifier de pré-logique, de sensible, la poésie. Vous avez donc publié en une quarantaine d'années, 15 essais philosophiques où la poésie est un point central de réflexion -ainsi que dans *Pastoral, De la poésie comme écologie* (Seyssal, Champ Vallon, 2020)-, et 9 recueils de poésie où le poète porte parfois un regard ironique sur le « vieil hégélien ».

Votre position, délicate, vous fait vous tenir sur un fil ténu : inscrit dans une tradition poétique sans rejeter les acquis de la modernité, critique de la modernité comme des impasses de la tradition, refusant le poème *per se* (le poète doit pour vous se poser la question de son rôle dans ce monde de la catastrophe), vous gardez toutefois vos distances avec une poésie qui serait trop pesamment enrôlée

dans la défense de la Nature car vous avez, de vos années de militantisme, gardé ce que l'on pourrait appeler un certain « dessillement mélancolique ».

Votre questionnement sur la poésie et le monde vous a conduit à développer des concepts tels que la poéthique et le pastoral.

Pouvez-vous revenir sur ces concepts et notamment sur les liens qui, selon vous, unissent fondamentalement Nature et Poésie ?

Quel est le cheminement intellectuel qui vous a mené là, accompagné à présent de ce que l'on pourrait peut-être considérer comme une « école » d'écopoètes ?

Enfin, percevez-vous actuellement un danger - si c'en est un ?- de rethéologisation de la Nature, ou pire, d'une défense de la « terre qui ne ment pas » ?

Marcher sur deux jambes, c'est bien ce que j'ai toujours souhaité, naviguant sans cesse entre philosophie et littérature. Si j'ai fait une thèse sur Hegel, je ne suis pas cependant un spécialiste de son œuvre. Disons plutôt que m'a nourri sa façon « généraliste » d'aborder, d'embrasser tous les domaines du savoir et d'aller au plus essentiel des questionnements philosophiques, ceux qui relèvent de l'ontologie.

Mais cette thèse portait sur le talon d'Achille de la pensée hégélienne, à savoir la place qu'accorde le système au contingent (à la différence non-logique). Me confronter à cette question était une façon de voir si demeurerait possible

un régime de parole capable d'échapper à l'emprise du logos impérial de la philosophie et des sciences, à la toute-puissance d'un langage où seuls ont droit de cité le concept, le calcul et la mesure. Je concluais, citant Bonnefoy, qu'une postface poétique au discours philosophique, était bien possible, avait bien sens et valeur (Bonnefoy, à propos de Baudelaire : il a essayé que la poésie puisse « suggérer le frôlement d'aile de l'existence dans les mots voués à l'universel »).

Au plan existentiel, après une longue période d'enfermement idéologique (et l'idée philosophique peut vite conduire à l'idéologie), je pouvais retrouver tous les territoires dédaignés, forclos par l'engagement militant, de la sensibilité. La lecture des poètes et l'écriture poétique m'ont aidé à les reconquérir. De ce parcours j'ai fait la théorie dans un essai fortement inspiré des catégories de Schiller que sont les notions de « naïf » et de « sentimental » (*i. e.* de réflexif). Le titre de l'essai (*Sentimentale et naïve*) pouvait prêter à malentendu, renvoyer à l'idée la plus mièvre qui soit de la poésie. C'était de ma part délibéré, une manière de provoquer le lecteur, de l'inciter à dépasser les préjugés pour aller voir au-delà de la signification banale et dépréciative de ces deux termes. Sous l'angle de ces catégories, outre une réflexion d'ensemble, l'ouvrage se penchait sur les œuvres, notamment, de Jude Stéfan, James Sacré ou Dominique Fourcade, qui sont tout sauf des poètes « horriblement fadasses ».

En équilibre sur un fil ténu, c'est bien ça. Pas d'affiliation à telle ou telle mouvance, « littéraliste » ou lyrique (pour

reprendre des catégories naguère polémiques dont j'ai cherché à déconstruire l'opposition trop binaire). Mais ce n'est pas tant que j'aie voulu concilier la tradition poétique et les « acquis de la modernité ». C'est plutôt que j'éprouvais comme insatisfaisants aussi bien les fourvoiements des avant-gardes, en particulier leur impuissance à produire une parole capable de s'adresser au « peuple qui manque », que l'enlisement dans les clichés effusifs et le drapé académique où ne pouvaient qu'aboutir ceux qui méconnaissaient la nécessité d'en passer par le décapage au gant de crin avant-gardiste. Entre ces deux écueils, je n'ai cessé de chercher un passage, d'abord en tant qu'« épigone » (je prends le mot en son sens étymologique), essayant de bricoler du propre et du nouveau au moyen d'emprunts éclectiques, principalement à des auteurs mal classables (poètes aussi bien que prosateurs), mais aussi en m'inspirant de ce que je croyais entrevoir du côté de la musique. Par exemple dans le free-jazz (celui de Coltrane, d'Ornette Coleman, d'Archie Shepp), ou encore chez un compositeur comme Janáček.

Les notions de « poétique » et de « pastoral » sont en effet devenues centrales dans ma réflexion. Le risque est qu'elles se figent trop vite en mots « mana », magiques, censés clore des questions qui appellent toujours davantage d'approfondissement. Si toutefois j'ai cru bon de les mettre en avant (ils servent de titres à deux essais), c'est qu'ils ont pour eux de *condenser* toute une problématique.

Le premier, le mot-valise de « poétique », élargit la question proprement poétique (celle du poème) à celle d'une habitation poétique du monde. Avec ce terme, il ne

s'agit pas, on l'aura compris, de morale. Il s'agit d'*ethos*. Que tout homme puisse, idéalement, habiter le monde en poète, telle est l'idée-force de la poésie. Elle me semble en effet indissociable de l'espoir en la possibilité d'une forme de vie synonyme de retour à un âge d'or. Par bien des côtés utopique, donquichottesque, elle est cependant indéconstructible, indéracinable. Elle continue de cheminer *sotto voce* dans les esprits et les cœurs quand bien même l'humanité doit faire face à des temps toujours plus sombres.

Je n'ai fait là, bien sûr, que reprendre, après bien d'autres, le vers fameux de Hölderlin (« *Dichterisch wohnt der Mensch* »), devenu, pour le meilleur et le pire, étendard et formule. On a cru bon souvent de s'en gausser, n'y voulant voir qu'un trop facile mantra chargé de pathos existentiel. J'ai préféré pour ma part, n'oubliant pas le rapport de Hölderlin à la Révolution française, insister sur sa dimension politique, soulignant que loin de concerner le seul poète, il vaut pour tout humain, tout habitant d'une Terre que nous habitons nécessairement, comme dit Hannah Arendt, à *plusieurs*, comme multitude.

Le recours à cette notion n'est pas affaire d'un simple cheminement intellectuel. Il procède d'une expérience existentielle, d'un parcours de vie, où la *vita activa* du militant a cédé la place à la *vita contemplativa* propre à l'activité philosophique. Très vite, je suis parvenu à la conviction que ces deux formes de vie ne sont ni l'une ni l'autre satisfaisantes et pas davantage leur conjonction (à supposer qu'on puisse vraiment les pratiquer ensemble). J'aspirais à quelque chose d'autre que j'avais longtemps

refoulé, en l'occurrence à une *vita poetica* depuis toujours désirée, vie poétique dont j'ai tenté de dessiner les contours en même temps que j'essayais de la mettre en pratique pour mon propre compte, sous les auspices, notamment, de ce que j'ai appelé, sans craindre l'oxymore, un luxe balnéaire *communal* (c'est-à-dire accessible à tous). D'une certaine façon, on peut dire que cette *vita poetica* recherchée permettait de jeter une passerelle entre *vita contemplativa* et *vita activa*. Du retrait et du séjour solitaire qu'implique la première (la vie théorétique), elle retenait la possibilité d'une contemplation de la Nature où s'éprouve la foncière appartenance de l'humain à la *Phusis*. De la seconde (la vie agissante), elle faisait sienne, cherchant déjà à l'incarner, la promesse d'un âge d'or à venir.

Quant au second terme, celui de *pastoral*, j'en ai élaboré la notion en reprenant l'expression de « pacte pastoral » propre à la poésie mise en avant par le critique Paul de Man. La poésie, dit-il en substance, n'a qu'un thème véritable, elle parle constamment de la Nature. Si elle est une forme d'ontologie, de discours de l'Être (génitif objectif autant que subjectif), l'Être dont elle parle et qui parle en elle n'est autre que la Nature, entendue non pas au sens faible auquel s'adosse le genre poétique de *la pastorale* (féminin), comme campagne bucolique, mais au sens fort, ontologique, de *Phusis*, de puissance de croître universelle, puissance dont nous sommes tributaires en tant qu'êtres vivants et habitants de Gaïa la Terre.

Il me semble en effet que la poésie entretient avec la Nature un rapport de connivence singulier. Par excellence, elle s'est faite l'avocat et le vengeur de la Nature, comme dit en

substance Schiller. En témoigne son obstination à faire écho, à travers les siècles, au chant des oiseaux. La chose est patente chez les troubadours, ou chez un Leopardi. Elle l'est aussi chez maints poètes contemporains (par exemple chez Jacques Demarcq). Un essai récent, celui de Marielle Macé intitulé *Une pluie d'oiseaux*, articule parfaitement le nouage de la question « oiseaux » et de la question « poésie ». Avec la première, ce qui se donne à entendre, c'est toute l'importance de notre présence sensible et esthétique au monde. En sa double tonalité : celle, joyeuse, qui résulte de l'intensité de leur apparition et de l'évidence de la beauté de leur chant comme de leur vol ; celle assombrie et inquiète qui découle du constat de la disparition accélérée de maintes espèces volatiles qui peuplaient il y a encore peu les bois et les champs, les jardins et les grèves.

Quant à la seconde, la question « poésie », elle conduit à s'inquiéter de ce qu'il advient de la dimension foncièrement *langagière* de notre présence au monde quand elle se voit plus que jamais confrontée à ce dilemme : – ou bien reprendre la « conversation » avec les oiseaux, ces « enseignants de chant » (ce qui revient, dans l'ordre strict de la poésie, à reprendre à nouveaux frais la question lyrique) et, dans leur voisinage retrouvé (ce qui n'est déjà pas mince affaire), prendre soin de la parole de telle sorte que puisse n'être pas simple lubie l'aspiration à une

habitation du monde sinon « réenchanted » (l'on hésite aujourd'hui à employer ce mot)² du moins à nouveau sensiblement « reliée » à ce tissu vivant d'une *Phusis* dont nous sommes partie prenante ; – ou bien s'abandonner à cet « état pourri de la parole » (l'expression est de Marielle Macé) qui va de pair avec un arraisonement toujours plus dévastateur de Gaïa, arraisonement conduit sous les auspices d'un *logos* dont l'idéologie transhumaniste est l'un des plus inquiétants horizons.

En d'autres termes, la question *du* pastoral (masculin), loin d'être affaire simplement thématique, implique toute une philosophie du langage dont la parole poétique, en son orientation et son régime propres, est comme le noyau. Le poète, notait Valéry, est « un homme très ancien qui boit encore aux sources du langage ». Ce qu'on peut comprendre ainsi : le poète recherche en amont, en-deçà des langues instituées (et souvent plus ou moins gelées) une vie du langage naissante, enfantine (l'enfant, nous enseigne l'étymologie, c'est celui qui ne parle pas encore). – N'est-ce pas à la source que l'on peut trouver l'eau, l'*onde* (en tous les sens du mot), la plus vive et la plus fraîche ? L'orientation est donc régressive, le mouvement regardant vers un amont, une source hors d'atteinte, insituable, qu'on pourrait nommer, avec Agamben, « musaïque ». Le terme

² A la suite de la réflexion de Max Weber sur le « désenchantement du monde » -*Entzauberung* -, le verbe « réenchanter » est délicat à employer car il peut renvoyer à une vision nostalgique d'un monde « enchanté » c'est à dire « magique » où la Raison n'a pas encore mis à mal les explications mythiques et mythologiques de notre univers. Jean-Claude Pinson se situe dans une démarche qui, loin d'être régressive, cherche à rendre le monde « vraiment habitable », « *sinon enchanté, du moins enchanteur* », sans la tentation d'un retour à un supposé âge d'or anté moderne.

renvoie à la fois à l'idée de Muse (c'est-à-dire d'un langage dont le locuteur n'est pas vraiment la source et dont son intellect n'a pas la maîtrise) et à celle de musique. Le son et le sens en effet ne sont pas en cet amont distinguables. Dans l'euphorie de cette naissance de la parole, la poésie s'exalte de ce que Valéry appelait « l'union mystique » du son et du sens (« mystique », – autrement dit mystérieuse, si l'on veut bien ici laisser de côté toute idée de transcendance). Il s'ensuit que le message n'est pas son fort. « Enrôler » le poème dans une entreprise de défense de la Nature serait donc faire fausse route, contrevenir même au pacte pastoral dont j'ai parlé. Car s'il s'agit bien de remonter aux sources du langage, on ne peut y parvenir (ou du moins se mettre en route dans cette direction) qu'à condition de défaire, déconstruire, tous les usages habituels du langage, usages à la fois « doxiques » et toxiques. En ce sens est toujours salubre le geste avant-gardiste consistant à « médire », à contrer tout ce qui dans les langues instituées peut être synonyme de domination et de pouvoir mortifères, y compris dans la poésie elle-même (et par conséquent elle ne peut faire l'économie d'un moment de « haine » de soi).

« Déthéologiser » la Nature, c'est bien ce à quoi s'est employé le christianisme dans sa lutte contre le paganisme. La modernité et l'arraisonnement par des techniques toujours plus puissantes dont elle est synonyme n'ont fait qu'accentuer le mouvement. Plus question que la Nature puisse être en quoi que ce soit un temple.

« La nature n'est pas un temple, mais un atelier fait pour que l'homme travaille », déclare Bazarov, le personnage

central de *Pères et fils*, un roman de Tourgueniev. Nihiliste déclaré, Bazarov se moque du père de son ami Arcade, un nobliau de province, homme à ses yeux « dépassé » qui a le grand tort de jouer du violoncelle et de lire encore... Pouchkine.

Les valeurs utilitaires et positivistes de l'homme de science, celles aussi, plébéiennes, du travail, sont pour Bazarov infiniment supérieures aux valeurs « romantiques » et désormais rétrogrades, auxquelles continue de s'accrocher un vieil oisif nostalgique du monde d'avant et occupé à soigner le spleen de sa belle âme éprise de contemplation. Soit. Mais n'est-on pas fondé aujourd'hui à soutenir que ce sont les valeurs défendues par Bazarov qui sont désormais devenues elles-mêmes obsolètes ? Ayant conduit aux ravages de l'« extractivisme », la représentation de la Nature comme « atelier » est à son tour obsolète et totalement incompatible avec l'idée d'une terre encore habitable.

D'où la tentation d'en revenir à une conception « romantique » de la Nature, de la « rediviniser », de lui conférer à nouveau une dimension de sacralité. Quelque chose de cet ordre est à l'œuvre, me semble-t-il, dans la réflexion de Hans Jonas, l'auteur de ce livre pionnier en matière de pensée écologique qu'est *Le Principe de responsabilité* (livre paru en 1979). Et de fait, on n'a pas manqué de lui reprocher de réhabiliter, pré-moderne, une conception aristotélicienne de la Nature, quand il entreprend de fonder biologiquement la responsabilité humaine (considérée selon son plus large empan, à savoir au regard de l'avenir de Gaïa et de tous les vivants qui l'habitent) en la rapportant à un

ordre naturel. Rejetant toute vision téléologique (et théologique) qui tend à « naturaliser » la responsabilité, Arendt a opposé à son ami Hans Jonas que le devoir-être ne peut en réalité être fondé que sur l'artifice politique d'un contrat social.

Matérialiste résolu, je me range plutôt ici du côté d'Arendt. À condition toutefois de préciser deux choses. Au plan phénoménologique, tout d'abord on constatera que nous continuons de faire l'expérience d'une beauté de la Nature dont la *Stimmung* s'apparente à celle du sacré, du « numineux » comme *tremendum et fascinans*. Ainsi en va-t-il du chant et du vol des oiseaux où nous sommes saisis d'emblée, comme le souligne Marielle Macé, par une intensité d'apparition qui excède toute logique explicative et dont seule la catégorie d'*evidentia* (*l'enargeia*, la force du paraître chère au monde grec) peut aider à décrire la force d'émoi esthétique. Pour rendre raison d'un tel sentiment du sacré, de sa force épiphanique, il n'est pas besoin d'en appeler à quelque transcendance. Un matérialisme « négatif » (comme on parle de théologie négative) y peut suffire, qui recourt à une catégorie « dédivinisée » du sacré. Dans le domaine poétique, on en trouve maints exemples. Ainsi chez Ponge quand, la rapportant à un « violent besoin » existentiel de « rester intégré au monde », il évoque une « vénération de la matière » et s'attarde sur « l'enthousiasme secret » qu'elle peut susciter.

Au plan ontologique, on est alors conduit à poser que, si la culture moderne paraît l'en éloigner, l'homme demeure concerné par la catégorie de *l'appartenance*. Il fait partie, en tant qu'être vivant, de cet omni-englobant absolu qu'est

la *Phusis* (la Nature au sens de Spinoza). Il lui *appartient*, malgré la distance qu'introduit le langage. Dans cette perspective, pour le dire en termes husserliens, ce n'est plus l'objet (en l'occurrence la Nature) qui repose sur l'intentionnalité, mais, à l'inverse, la Nature qui commande au sujet en tant que sa présence corporelle au monde est une forme de présence intentionnelle qui le précède comme sujet.

Il faudrait encore, à propos d'Hannah Arendt, ajouter que, loin de considérer que tout soit « construit » (selon l'axiome des sciences humaines), elle a toujours insisté sur la part essentielle, pour l'existant, d'un *donné* qui le précède et à l'égard duquel elle invite à une forme de *gratitude* qui n'est pas sans rapport avec une forme de piété. D'où son insistance sur *l'amor mundi*.

2- *L'amor mundi...* On note évidemment dans vos textes -et déjà dans leurs titres (*Fado : avec flocons et fantômes, Free Jazz, Lettre imaginaire à John Coltrane*) l'importance de la musique et du chant. Peut-on établir un lien entre ce goût et ce souhaitable *amor mundi* ? La nature, cette grande improvisatrice, est bien ce *donné* qui précède ? Et la musique serait elle pour vous, plus encore que la poésie, une « *langue de l'âme pour l'âme* » ?

L'expression « *amor mundi* » est de provenance religieuse. Arendt l'emprunte à Saint Augustin, à qui elle a consacré sa thèse. Aimer le monde (le monde commun), s'en soucier, c'est rompre avec l'anachorèse et refuser ce qu'Yves

Bonnefoy a défini comme « tentation gnostique », laquelle s'accompagne d'une tendance à l'*acosmie* (à se couper du monde commun). Car pour la pensée gnostique, rappelle Bonnefoy, le monde est perçu comme irrémédiablement mauvais. Issu d'une chute fatale, il ne peut être qu'objet de détestation, occasion de nausée. Par contraste, la gnose appelle à se ressouvenir d'un monde antérieur synonyme d'âge d'or, monde qu'il s'agirait, par la connaissance (la gnose) et une langue redevenue en quelque sorte adamique, de retrouver.

Et en effet si le monde est « mauvais » (et le monde contemporain plus que tout autre) que reste-t-il aujourd'hui à chanter ? Qu'est-ce qui peut encore être objet d'un hymne, d'un éloge ? Si chanter c'est d'abord louer (comme le veut le fameux « Ô j'ai lieu de louer » de Saint John Perse), le lyrisme fait aujourd'hui plus que difficulté. Tel est le constat que fait un poète comme Jude Stéfán : « Il n'y a pas de quoi chanter ! Il n'y a plus à remercier, à s'émerveiller, [...] le poète a rattaché sa lyre, il écrit sans instrument que ses propres organes, n'exalte que son langage au risque d'emphase ou d'autolalie. Le désastre ou la modestie impliquent de ne plus *hausser* le ton ». Ainsi ramené à sa caricature (effusion subjective et emphase), le lyrisme ne peut en effet qu'être « inadmissible ». Il n'y a plus, selon le mot de Denis Roche, qu'à « mécrire ».

À ce refus du lyrisme, Stéfán associait la nécessité de se méfier de la musique : « *Cavete musicam* ». – « Prenez garde à la musique », pour autant qu'elle implique un goût de la consonance et de la mélodie. Nourrissant un penchant doloriste, elle devient alors le meilleur vecteur de

cette propension à l'effusion qui caractérise une poésie moderne ayant fait de l'élégie sa composante majeure.

Dominée par le roman, genre ironique par excellence, la littérature a dans une très large mesure épousé cette pente de la négation propre à la tentation gnostique et perdu, en même temps que le genre de l'hymne, le sens de l'affirmation, de l'approbation, de la louange. Dans cette attirance de la littérature du XX^{ème} siècle pour le négatif, dans sa propension au « sentiment du non », Gracq a vu une des raisons majeures du « dépérissement lent et continu de la poésie » (une poésie qui, dans la foulée de Mallarmé écrivant « des résonances du néant », n'a cessé elle-même, continue-t-il, d'en rajouter sur l'absence et le vide, le néant. Parallèlement, la poésie du XX^{ème} siècle, privilégiant l'image (à l'instar du surréalisme), a eu tendance à proscrire la vieille alliance avec la musique. De ce point de vue le « Bach en automne » de Jean-Paul de Dadelsen (1955) est une belle exception.

À l'inverse de ce penchant gnostique, dès lors qu'on est enclin (et c'est mon cas) à la « vénération de la matière » (comme disait Ponge) et à l'amour du monde (ce qui évidemment n'exclut pas sa critique la plus sévère des réalités sociales et politiques dont il est le théâtre), il y a bien lieu d'« affirmer » et de « chanter ». Il s'agit bien de retrouver, largement perdu par la poésie contemporaine, le sens affirmatif qui est celui de l'hymne. En même temps, on cherche alors des modèles du côté de la musique – *des musiques*, pour inventer d'autres prosodies, d'autres modalités du chant. On s'essayera par exemple à « jazer » la langue.

« Langue de l'âme pour l'âme » : une telle formule pourrait être en effet une définition, non sans doute de la musique en général, mais d'une province qui lui est essentielle.

Dans son système des arts, Hegel la définissait l'art par excellence du temps et de l'intériorité subjective. Epousant les mouvements les plus subtils de l'âme, elle fait résonner, dit en substance le philosophe, le moi le plus intime. Proust soutiendra une thèse similaire quand il évoquera, dans *La Prisonnière*, le pouvoir qu'ont les sons de la musique de « prendre l'inflexion de l'être » et de « reproduire la pointe la plus intérieure et la plus extrême des sensations. » Dans cette optique, nul doute alors qu'elle soit, mieux et plus que la poésie, « langue de l'âme pour l'âme ». la seconde (la poésie) ne peut alors que chercher, du côté de cette musique, inspiration et secours, en même temps qu'elle cherchera à en transposer, dans l'ordre du langage signifiant qui est sien, les modalités et tonalités. C'est ce à quoi je me suis essayé quand j'ai entrepris d'écrire un livre relevant du genre de la lyrique amoureuse (en l'occurrence *Fado (avec flocons et fantômes)*). Le second quatuor à cordes de Janáček, intitulé « Lettres intimes », fut alors mon modèle.

Conçue comme « langue de l'âme pour l'âme », la musique connaît son aboutissement avec la musique de chambre. Ou même dans le silence. Celui, radical autant qu'oriental, de John Cage (sa fameuse pièce 4' 33" annotée *Tacet*). Ou celui auquel conduit, dans le droit fil de Beethoven, le 15^{ème} quatuor à cordes de Chostakovitch. Aux membres du Quatuor Taneyev qui créent ce *de profundis* marchant funèbrement, nocturnement, d'élégie en épilogue, le

compositeur en effet conseille de le jouer de telle sorte qu'on ait le sentiment « que les mouches tombent mortes du plafond et que les spectateurs commencent à sortir de la salle par pur ennui ».

Cette province a une histoire et une géographie qui correspond pour l'essentiel à la musique occidentale dite « classique ». La figure du mélomane anachorète en est l'emblème et Glenn Gould le parangon. Figure légendaire que celle du pianiste canadien, fuyant le concert pour lui préférer le soliloque du studio d'enregistrement. « La musique, pour l'auditeur comme pour l'interprète, doit amener, affirme Gould, à la contemplation, et on ne peut pas s'y livrer avec 2 999 autres âmes autour de soi. » Elle est pour lui comme « une prière changée en sons » (Michel Schneider), où l'âme ne dialogue qu'avec elle-même, tout occupée à approfondir ce douloureux secret qui, selon Baudelaire, la fait languir.

Mais on peut à cette figure en opposer une autre, celle du *choreute* qui entre dans la danse et la transe que produit par exemple l'*afro-beat* d'un Fela.

Gould, rapporte Michel Schneider dans l'essai qu'il lui consacre, « vomissait les musiques dont la seule structure, la seule raison d'être est la couleur ». Au goût des timbres propre à Stravinsky, le pianiste canadien préférait la gamme des gris, et recherchait, par exemple dans les *Variations Goldberg*, la « transparence analytique » et même, disait-il, une forme d'« incorporalité » de la musique. « Le Dieu qui toucha Gould, ajoute Michel Schneider, est celui qui visita Hölderlin : non Dionysos,

l'emporté, le ténébreux, mais Apollon, le droit, le transparent. »

Il n'est pas interdit pourtant d'être polythéiste et de vouer un culte à l'une comme à l'autre de ces deux divinités. C'est mon cas.

Anachorète je suis, et c'est seul dans une chambre que j'aime à écouter de la musique de chambre – anachorète : celui, étymologiquement, qui se met à l'écart pour aller vivre en solitaire. Ou, mieux, si l'on permet cette fausse étymologie musicale, celui qui se met à l'écart du chœur.

Mais il m'arrive aussi (quoique de plus en plus rarement avec l'âge !) de suivre le cortège dansant de Dionysos pour aller me fondre, à la faveur de tel ou tel festival de « musiques du monde » (selon l'appellation en vigueur), dans la foule dansante des *choreutes*, et de me soumettre alors à ce que Nietzsche appelait « le pouvoir commotionnant du son »

LA BOÎTE À PROVERBES, 11

par Laurent Albarracin et Jean-Daniel Botta

Pour cheminer à l'aise, ne te mets pas la route à dos. Sauf si tu es escargot et que tu te l'embobines en deux coups de cuiller à pot.

Sur le chemin, l'escargot efface toutes traces d'empressement.

Chignon sur socque, l'escargot n'a gardé de lui-même que ses attributs les plus périphériques, il s'est comme réduit à l'accessoire.

L'escargot a gardé sur lui l'éboulis tragi-comique de la création. Une version souvenir, comme un Sacré-Cœur portatif. Bien qu'il sache parfaitement où il s'endort, chaque matin l'escargot est redistribué par un toboggan d'égarement.

Le gastéropode a l'estomac sur les talons, c'est ainsi qu'il se poursuit et c'est pourquoi il traîne.

Il y a un échiquier de gastéropodes dans l'estomac. La digestion se fait par egos de gastéropodes.

Le gastéropode a plus d'un moi dans sa coquille. Il lui faut bien plusieurs moi pour digérer sa salade.

CATASTROPHES

Lorsque les deux moi sont adossés à de grandes fleurs de papier peint, la timidité agit comme du pollen d'appartement.

Les yeux sont les abeilles qui, avec le pollen d'appartement butiné sur les fleurs de papier peint, fabriquent, dans la ruche de l'imagination, le miel de l'appariement. Car associer toutes les choses est à la fois le moyen de trouver le trésor et le trésor lui-même.

Lorsqu'on est seul dans la chambre, on a l'impression que le papier peint c'est du papier cadeau utilisé à l'envers. C'est-à-dire que les motifs sont tournés vers ce qui est offert, à savoir soi-même, le souvenir de soi-même.

Si je suis à l'intérieur du paquet cadeau, alors le monde entier est ma surprise.

Emily Dickinson faisait pousser le monde à l'intérieur du paquet cadeau de sa chambre. Faire pousser le monde près de soi par la photosynthèse de ses phrases.

Emily dans son cœur tourne sept fois la rose autour du pot puis file dehors par le chemin d'une abeille.

Les abeilles dorment dans les balles à blanc que les morts se tirent à bout portant sur la tempe pour en ôter le givre. Toute vie dépend d'un pistolet dont les balles obéissent à la brise.

Tirées par un fusil brinquebalant, les abeilles poursuivent des balles de coton dérivant dans l'air sec, les chevauchent

« TOMBEAUX DE LA POÉSIE »

comme pour un rodéo puis tirent de ces minuscules virevoltants, comme on dévide une bobine, des kilos de pellicule.

Dans l'air sec, l'âme d'Emily bringuebalée dans les abeilles. Au sol, les êtres s'incarnent jusqu'au dernier stade de la décomposition : la persistance est le pire de la poussière.

Au stade ultime de sa dégradation, la poussière persiste et signe. Au-delà de la poussière, il y a encore la poussière.

La poussière c'est pour émettre la pesanteur jusqu'à la retombée d'une présence.

La poussière rend la légèreté oppressante. La poussière rend le néant tangible jusqu'à en être encombrant.

La poussière est la cocaïne du néant. Heureusement qu'il y a la poussière pour voir ce que l'on donne au néant.

À force de vide et d'absence, la poussière se forme comme un surplus du rien. Duvet de moustache sur l'adolescence du zéro, la poussière pousse pour faire ostentation de sa nullité.

Sur l'herbe une rosée de zéros facture le nulle part. L'adolescent reçoit ses premières poussières, longue préparation de fourmis commencée dès l'enfance pour sabler les humains. L'enfant aime sa fourmilière comme un wifi apocryphe.

CATASTROPHES

L'enfant téléphone avec un éléphant dans le couloir et une fourmilière dans la jambe. La fourmilière est ce très vieux téléphone dont le combiné de bakélite repose dans la paille des interférences, dans la paille électrique des tonalités d'abonnés absents.

Connaître la paille c'est connaître les proportions des absents. Il faut un hectare pour chaque éléphant absent. Quelqu'un a taxidermisé un étage entier : c'était là où vivait son aimée.

L'éléphant est tant ridé qu'il y a son nid, petite nacelle perchée à la croisée de son âge.

Dans les plis de l'éléphant il y a des restes de pluie. L'éléphant est une énigme pour les inondations.

Comme un Guillaume Tell de sa pomme de douche, l'éléphant se place en face de lui-même pour être bien certain de ne pas se rater puis se contorsionne pour se décrocher le combiné, et c'est ainsi qu'allo s'entend.

Avec son tuyau, l'éléphant agrandit son format par greffes de selfies.

L'éléphant est un gros animal parce qu'il ne cesse de se zoomer tactilement en s'effleurant des oreilles.

On fait des photocopies sous les oreilles de l'éléphant, on s'approche de l'éléphant par photocopies de contemplation.

« TOMBEAUX DE LA POÉSIE »

En se photocopiant par les oreilles, l'éléphant évente une vérité toute maigre. Avec ses deux oreilles, l'éléphant a l'air de toréer des mouches.

L'éléphant est fendu par la soif, sa tête s'ouvre, il a une nageoire par profil, c'est comme ça qu'il se dédouble. Mais avant cela, avec sa trompe, il avait mis un peu de salive en amont de la rivière. Car tout le monde sait que la salive, c'est là où viennent boire les profils.

Avec ses oreilles en versoirs de charrue, l'éléphant a l'air de s'être fait labourer la montagne par son ruisseau. De la trompe il s'est inséminé une rivière dans le dos et c'est celle qui lui coule justement sur la face. Son nez lui coule en rivière sur la face comme un grand rhume de peau et ses profils lui battent doucement les côtés ainsi que des ouïes.

Dans l'air labourer les labiales : l'éléphant est la charrue des enrhumés. L'éléphant est un container de toux et d'éternuements.

Éternuer c'est faire passer un éléphant par une trompette en plastique. Éternuer c'est faire entrer un chameau dans le chat mou des mots.

Éternuer des parodies d'autoportraits. Éternuer pour répandre une notoriété de plein air. Éternuer jusqu'à l'apogée des trompettes.

Éternuer des à tes souhaits. Éternuer des à tes souhaits parce que ça va très vite dans la trompette puis avoir soudain le nez en taupinière bien fraîche.

Éternuer ne peut rien prouver sinon transmettre de l'intimité avec l'éloquence de casser les sphères des pissenlits. Éternuer ou jouer de la trompette pour transformer le héros en ingrédient de buée.

Casser la boule de cristal du pissenlit avec un marteau de délicatesse voyante. Philosopher par les narines afin d'éteindre la bougie d'anniversaire des illusions.

Le jour de ton anniversaire, tes dents sentent le sucre. Souffle vite tes bougies car, à ce qu'on dit, les cierges poussent dans le chocolat.

Quand tes dents sentent le sucre, c'est que tu files un mauvais coton, que tu hésites entre les fraises et le sapin. Entre la poire, le fromage et le pissenlit par la racine.

Hésiter fatigue les fraises ; la tête est pleine de muscles pour hésiter ; hésiter est un souvenir inacceptable. Hésiter entre l'obsolescence des pissenlits et le sucre comme calomnie à la croissance. Parce que grandir c'est choisir la solution la plus éloignée.

Grandir en mettant les talonnettes de l'horizon. Grandir en utilisant le cric de ses haussements d'épaules. Grandir comme on change sa roue pour un ballon de basket.

Les grands viennent de la houle. L'ourlet c'est pour grandir en ayant toujours pied. On peut grandir à plusieurs en se grimant sur les talonnettes, sans oublier qu'en haut de la somme humaine quelqu'un pourrait sauter.

La pyramide humaine cache un tombeau dans son jupon, un sarcophage dans son ourlet. Il y a toujours un macchabée qui valse avec la valse.

On a toujours des restes d'ancêtres dans les ourlets. Un jour, j'ai escaladé un adulte puis j'ai chié à travers son squelette : c'était moi, c'était la croissance.

On a des aïeuls plein les bottes. Grandir consiste à rendre son squelette parfaitement transparent comme une cage d'escalier où l'on verrait s'activer le vide-ordures.

L'aïeul se plante directement dans la botte, l'aïeul pousse sur la jambe dans les cages d'escalier. Puis on grimpe les étages jusqu'à la ruine du premier caillou.

Jardiner en bottes de poireaux, c'est confondre l'équipement avec le résultat. Mais c'est encore la meilleure façon d'avoir la main verte en gardant les pieds au sec.

Pour garder les pieds au sec, se déchausser puis remplir ses bottes du jus noir de son ombre.

Les bottes te tiennent au sol parce qu'elles sont plombées de ton ombre, qu'elles sont remplies de l'ancre de ton ombre.

Les bottes sont sans fin, elles donnent accès à un piétinement très profond sous la terre, dans des cuves où l'on peut faire du vin avec son ombre.

Dans tes bottes tu foules tes propres pieds comme s'ils étaient le raisin de ton ombre. Marcher dans des bottes c'est commencer à vinifier son ombre.

Enfiler ses bottes pour enfoncer le quotidien dans sa tombe. Le quotidien c'est faire des choses que la mort peut saisir.

Enfiler ses bottes c'est commencer à disparaître par les pieds, c'est connaître un début d'avalement par une mort en caoutchouc. La mort au quotidien c'est tes gants Mapa qui gagnent du terrain.

Au bout du bout des gants, il y a un terrier où les morts se tiennent debout comme une plantation d'indisponibles. Les gants servent à évacuer la preuve d'une présence.

Il faut prendre le gant de l'intérieur. Il faut relever le gant en l'habitant. Sinon même ta main se révèle être une chiffonnette molle.

Quand il fait très froid, on ne retrouve qu'un seul gant, alors on aimerait y vivre, on aimerait y mettre toute notre chair et notre toison jusqu'à très vieux. Le gant fait chanceler la neige et vit en couple avec la perdrix.

(à suivre)

DE LA VIE (ÉTUDES), 3

Robert Lowell

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

Ma dernière après-midi avec l'oncle Devereux Winslow

(1922 : sur le perron en pierre de la maison
secondaire de mon grand-père)

I

« Je ne veux pas venir avec vous. Je veux rester avec
Granpapa ! »
Et c'est ainsi que je versai de l'eau froide sur ma mère et
mon père,
sur leurs rêves chimériques et leur Martini trop dilué, lors
d'un dîner dominical.
... Fontainebleau, Mattapoisett, Puget Sound...
C'était nulle part et n'importe où après un été entier
passé à la ferme de mon grand-père.
En pointe de diamant, assoiffée et normande,
son allée de peupliers
défilait depuis la roseraie de Grand-mère
jusqu'à un effrayant peuplement de pins vierges,
de broussailles et de chemins à jamais pionniers.

Une après-midi de 1922,
assis sur le perron en pierre, je regardais à travers
des moustiquaires aussi noires et granuleuses qu'une coulée
de charbon.

CATASTROPHES

Toc-tic, toc-tic,
notre pendule à coucou édouardienne de style alpin
avançait lourdement,
y était suspendu du gibier étranglé en bois.
Notre fermier cimentait une cabane au bas de la colline.
L'une de mes mains était froide, reposant sur un tas
de terre noire, l'autre était chaude
posée sur un tas de chaux. Tout ce qui me concernait
provenait des mains de mon grand-père :
photos de sa mine d'argent *Liberty Bell*,
son lycée à *Stukkert am Neckar*,
poutres couleur de cigare, pépites d'or de fous,
carrelage octogonal rouge,
transpirant une humidité sourde et gangrené par les
fourmis ;
une chaise longue Rocky Mountain,
ses pieds, de jeunes troncs couverts de gomme-laque.
Un *Huckleberry Finn* aux couleurs délavées
repêché avec un balai en paille au fond d'un bassin
creusé dans une meule.
Comme mon grand-père, le décor
était masculin, moelleux,
dominant, disproportionné.

Qui étaient ces tournesols ? Ces citrouilles flottant à hauteur
d'épaule ?
Sadie et Nellie, sur qui le soleil se couchait,
elles apportaient des carafes de thé glacé,
orange, citron, menthe et menthe poivrée,
et le carafon de panaché
que Granpapa avait préparé en mélangeant la même
quantité

No. 41

« TOMBEAUX DE LA POÉSIE »

de bière et de décoction chuintante de salsepareille à la
levure.
La ferme, enregistrée au cadastre
sous le nom de *Char-de-sa*
avait été nommée après les enfants de grand-père,
Charlotte, Devereux et Sarah.
Personne n'y mourut du temps où j'y allais...
À part Cendre, notre chiot terrier écossais
paralysé pour avoir avalé des crapauds.
Assis, je pétrissais terre noire et chaux ensemble.

II

J'avais cinq ans et demi.
Cela faisait trois minutes que je portais
mon short gris-perle du dimanche.
Le summum de la perfection à mes yeux était la grâce
olympienne des mannequins des immuables vitrines
d'automne
de la boutique de vêtements pour garçons Roger Peet
au rez-de-chaussée de la State House
à Boston. Des gouttes déformantes
grêlaient le reflet de mon visage dans l'eau du bassin.
J'étais un toucan en peluche
affublé d'un bec bulbeux et bigarré.

III

Tout là-haut
près de la fenêtre de la salle de billard, avec vue sur le lac,
tragique dans le vague à l'âme du crépuscule,
ma grand-tante Sarah

apprenait *Samson et Dalila*.
 Elle tonitruait penchée sur son piano factice
 orné, telle une coiffeuse, de rideaux en tulle
 plissés comme un accordéon, quoique silencieux.
 Il avait été acheté pour épargner les nerfs
 de ma grand-mère,
 dénuée d'oreille musicale, aussi vive qu'un criquet,
 elle en voulait un quatrième pour « les enchères »,
 et fixait avidement tante Sarah,
 en se redressant comme un phénix, dans son lit jonché
 d'en-cas douteux et de classiques édités chez Tauchnitz.

Quarante ans plus tôt,
 vingt ans, tête rousse,
 géniales notes de sauterelle !
 La légende familiale veut que tante Sarah
 ait baissé son nez athénien
 et rejeté les avances d'un Astor.
 Elle s'entraînait chaque matin
 sur le piano à queue de Symphony Hall,
 muet durant la morte-saison estivale –
 la nudité de ses statues grecques était voilée de violet
 comme les saints de la Semaine sainte...
 Le jour du récital, elle ne se présenta pas.

IV

J'agaçais d'un ongle propre l'ancre bleue
 de ma chemise de marin aussi immaculée qu'un spinnaker.
 Qu'est-ce que je pouvais bien vouloir dans la vie ?
 Un cheval couleur de voile broutant les joncs...
 Une bouffée de vent d'ouest faisait gonfler

ma chemise, m'envoyait valser au-dessus de nos sept
 cheminées,
 troublait l'eau...
 Aussi petits que des saphirs, les étangs : *Quittacus*,
Snippituit
 et *Assawompset*, coupé en deux par « l'Île »,
 où le canard de mon oncle flottait à l'aveuglette
 dans un barrage de nuages de fumée.
 Des fusils de chasse à double canon
 pointaient comme des bottes de mini pieds de biche.
 Un rameur allongé au fond d'un kayak camouflé
 cancanait après les leurres...

À la cabane entre les eaux,
 les fenêtres les plus proches étaient déjà condamnées.
 Oncle Devereux levait le camp pour l'hiver.
 Comme s'il posait pour « la photo de fiançailles »,
 il portait son austère
 uniforme d'officier canadien bénévole.
 La lumière du jour inondant le seuil imprégnait ses posters
 d'étudiant,
 punaisés çà et là sur des murs aussi bruts qu'un chemin de
 planches.
 Monsieur Punch, une pastèque en collants de hockey,
 descendait une carafe de whisky.
La Belle France dans une toge couleur rouge blanc bleu
 prenait le bras de son « protecteur »,
 Edouard VII le porc ingénu.
 Les belles des music-halls d'avant-guerre
 avaient des cous d'oie, des signatures spectaculaires, des
 grains de beauté,
 et des cheveux bouclés ressemblant à des panaches de coq.

CATASTROPHES

Le plus beau poster montrait deux ou trois jeunes hommes
en kilts kakis
sur un fond de steppe sud-africaine –
ils étaient presque grandeur nature...

Mon oncle se mourait à vingt-neuf ans.
« Vous vous conduisez comme des enfants »,
dit mon grand-père
quand mon oncle et ma tante laissèrent leur trois filles
encore bébé
afin de naviguer vers l'Europe pour une dernière lune de
miel...

Je me recroquevillais de terreur.
Je n'étais pas du tout un enfant –
Invisible et voyant tout, j'étais Agrippine
dans la Maison dorée de Néron...
Près de moi la porte-toise blanche
tracée au crayon par mon grand-père avec les tailles de mon
oncle.

En 1911, sa croissance s'est arrêtée à 1,83 m pile.
Alors que j'étais assis sur les dalles
et que je grattais l'ancre de ma chemise de marin,
oncle Devereux se tenait dans mon dos.
Il était aussi bien brossé que Bayard, notre cheval de selle.
Son visage était pâteux.
Son manteau bleu et pantalon blanc
m'apparurent plus nets et plus droits.
Son manteau était couleur queue de geai bleu,
son pantalon couleur crème de lait solidifiée.
Il semblait agité, hiérarchiste,
Et rappelait un bonhomme en pain d'épices sorti d'une
presse textile.

« TOMBEAUX DE LA POÉSIE »

Il se mourait de l'incurable maladie de Hodgkin...
Mes mains étaient chaudes, puis froides, sur les tas
de terre et de chaux,
un tas noir et un tas blanc...
Une fois l'hiver arrivé,
oncle Devereux se fondrait dans l'unique couleur.

GENÈSES ET CATASTROPHES (2/2)

Antoine Boisclair

Trias

Entre deux extinctions, la vie se fraie un chemin
comme une lumière
ou un mille-pattes

s'immisce
à travers les craquelures du temps.

La vie veut vivre et persévère
dans son être.

Sa bougie reste allumée
au milieu du naufrage.

Après le coup de balai du Trias,
la poussière retombe
pendant cinquante millions d'années.

Blattes, cafards : la terre est un taudis
abandonné aux coléoptères.
L'ancêtre du crocodile

sous une pluie de météorites
se déplace en rampant

tandis qu'un ptérosaure
à la lisière d'un songe

éclipse le soleil, vole
à la conquête de l'air libre

et cherche en vain à s'élever,
à s'élever hors de sa condition.

Jurassique

On a réassemblé le squelette de ce mauvais rêve,
reconstruit, dent
par dent, sa mâchoire

et déterré son cri
poli comme un os.

On a planté deux yeux rouges
en forme de couteau,

ajouté des griffes pour tuer
en un seul geste du petit doigt

et disposé le tout – figé dans une pose tragique
digne du Laocoon –

à l'entrée des muséums
pour effrayer les enfants.

Hollywood a fait le reste. Les dinosaures
stéréotypés depuis
meurent toujours deux fois

à la suite de combats sanglants
bons pour le box-office.

Il faut réhabiliter le Jurassique.
Voir les brontosaures
brouter en paix

au creux des vallées verdoyantes.
Il faut les concevoir heureux

à l'image de ces diplodocus en peluche
que les bambins bercent,

bercent amoureuxment
dans l'espoir d'un monde meilleur.

Crétacé

Première fleur – le poids de sa beauté
sur la balance du monde,
son sommeil léger

qui, dans un rêve de prairie
plus grand qu'elle,
fait naître la première abeille.

Premier papillon. Première fourmi
pour rétablir l'équilibre.

Quelque chose impondérable
trouve sa juste proportion

dans l'harmonie des paysages
et des couleurs qui se propagent

par dissémination. Magnolias et ficus
après une longue attente

compensent le mal de vivre
grâce au contre-poids de leurs pétales.

Et la nature se prend à son propre jeu,
ajoute arcs-en-ciel
et cascades.

Des palmiers çà et là
forment un paradis perdu

dont on retrouve aujourd'hui des traces

CATASTROPHES

aussi rares que précieuses

dans les gouttes d'ambre,
les crottes de dinosaures.

Paléogène

Silence ébahi sur terre
après l'Apocalypse. Un oiseau au bout d'une branche
tremble

comme une pensée
sur le point de s'envoler.

Des marsupiaux qui, par bonds
dans l'évolution,

se multiplient,
peaufinent la forme de leurs seins

grâce aux mains
amoureuses du temps.

Pour déjouer la loi du plus fort,
l'empathie se développe chez les mammifères
qui, surpris d'aimer,

rougissent. On s'entraide

No. 41

« TOMBEAUX DE LA POÉSIE »

dans les boisés riches en petits fruits.

Tigres, éléphants et rhinocéros
apparaissent sous d'autres traits

de même que le futur Sapiens
qui, dans le corps d'un rongeur,

colonise la canopée, saute
de branche en branche,

apprend à tomber,
à se relever.

Néogène

Un jour se fait entendre, caillou tombé dans la nuit,
un cri
pour Personne.

Un singe se lève sur deux pattes
et interroge
– privé de toute parole –

l'infini. Étoiles muettes.
Ciel vide
où résonne le vide en écho.

La conscience de soi, comme une passerelle

CATASTROPHES

suspendue
au-dessus du silence,

prend forme
tandis qu'un hominidé
médusé

mire sa solitude
à la surface d'un lac en miroir.

La glace gagne du terrain, force la retraite
sous l'œil de la lune qui voit tout,
mais ne sait rien.

Famine, maladies, guerres de clan.
Où partir ? Et comment ?

Chaque question sans réponse
gèle avant même d'être posée.

Quatenaire

Paroles, pierres entrechoquées
l'une contre l'autre
d'où jaillit l'étincelle,

la métaphore qui éclaire le monde
depuis deux millions d'années.

« TOMBEAUX DE LA POÉSIE »

Rythmes d'os. Chants,
danse. Feu

domestiqué
comme une bête enragée.

Avec sa torche,
Homo Sapiens avance au seuil de l'Histoire
dont la rumeur bruit

jusqu'au bout des steppes.
Ses pas s'effacent
dans la mémoire des marais.

Ses sons qui pensent
découpent le silence au silex.

Mais déjà son visage est barbouillé de sang,
ses appels sont des flèches
aveugles

fichées au front du soir.
Charniers et déchets

déterrés à l'entrée des cavernes
préfigurent la malpropreté

dont il n'a su se départir
avec sa manie de tout jeter,

de laisser derrière lui des champs de ruines,
des terres brûlées.

4 COMPLAINTES

Lucie Delpierre

Complainte de la joueuse de tennis

La radio ne s'arrête plus, mais elle
reste jambes croisées, raquette
posée quelque part où,
abattue,
ayant raté les inscriptions.

Le printemps la harcèle
avec des fleurs de cerisier
bourrées
de vie prête à péter
à la gueule du ciel
sous le merle qui hurle
que tous les clubs sont plein,
et qui lui renverra la jaune
balle ?

Quand la radio égrène
les crimes des Russes,
ou des Chinois, les fronts
opposés de ceux qui sont pour
ou contre
la prochaine réforme,
la grève, elle pense à la machinerie huilée
de son épaule, capable

d'aller chercher d'un haut coup droit
le volume tournant en planète parfaite —
la perfection inscrite
par un réseau de règles claire —
dans le ciel vide.

La joueuse de tennis doit se rendre à la vie
de tous,
oublier qu'il est une fiction
où elle jouit libre
dansant après les belles.

Le merle indifférent ne l'écoute pas pleurer.

Complainte de la traductrice

Le monde est énorme vraiment.

Même si l'on zoome, ce sur quoi
l'on zoome devient chaque fois
plus gros que le regard
qui n'est l'atlas
de rien.

La traductrice pense à la fractalité
à la piscine ;
le monde s'il était une piscine
aurait avalé le soleil.

Une traductrice traduit, les pages
grouillent de signes quantifiables,
en nombre limité ; attention si tu zoomes,
conseille la traductrice, sur les lettres,
le signe noyé dans l'encre
fait apparaître son grain de page,
relief, montagnes, planisphère 3D,
tout l'œil du monde énorme
qui te regarde.

Toute surface est une crête
entre deux vides.

La lumière qui vient d'est
passe la fenêtre et frappe

No. 41

la couverture marron roulée en boule
comme une idée à déplier
sur un plan en deux dimensions —
l'esprit est un plateau —
où elle écrit ; mais si tu crois
quand tu écris
que tu tiens quelque chose
c'est que tu es en train
de traduire le texte d'un autre,
ce sont des mots.

Or si tu tends l'oreille il est
toujours une musique au loin, un chant d'oiseau
qui comme l'eau de la
piscine passe les grillages,
je sais d'un savoir très ancien
que c'est ce chant qu'écoute
celui qui recueille le poème
d'une grille
dont je redonne, tremble, chaque nœud
la traductrice,
dans l'autre langue.

Complainte de la chercheuse

L'œuvre totale est un pastiche
tu vois
de la totalité à l'œuvre.

Je n'oublierai jamais
s'exclame la chercheuse
en sciences de la communication
avec l'espoir
qu'il lui mordillera bientôt
quelque bouton
de jouer
notre rencontre.

(Elle drague en ligne scientifiquement.)

Elle a d'ailleurs écrit
un livre sur l'amour ou c'est tout comme
dont les articles compilés
portent l'esprit du temps qui pense
dans l'intellectuel collectif
tout ce qu'il faut penser, et s'il résiste
elle peut imaginer
une poitrine en silicone
au grain de peau épais
la bouche trop étroite
ou les institutions matrimoniales
comme des problèmes.

Et comme elle connaît

elle lui parle aussi de ce qu'il aime
dans le réel communicable
quoiqu'il ne réponde plus guère
à ses messages.

Le prince charmant est un « doué poète »,
écrit-elle sur Twitter, un jour
tu viendras me chercher :
je suis maîtresse
de conférence et HDR,
et m'offriras un poste
recherche-crédation
ô homme-institution.

La drague étant partie du tout.

Et elle
signe la sémiogonaute.

Complainte du quadragénaire

Le monde de la culture est devenu un ring,
où sont Pascal Quignard et Pierre
Michon ?

Les poubelles, par Twitter
les informations remontent,
sont en feu, sous formes d'images
qui me scotchent dans mon canapé,
regrette le quadra de gauche habitué aux manifestations
qui ne veut plus fouler la rue
de peur de prendre une balle
depuis qu'elles ressemblent davantage
aux films d'action
qu'il aurait d'ailleurs mauvaise conscience d'aller
regarder au ciné.

Twitter aussi est une poubelle en feu.

On parle d'Annie Ernaux sur Facebook
et sur France Culture,
est-ce une transition vers le vrai monde
de nos enfants ?

Les arbres sont tordus par la douleur
du printemps comme des sarments
de la vigne-partout,
et à mon âge où ceux
qui doivent réussir leur vie l'ont fait,
je ne désire plus les fleurs

excitant ces torsions,
mais le silence, une heure
de lecture d'un grand auteur
loin des réseaux sociaux,
la manifestation aussi
qui me ramène de la Bastille
à place de la République
de mon adolescence.

POETIC TRANSFER, 12

traductions par Céline Leroy
de Mary Ruefle *Dunce*, Wave Books, 2019

Mythe des origines

Il était minuit
mes chers angoissés
La vie ne cessait
de tourner dans une froide
et inaccessible sérénité
autour de cette triste Terre
Jusqu'à ce qu'elle l'engloutisse
d'un coup
Depuis lors
s'entend
le bourdonnement
des abeilles à midi
Y compris quand vous nagez
tout au fond
de votre ténébreuse
piscine de banlieue

Genèse

Oh, ai-je dit, ceci va advenir.
Et c'est advenu.
Oh, ai-je dit, cela n'arrivera jamais.
Mais c'est arrivé.
Une grenouille violette est descendue sur terre.
Les racines des arbres se sont recroquevillées.
Le monde a été divisé en deux pays.
Toutes les photographies prises dans le premier montraient
des humains.
Toutes les photographies prises dans le second n'en
montraient aucun.
Toutes les petites filles ont été appelées Et.
Tous les petits garçons ont été appelés Puis.

Halloween

Le cadavre avait un détecteur de mouvement
et quand vous vous approchiez
il se redressait et tendait les bras devant lui
et ses yeux roulaient loin dans leurs orbites
et encore plus étrange —

Il tournait la tête,
complètement, à 360 degrés,
puis disait un truc idiot.
Ce n'était ni dégoûtant ni drôle
pas du tout effrayant
plutôt gentiment triste, surtout
quand la tête tournait
et qu'elle me rappelait ma mère
et qu'en pensant à ma mère
ça faisait entrer **un** cadavre en *moi*,
qui se redressait et tendait les bras devant lui
roulait les yeux dans leurs orbites
tournait la tête complètement
et disait un truc idiot
comme *ce n'est qu'un au revoir*.
Si seulement j'avais chanté toute la chanson.
Faut-il nous quitter sans espoir
de nous revoir un jour ?

La mort d'Atahualpa aux mains des hommes de Pizarro

Il ne savait pas lire
de sorte que quand ils lui ont donné le Livre
il l'a jeté par terre
comme une chose lourde et inutile
alors ils l'ont tué séance tenante
en s'assurant qu'il était bien mort

Peut-être que toutes les morts
sont aussi simples que ça

Une simple et malheureuse erreur
sous les cieux azurs
où des oiseaux aux sentiments d'or
observent ce qui se passe plus bas
et volent en cercle

Peut-être nos têtes
sont-elles remplies de plumes
de toutes ces choses
qu'on ignore

Sequoia

Je garde de la mousse dans un bol
là un cerf minuscule et irréel
qui va par les collines
chercher de l'eau

au lac du verre noir
seule sur la berge
je me dresse et m'ébroue
pas pensé à emporter une serviette

Le petit mot

Le petit mot
Que tu as laissé à côté du savon vert
Une fois la pièce désertée
Je l'ai pris

Va au Groenland
Va droit au bateau
Ne t'arrête même pas pour prendre un café

Quand tu verras les icebergs
Dis leur salut

En fonte ils m'ont dit
Que tout se passerait bien

QUATRE POÈMES

Jules Masson Mourey

Ascendance

on m'a raconté souvent l'histoire de ce peuple grotesque des
hauts pâturages de Provence
veneurs de serpents et de marmottes
pour la graisse et pour le venin
forgerons, troqueurs de minéraux
et cueilleurs de champignons
ils disaient femme et louve avec le même mot – la Science
n'en était qu'au début !
mais ils savaient le secret pour emprisonner la foudre à
l'intérieur de vases en terre cuite grâce à d'épais
bouchons en cire d'abeille et aussi, à Noël, faire pousser
les roses le long des sources
leurs aïeux étaient prétendument des mages venus de loin
d'eux, ils ont conservé la manie de marcher la nuit
la connaissance excellente des constellations
bien avant l'invention du télescope
le goût pour les chapeaux à larges bords découpés dans du
cuir de vache
la coutume de brûler les morts
le culte des idoles au dégel
quand les pierres précieuses éclatent en pleurs
les garçons, cette façon de monter en collier des têtes de
frelons géants pour montrer leur courage

et les jeunes filles (aux aisselles très tôt sombres), cette
concupiscence juste avant les fenaisons

j'ai vu mon visage dans l'eau
je sais que je suis de la même race
car moi aussi j'ai les pommettes cuivrées
le menton tatoué
les mœurs violentes
la vénération pour les sommets
et jamais je ne veux aller dessous la terre

Vieilles plaies

C'est qu'à la cheville gauche je porte la morsure orange du
tigre
à la droite celle du loup noir
comme deux punitions d'une faute commise il y a si
longtemps
que je n'en sais plus rien
Enfant, je léchais mon sang en riant
ce devait être épouvantable – j'étais baptisé pourtant
du moins, on m'a assis sur l'autel d'une chapelle de
métropole (hélas)
et l'on a appliqué sur mon front la sainte huile
Rien ne pouvait me calmer, sauf la part ensauvagée de la
mer
que l'on m'a appris à regarder bien droit
à qui l'on m'a appris à dire des prières
à jeter des fleurs et à offrir des demi-gâteaux aux fruits
confits, après l'orage
quand la plage et les jardins sentent fort
afin qu'elle soit toujours là plus tard
c'est-à-dire maintenant que mes pieds font toujours mal
mais que j'ai perdu l'appétit pour mes propres chairs

Solstice

Et quand ce fut très bientôt le moment du tout premier été
– je revois arriver d'en-haut la senteur puissante des herbes
multicolores,
celle aussi des longs animaux fauflés entre les sapins
et je me rappelle bien le curieux parfum des fraises des bois
et des coléoptères montés en broches sur les cœur
lactescents des dames –
on rouvrit grand les yeux la bouche et les greniers festonnés
à la bénédiction du vent du Nord
on fit du café
et l'on purifia avec des feuilles de sauge séchées les murs
encore douloureux
du fond des caves, ceux-là tirèrent des paquets de tabac et
puis des bouteilles de liqueurs italiennes et des tommes
grosses comme des meules
aux fronts froids des génisses, ceux-ci plantèrent les
médailles d'or brun qui conjurent le mauvais sort,
éloignent les ours
et aussi la Masca
Chacun plia et rangea son tablier noir.
sous le toit de l'église le maire ordonna qu'on suspende une
belle cloche en fer pour sonner les noces à venir et pour
saluer la venue du solstice et les âmes des enfants à naître
le vieux curé montra du doigt Antarès et les Pléiades
et les filles, elles, prirent des airs et des manières de
renardes

Moi,
j'appris fiévreusement à lire le latin, l'avenir dans le vol des
choucas
à soigner les blessures des petites bêtes, à trouver des filons,
des fontaines et des météorites
et dans l'ombre de l'homme
en attendant d'aller là où je vais
je soufflais sur les braises comme un jeune diable

Meraviglie

Je vis au pied de cette montagne mugissante ; mes
valeurux ancêtres y ont noté les éclipses, compté les
troupeaux, pour que nul n'oublie. Je traie le lait des
mamelles du ciel cornu – caché dans les nuages, un chien
aux prunelles bleues fait tinter les grelots et s'enfuir les
saumons.

J'ai tout Le Temps.

Pour les voyageurs de passage, le gîte et le couvert. On boit
en silence un vin râpeux. Au vrai, j'ai beaucoup trop à
dire pour avoir envie d'en parler. Ils laissent en repartant
quelques poignées de cristaux rhomboédriques et des
edelweiss que je jette au feu. Je ne suis pas un
sentimental.

Dans mon rêve, je faisais commerce autrefois des pierres de
foudre et des cornes semées par les chèvres férales que de
savants apothicaires venus des villes du Piémont
m'achetaient pour en faire des onguents, leurs cannes à
pommeaux de glace appuyées contre la cheminée
pendant que nous marchandions.

À la fin de l'été, ma barbe sera de la laine et les os de mes
mains du bois de mélèze. Il faudra alors moucher les
lampes, tourner trois fois la lourde clé d'argent au fond de
la serrure de la grange et me rendre à l'appétit millénaire
du lac. Ah, que n'ai-je pas mieux chéri encore ces jours de
contemplation couché parmi les épilobes et les
chardons ?

SONNETS DE LA BÊTISE (2/2)

Bertrand Gaydon

9.

Le plus dur est d'écrire un tout premier sonnet :
J'ai sué comme un veau pour le mener à terme,
J'avais de gros boutons partout sur l'épiderme,
Et l'impression qu'au lieu de créer je zonais.

Après ça devient simple, et quand on s'y connaît,
C'est un par jour qu'on pond, tel un poulet de ferme,
Pour peu qu'à rimailleur sitôt qu'une idée germe
On s'applique, pour peu qu'on trimballe un carnet.

Or la rimaille a moins d'attrait que la ripaille,
Et même maîtrisée, à l'aise dans ses gonds,
Ça n'en reste pas moins une ascèse à la con.

Un proverbe chinois : le bœuf mange la paille
Et la souris le blé ; un autre : le dragon
S'avachit au parterre et s'engonce au balcon.

10.

Composer un sonnet, c'est se faire violence.
Il faut être un peu con pour écrire un sonnet,
Embrumé du cigare, emplâtré du bonnet :
Sottise assurément ce qu'on disait vaillance.

On en tire un plaisir ancré dans la souffrance :
Le plaisir d'expulser, ainsi qu'un garçonnet
Qui offre à sa maman ce qu'au fond du pot n'est
D'elle seule (et encor) appréciable expugnance.

Du sot, du son, du sonnet ! Mais, me dira-t-on,
Traverser l'océan, courir le marathon,
Marcher devant un sac pour atteindre les cimes,

Ne sont moindres exploits, sont tout aussi coton.
Certes, mais on en tire, à défaut de biftons,
Un joli bronzage et des récits pour la frime.

11.

Conscient de pénétrer un somptueux palais,
Où tout est cristallin, ou rien enfin ne cloche,
On se dit : l'infini est assurément proche ;
On distingue à grand mal le sublime du laid.

La muse à nous s'adresse en ces termes follets :
« Poète prends ton luth et me roule galoche,
Ce qui suit le canon ne saurait être moche,
Aux sonnets de patraque on dira : du balai ! »

C'est vrai qu'on peut écrire à diverses époques,
Laisser un texte en plan et le reprendre après,
Au retour d'Auroville ou de Vladivostock,

Y mettre un hémistiche et le laisser au frais,
Le sonnet paraîtra façonné d'un seul bloc,
Conçu dans la fureur et lâché sans apprêt.

12.

Le corset de la rime est ténu et retors,
On n'y glisse le vers qu'au prix de contorsions
A faire s'égailler la signification :
La rime te dit merde et souvent n'a pas tort.

Entrer dans le sonnet sans craquer ses coutures
Impose des raideurs et des amputations,
Mais la rime supplée à l'imagination,
Et à bâtir du sens est habile castor.

Le vers est un joyau qu'on déterre poli,
Mais si on le rudoie, le tord ou le façonne,
Il vient à sonner comme un concert de klaxons.

Donc à moins de pisser des vers au saut du lit,
Fais confiance à la rime, et bien qu'elle détonne,
Elle te soufflera des idées pas trop connes.

13.

La rime a ses raisons que la raison décentre.
Elle peut être sage, esclave, dit Boileau,
Par exemple en mariant *bulot* avec *dans l'eau*,
Amour avec toujours et *rentre avec le ventre*,

Mais elle peut aussi faire s'exclamer « diantre ! »
Et donner l'impression d'un discours d'alcool
En proposant des liens dans le genre « poil au ... »
Qui dans le lit du sens ébauchent des méandres.

Au joug de la raison sans peine elle fléchit :
Mon cul, oui ! La raison sans cesse elle conchie !
Vieil eunuque, Boileau, tu aurais dû écrire :

Affectant l'allégeance aux esprits avachis
La rime à leur insu complote l'anarchie,
Et de fades Orphées désaccorde la lyre.

14.

La magie du sonnet tient à ce qu'il confère
Equilibre à l'ensemble en dépit des parties :
Fût-il un simple amas d'hybrides abattis,
Le poème tiendrait bien ferme sur ses fers.

Lors s'astreindre à rigueur semblable dans le vers
Non seulement dénote une psychopathie
Mais à force d'ajouts de ciment au bâti
Frappe d'hyperstasie cet édifice austère.

Enjambements, avec rejets, contre-rejets,
No limit ! Pourquoi pas tant qu'on y est assujet-
tir le vers médusé à de sauvages coupes,

Avant une épithète, entre verbe et sujet,
Au beau milieu d'un mot (eh oui, ainsi que j'ai
Fait) : nulle débandade à craindre de la troupe.

15.

On murmure : le Beau doit bien avoir un sens,
Ce qui s'énonce bien ne peut insignifier ;
Si ce n'est point au mètre, à quoi peut-on se fier ?
Si ce n'est pas du vers, d'où extraire portance ?

Mais on se met le doigt dans l'œil jusqu'à la panse !
On vibre au récital d'onctueux gournafiers,
Et on fait bien grand cas des pleins et des déliés
Qui, fagotant l'idée, en masquent les carences.

Un foutoir à l'ancienne, une œuvre désœuvrée,
Et qui se décompose au lieu de se com-prendre,
Voilà bien des rimeurs tout ce qu'on peut attendre :

Ils partagent d'ailleurs avec les encoffrés
La compagnie des vers, et le goût de la cendre
Qu'ils assignaient déjà à la jeune Cassandre.

16.

Hypercrite lecteur, ton avis m'intéresse !
Afin d'améliorer ma performance, afin
De t'offrir un service encore plus affiné,
Rends hommage à ma gloire ou blâme mes faiblesses.

Sur une échelle allant de un à dix, confesse
Si le présent recueil a rassasié ta faim
D'esprit, de belle ouvrage, et surtout et enfin
Si tu loueras l'auteur sur Twitter et Bookface.

Donne ton opinion, car c'est toi le client,
Encense bien l'auteur et donne-lui des likes
Si ses alexandrins ont la classe du *Lac*,

Mais si en l'occurrence on doit parler de flaque
(Comme je le crains fort), sans aucun faux-fuyant
Balance ton poète, et ses vers archi-chiants.x

À QUELLE FIN LE LANGAGE NOUS MANIE-T-IL ?

W. S. Graham
traduit de l'anglais

par Samuel Martin et Anne-Sylvie Homassel

Premier poème

À quelle fin le langage nous manie-t-il ?
Disait Malcolm Mooney en s'éloignant
Lentement sur le langage blanc.
Où vais-je dit Malcolm Mooney.

Certaines expériences semblent ne pas
Vouloir rentrer dans le langage peut-être
De par la honte, la leur ou celle du lecteur.
Observons Malcolm Mooney.

Traversons les faubourgs et poursuivons
La route juste comme ça pour voir
Ce qu'il fera. Lecteur, cela
Est sans importance. Il va seulement être

Moi-même et pour toi un peu toi-même
Se voulant autre. Il est tombé,
Il tombe (Les temps sont partout.)
Au fond d'une prison de verre.

Je suis dans une crevasse bleu-vert
Et sans téléphone, dont je ne peux sortir.

Je mets l'argent qu'il faut pour que tu hisses
Mes messages lorsque tu es aux alentours.

Je t'imagine les ouvrir à la lumière
De minuit des Joyeux Danseurs.
Ce qui compte, c'est savoir si tu voudrais jamais
Te retrouver ici sur la ligne de gel

À lire les mots qui s'échappent en vapeur
Contre la glace ? En tout cas hisse
Mon message plié des profondeurs
Entre les prismes penchés.

Lentement sur le langage blanc
Avance Malcolm Mooney le sauveur.
Ma jambe gauche est engourdie.
À quelle fin le langage nous manie-t-il ?

Deuxième poème

2

1

À quelle fin le langage nous manie-t-il ?
 Il nous manie tous et dans l'obscur
 De ses actions obscures les sélections varient.

Je ne vais pas faire le pitre
 Pour toi. Ce que je fais c'est
 De la place pour le langage dans ma vie

Dont je veux qu'elle soit endroit réel
 Vu que je dois la supporter
 Quoi qu'il en soit. Que nous font les fautes

De Communication dans le médium
 Magique ? Elles importent seulement dans
 La mesure où nous voulons nous raconter,

D'un vivant à l'autre.
 Je veux pouvoir parler et chanter
 Et faire que mon âme se produise

Devant les meilleurs et qu'on la respecte
 Pour cela et même qu'elle soit comprise
 Par ceux que j'aime et qui sont morts.

J'aimerais parler devant
 Moi-même avec toutes mes oreilles vivantes
 Et comprendre ce que je veux.

À quelle fin le langage nous manie-t-il ?
 Quelle forme de mots nous embrassera
 Pour plus que du plaisir ?

J'ai croisé un homme dans Carlsburn Street
 Éjecté des Carlsburn Vaults.
 Willie il a crié et j'ai traversé la rue

Pour le rejoindre à l'embouchure du Close.
 Et c'était Sam au veston croisé
 Un parent éloigné de ma mère

Du côté ouest-irlandais. Bonjour Sam
 Comment m'as-tu reconnu et il m'a dit
 Je t'ai entendu chanter *The Sweet Brown Knowe*.

Ah bon ai-je dit et Sam de répondre
 Maggie aurait bien aimé te voir.
 On se reverra ai-je dit, et lui :

Je ne veux pas te retenir ; il s'est retourné pour
 Prendre le raccourci à travers
 Les voies de garage à minuit.

À quelle fin le langage nous manie-t-il ?
 Du temps et des mots dominants
 Chaque objet se cache dans une métaphore.

C'est le matin. Je prends une route
Qu'on dirait de Vlaminck aux ornières
Bleues. Willie Hochequeue est par ici.

Venu de l'Ouest un léger crachin
Passe à travers la haie.
Je suis là seulement pour me promener ou

Pour inventer ce poème. La colline est
Une tête brillante et bleue en macadam.
Je m'adosse au poteau télégraphique

Et les messages bourdonnent le long de mon échine.
Les fils perlés d'oiseaux au-dessus de ma tête
Contactent Londres.

À quelle fin le langage nous manie-t-il ?
Il nous manie et dans l'obscur
De ses actions obscures les sélections varient.

Troisième poème

1

À quelle fin le langage nous manie-t-il ?
Le Roi des Baleines avait le vif désir
De m'entretenir de la façon dont
Je m'y étais pris pour briser
La Grande Barrière. Je ne pouvais parler
Ou lui répondre facilement dans le blanc
Cristal de l'Art où il m'avait posé.

Qui est le Roi des Baleines ? À quoi ressemble-t-il ?
Tu as lieu de te poser la question. C'est
Une sorte de vieil oncle à moi et à toi
Conduisant son traîneau sur l'aveugle
Calotte glacière entre nous dans ses fourrures
Criant après ses chiens voyous.
Quel est son but ? J'essaie de trouver

Ce que c'est qu'on désire en me défaisant
De mes habitudes, c'est-à-dire mon nom
Pour lui demander comment je peux faire mieux.
Chutant d'un bloc de glace j'ai glissé
Dans l'eau des morses beuglants
Pour ma quête. Je n'ai trouvé personne
Au bout de mon cri froid.

2

À quelle fin le langage nous manie-t-il ?
Les mariniers avaient des mots marins

Qui gréaient les pensées de leur mer intérieure
Sur le gaillard d'avant et chez eux au milieu
De la cuisine de leurs semblables. Jack
Le vieux goudronné est surpris par un coup
Porté au cap de sa mer domestique.

Sam, j'avais pensé y retourner
Mais ça n'est pas une vie. Je me suis engagé
Il y a des années et ce n'était pas le bon navire.
O quitte-le Johnny quitte-le.
Sam, quels sont les lecteurs à bord ?
Il n'y en a qu'un seul, capitaine. Qui ça ?
Moi-même, capitaine, de Carlsburn Street.

3

À quelle fin le langage nous manie-t-il ?
Je l'ignore. Les mots ont-ils jamais
Fait quelque chose de toi, près d'une espèce
De vérité que tu croyais être ? De moi
Non plus. Les mots comme les albatros
Ne sont qu'une nuance incertaine vers
Mon départ et toi qui lèves la main

Pour parler et illustrer une catastrophe
Observée. À quelle fin le temps
Nous manie-t-il là où nous nous tenons prêts
Avec toutes nos liures linguistiques à bord ?
Le vent naissant fait claquer la voile.
Tu es prêt ? Tu es prêt ?

SYNTAXE POÉSIE, 1

Pierre Vinclair

1. Néanmoins l'image

La poésie récente apparaît partagée entre plusieurs courants, que l'on peut classer du moins au plus « poétique » : un courant *politique*, où le poème se présente comme une sorte de discours scandé (la poésie serait ici dans le martèlement même d'éléments d'énonciations qui, en soi, ne seraient pas spécifiquement poétiques) ; un courant *réaliste*, où le poème s'offre comme une description du quotidien, troué par des éclats d'incongru (et la poésie se loge dans l'étincelle qui trouble ou fait dévier la description de la réalité quotidienne) ; un courant *mystique*, enfin, où le poème déroule une succession de formules sans lien évident (et le poème fût-il pur, les formules seraient comme des îlots non reliés).

Ces trois types idéaux (les poèmes réels peuvent participer, plus ou moins intensément, de plusieurs d'entre eux) partagent un impressionnant rejet de la forme (ils s'épanouissent dans toutes les guises du vers libre) et donnent le sentiment de souscrire à l'idée que *plus c'est délié, plus c'est poétique* : que la poésie est dans le coq-à-l'âne (l'image close sur elle-même), ou (inversement) que la suite-dans-les-idées étoufferait le poème. On s'occupe à nous couper du monde commun : la poésie serait une folie (une folie douce).

Dans ces conditions, le poème pourrait exprimer une *pensée* (déjà élaborée dans l'esprit) *trouée* (ou ornée)

d'images (de folie douce — déliées), mais non pas à proprement parler *penser* (c'est-à-dire inventer de nouveaux liens).

Une autre poésie est possible : une poésie qui ne tourne pas le dos au monde commun (ni d'ailleurs aux sciences humaines, ni aux sciences tout court, ni même, pourquoi pas, aux mathématiques). Une poésie qui ait toute sa tête — qui pense, qui pense tout, avec tout et n'importe quoi, et qui pense même mieux que si elle n'était pas poème, dans la mesure où, les rhétoriques instituées n'obstruant pas sa marche, elle ne se refuse rien : une poésie qui ne soit donc pas antinomique de la *liaison* (si penser, c'est *mettre en lien*) mais *qui s'appuie sur l'invention formelle* (la forme est une mise en lien du divers — expérimentale, singulière, reproductible) pour explorer des types possibles de liaison entre les choses du monde commun. Une poésie qui, au lieu de faire la fofolle, mettrait en œuvre la puissance de la pensée.

Il ne s'agit pas pour moi, cela va sans dire (cela va mieux en le disant), de prôner la réaction : ce n'est *pas du tout* une poésie néo-classique que j'ai ici en tête. C'est-à-dire que ce qui m'intéresse est *l'invention de nouvelles procédures de liaison* (à la place de l'invention d'images déliantes), et non pas *le respect des règles établies*. Je ne joue pas la poésie traditionnelle contre la poésie récente ; mais contre une poésie de l'image, une poésie de la syntaxe.

En fait, la tradition ni la modernité ne sont tellement en question, en l'occurrence. La poésie traditionnelle pouvait déjà être une poésie de l'image. Ou aussi bien, de la

syntaxe. Mallarmé, par exemple, était plutôt un poète de l'image au début de sa carrière (les écarts syntaxiques servaient la puissance des images), et un poète de la syntaxe (les images de ses derniers poèmes se mettent au service ou sont commandées par le trouble syntaxique) à son terme.

Voici la fin d'« Apparition », un poème de la période intermédiaire :

Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.

Je laisse de côté les éléments qui concourent au trouble syntaxique (comme l'inversion « en riant apparue » ou le rejet de « passait ») pour me concentrer sur les images. Regardons le dernier mot du poème : « parfumées », accordé avec « étoiles ». Dans le monde réel, les étoiles ne sont pas parfumées. Mais les bouquets le sont. On appelle « hypallage » la figure par laquelle on attribue à un mot d'une phrase ce qui conviendrait davantage à un autre. Cette attribution incongrue fonctionne comme une image, rapprochant deux réalités distantes. Cette image (les étoiles parfumées) est elle-même insérée dans une autre image (les bouquets d'étoiles), elle-même insérée dans une autre image (il neige des bouquets), les deux premières concourant à filer la même métaphore : « les étoiles sont des fleurs ».

Les deux images (il neige des fleurs ; les étoiles sont des fleurs) ne se *renforcent* pas. Elles s'emboîtent sans se

travailler. Elles restent étrangères l'une à l'autre. Chacune est un monde clos.

Mais à la limite, peu importe. Imaginons maintenant que les deux derniers vers soient (je change « mains » en « poings » pour le genre des rimes) :

Passait, laissant toujours de ses poings mal fermés
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumés.

« Parfumés » renvoie maintenant à « bouquets ». Tout est normal d'un point de vue sémantique, l'incongruité liée à l'hypallage a disparu. En revanche, c'est au niveau syntaxique que les choses se troublent : faut-il considérer, par exemple, que le vers porte l'inversion d'un énoncé dont la forme normale serait « neiger de blancs bouquets parfumés d'étoiles » ? (« d'étoiles » serait complément de « parfumés ») Ou considérer qu'il manque une virgule, pour faire, plus correct et plus plat « Neiger de blancs bouquets d'étoiles, parfumés » (« d'étoiles » serait complément de « bouquets ») ? L'incongruité fait place à l'ambiguïté.

Quant à l'image « étoiles parfumé(e)s », elle n'a pas complètement disparu : la consécuitivité des deux termes l'actualise *presque*. On l'entend à l'oral. On est à deux doigts de la lire. Mais cette image, insidieusement suggérée par l'inexorable avancée (rythmique) du vers, est dans le même temps sèchement démentie par la syntaxe.

Mon propos ici n'est certes pas d'essayer d'améliorer le vers de Mallarmé ; il est de mettre en évidence que, sur une même expression, on peut faire autre chose que

travailler la seule image. On peut créer un *trouble dans la syntaxe*.

La poésie de l'image peut sembler à la fois floue et univoque : une image prend tout notre esprit, s'impose en très gros plan devant notre œil, à l'exclusion de tout le reste (à la limite, il ne devrait jamais y avoir qu'une seule image dans un poème), mais on ne sait pas exactement ce qu'elle signifie : qu'est-ce qu'une étoile parfumée ? Qu'est-ce que cela veut dire ?

Au contraire, un écart syntaxique crée quelque chose d'à la fois très net (on sait parfaitement ce qu'est un bouquet parfumé) et pluriel, ouvert à des équivocités potentielles.

*

Par « poésie de la syntaxe », en première approximation, je veux dire quelque chose d'aussi simple que : un écart dans l'ordre attendu des mots.

Prenons ce fragment :

j'attends que mes filles s'extraitent
de leur cours de piano
faisant filer, à la bibliothèque, le temps
d'une douzaine de détonations,
municipale, une suite sur [...]

Voici quatre phénomènes syntaxiques qui me semblent intéressants, dans ce fragment :

- l'ambiguïté quant au C.O.D. du verbe « filer » : s'agit-il de « faire filer le temps », ce qui signifierait « perdre

son temps » (ce que l'on croit d'abord), ou de « faire filer une suite » musicale (ce que l'on comprend ensuite) ?

- l'emplacement de « municipale », dont on met un peu de temps (le temps d'une relecture peut-être) à comprendre (et seulement parce que son singulier tranche avec le pluriel de « détonations ») qu'il renvoie à la « bibliothèque »

- la coupe après « temps » qui, repoussant le complément du nom (c'est lui qui impose de considérer « le temps » comme complément circonstanciel), accentue la croyance du lecteur en sa fonction de C.O.D.

- la position en incise de « à la bibliothèque » (qui brise le lien entre le verbe et son complément, accentuant le flottement sur la fonction de « le temps ») et « municipale », qui crée une sorte de parallèle entre ces deux segments.

Tous ces phénomènes contribuent à la poéticité du passage. Nous avons une phrase qui se hérissé de possibilités, finalement rejetés par la lecture ou la relecture. La phrase devient un mouvement de déploiement de virtualités actualisées ou non, comme un petit animal qui fait la roue des possibles. Or, l'important me semble être ici que les virtualités qui d'abord se chevauchent, finissent par se hiérarchiser ; le lecteur peut *in fine* reconstituer la signification exacte, précise, du fragment — alors que l'on peut réfléchir longtemps et ne jamais savoir, finalement, ce qu'est une « étoile parfumée » ni comment cela « neige ». Autrement dit : alors que dans la poésie de l'image, le flou demeure ; dans la poésie de la syntaxe, l'ambiguïté peut se résoudre.

L'image plaît au savant fou : on rapproche deux termes — et advienne que pourra. Le travail syntaxique intéresse l'ingénieur.

Je note au passage que si aucun de ces phénomènes ne ressortit à l'image, celle-ci n'est pourtant pas complètement absente ; simplement (comme pouvait l'être « étoiles parfumés » dans ma réécriture de Mallarmé, c'est-à-dire si « parfumé(e)s » avait été au masculin) elle est seulement *mimée et déjouée* par eux : la proximité spatiale de « détonations » et « municipale » crée une « image subliminale », plus étrange et singulière encore que « étoiles parfumées », une image que n'auraient peut-être pas reniée nos amis surréalistes : des « détonations municipale(s) ». L'expression est amusante ; mais elle est seulement amusante : en réalité, elle ne veut pas dire grand-chose et le poème, en même temps qu'il la rend possible et la fait miroiter, la retire — pour dire ce qu'il a à dire car il a bien quelque chose à dire. La poésie de la syntaxe sait jouer avec les images, mais n'oublie pas que ce n'est qu'un jeu.

On peut s'amuser, mais il y a plus important.

Cet important, ce qu'il y a à dire, ne précède pas le poème : il est *pensé* par le jeu d'écrire. C'est la recherche amusée de ce genre d'opérations qui aboutit à la construction d'un sens susceptible de prétendre *in fine* à l'univocité. Les opérations (désordre dans la place attendue des mots, coupes) qui l'ébouriffent d'ambiguïtés ne relèvent donc pas que de l'ornement : ils sont les muscles du poème. Ils concourent à définir cet espace où émergent et disparaissent les images possibles — un espace de rêve qui, en tant que tel, existe quelque part dans la conscience. Mais le rêve n'est pas la folie. Et on ne trouve l'important qu'en s'amusant.

LA VIE DISPARATE, 4
Camille Petrossian

15.04 Musée Fabre, ayant invité les participants de l'atelier à dépeindre le portrait que Courbet eût composé d'eux,

je cherche l'*espiègle* entre l'"homme à la pipe", le portrait de Baudelaire, le Tableau-solution, "Bord de mer à Palavas"

et le trouve sérieusement renversé au-dessus d'un carnet avec une cigarette électronique et un verre de vin, ridicule

sur un minuscule banc de pierre plage de La Tour-de-Peilz, face aux eaux qui miroitent jusqu'au lustre du Mont-Blanc

vu de très loin [ajout du 26.07 : le Mont-Blanc n'est pas visible de La Tour-de-Peilz], pendant que C. nage dans le lac glacé

et qu'A. et N. font des ricochets — combien de fois faudrait-il zoomer pour qu'apparaisse détail plus âpre

que l'adjectif émis par un ami — se souciant de la région seulement pour aménager, la trouant de signes, où vivre.

16.04 Je me suis planté face au « Pont d'Ambrussum », telle
une ancienne arcade démolie au milieu du Vidourle ;

sachant que le tel-qu'il-est est le fruit des errances
d'un chaos recherchant à se suspendre dans une forme

je m'accroche aux roseaux — on y décèle l'unique coup de
pinceau des Chinois — pour passer du simple au complexe

mais le tableau m'apparaît vite ainsi que *le reflet* du pont :
plongerais-je en palper l'épaisseur la comédie s'anéantirait

comme si les gestes étaient le territoire défendu d'une toile
pressant qui la contemple à ne guère recourir aux mots ;

le trait unique des roseaux, les nuages se distinguant à
peine, les eaux éventrées, c'est moi qui viens mettre du feu

sur l'huile du peintre et dresser, discrète dans les pigments
élémentaires, le prétexte d'une ode à la métamorphose.

La terre est le nom de ce qui se cache sous la terre ;
le ciel a la couleur de ce qui n'est pas dans le ciel ;

la surface de l'eau capture la surface de l'hors de l'eau
le feu invisible rend visible tout ce qui n'est pas le feu ;

l'eau et le feu permettent à chaque chose d'être double et
les choses qui n'arrivent pas deux fois n'ont jamais lieu ;

toute chose est née un jour de la rencontre inamicale d'un
ciel qui n'est rien et d'un cadre qui n'existe nulle part ;

tout être est, démoli, un pont entre *sa propre destruction* et
sa reconstruction, aux pieds disparaissant dans leur double

et moi, simple engagé comme tout un chacun sur ce pont
en ruines, je m'arrête où nul ne pourrait plus avancer ;

immobile, je perçois le mouvement de mon reflet seul
dans l'eau agitée et je plonge pour me joindre à la nage.

- 17.04 Qui, si je rencontrais Rilke au fond du Lez *For beauty is the terror we endure* (oui, j'écoute The Weeknd)
- ou Rousseau, batifolant vers Montpellier où il ne guérira jamais (repartant queue entre les jambes),
- me croirait ? serait-ce plus ou moins inattendu que les dictons en agni des participants de l'atelier FLE
- ou le récit de S. (son ménage malheureux, ses dettes et son burn-out) 27 ans après notre dernier coca ?
- 18.04 art et réel s'ombragent tout comme les deux réactions exclusives au roman que je présente au public ce soir :
- dedans, les vieux remettent en cause le cloisonnement des genres (je leur réponds que les formes pensent) ;
- dehors, les jeunes postulent que toute énonciation est située et c'est un homme qui parle (je ne réponds rien).

À 22h30, C. a atterri devant la Boutique d'écriture,
ange échappé de son taxi, belle, pimpante, désirable

comme un catalyseur à même de rendre notre vie
aussi signifiante que l'art, l'art puissant que la vie,

19.04 avant de passer la journée à télé-travailler à mes côtés
pendant que j'achève *L'Œuvre-vie d'Antonio Gramsci*

balafant maladroitement d'un trait noir le drap blanc
comme si toujours le geste d'écrire menait la danse

(fait incongru pour qui, seul en sa cellule, se donnait
pour tâche de *prolonger la théorie dans la pratique*)

oui c'est un geste franc qui traverse le réel, et tout art
naît ainsi ; la pensée ne s'éveille que dans son sillage,

elle ne doit ni renoncer au monde ni s'y résoudre, mais
le précéder encore comme la fille aimée devint mère.

- 20.04 Ayant retrouvé J. B. (après 5 ans de correspondance)
et C. L. à la Boutique pour une soirée *Catastrophes*,

j'y lus les distiques précédents, qui mettent au travail
l'harmonie du beau groupe de jours et du plein poème,

C. L. ses traductions, J. B. de la théorie, des *Os rêvent*,
et en racontant les histoires ayant abouti à ce triangle,

il fut question d'huîtres-poèmes, mélancolie-roman,
hologramme-journal, détestation ou obsession d'écrire,

cela convergeant face au public clairsemé (comptant
Y. M.) dans le nœud de la revue qui nous est précieuse ;
- 21.04 redevenu soudain mari et père, je récupère A. et N. et
nous traversons un quart d'hexagone par les échangeurs

jusqu'à la boîte aux lettres où patientaient face au grand
cerisier déjà tout en feuilles, six livres dont l'un de Y. M.

22. 04 Je demande à Y. M. pourquoi, lorsque son poème
brouille sa référence d'une pointe méta-linguistique,

il semble devenir (traitant de manière référentielle
son refus d'en céder au réel) une allégorie du langage,

puis cours dans la brume du plateau qui tombe parmi
les fleurs de merisier qui blanc sur blanc surgissent ;

plus tard, A. et N. jouent sur le playground de Morges
avec les moustiques médusés par un drone vibronnant

et depuis l'herbe je crois discerner C. nageant dans le lac
mais j'ai confondu sa tête avec un foulque macroule,

cette sorte de poule d'eau noire, écusson frontal blanc
qui double le reflet des monts bruns couverts de neige :

nul besoin de l'allégorie, pour que les choses s'attirent
un sens, ni d'un doigt pour pointer le doigt qui pointe.

ISSUE

Julien Boutonnier

Épisodes :

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

Rien n'est moins évident que ce constat : le journal de publication dont je livre aujourd'hui le dernier épisode n'en est pas un. Du reste, je serais bien en peine pour qualifier le nerf de cette production. Si j'ai quelques idées des motivations dont cette écriture s'ensuit, je méconnais leur ressort essentiel. Et ce qui demeure pour moi important dans cette entreprise, c'est justement cela, que je méconnaisse ce ressort. Cette inscience signe en effet la validité de la démarche ; elle fonde la légitimité, à mes yeux, d'un effort littéraire : pour être arpenté, le fond des choses doit être ignoré. C'est-à-dire que de ce fond on ne peut prétendre se saisir. En revanche, il est possible d'y habiter, ce que, sans doute, je confonds avec ce qui me semble être l'écriture, le travail d'écriture jour après jour. On peut dès lors se demander pourquoi arpenter le fond des choses. Est-

ce cela écrire ? Et puis, à vrai dire, n'est-ce pas prétentieux ? Qu'est-ce que le fond des choses ? Peut-être proposer une reformulation nous aidera à comprendre, dans un même mouvement, l'humilité de la démarche et sa signification. Voici : le fond des choses, ce sont les mots de la langue dès lors qu'ils ne vont plus de soi. Le fond reste donc plus ou moins la surface, cette longue moraine de la langue sur l'étendue de laquelle affleure, de temps à autre, certain vestige innommable. Concluons de la sorte : ignorer le fond des choses, y construire son logis, c'est laisser les mots de la langue aller d'un autre pas (ou bien : d'un haut trépas). Écrire, ce serait maintenir la langue hors des rets du savoir. Je conviens donc de ceci que je ne sais pas ce que je fais, je ne peux pas définir ce que j'ai écrit, je ne peux énoncer son pourquoi. (Longtemps j'ai cru pouvoir expliquer ce pourquoi. Mais il est vain de chercher à cerner les causes d'une écriture. D'abord parce que, d'un point de vue éthique, il n'est pas juste qu'une cause soit établie en tant qu'objet d'explication : une cause vaut pour ce qu'elle implique le sujet d'une existence – cela doit suffire. Ensuite, selon un abord plus pragmatique, la complexité à laquelle on se confronte dès lors qu'on se penche sur l'écheveau des nécessités et des hasards à l'origine d'un geste de création ne peut que nous dissuader de nous impliquer dans une telle recherche – à moins que l'œuvre elle-même trouve sa matière dans ce péril, auquel cas ce serait sur la base de cet impossible aboutissement d'une explication ferme qu'elle fonderait son édifice. Ainsi, il convient d'établir que l'acte étrange qu'on nomme écrire doit à des causes particulièrement buissonnantes d'être réalisé ; s'y intriquent données biographiques, milieu social, potentiel génétique, structure psychique, capacité de travail, sens des

opportunités, hasard des lectures et des rencontres et rencontres et lectures décisives...) En revanche, je peux décider de ce à quoi a pu concrètement servir cette écriture. Quelle fut sa fonction ? Concernant ce point, le travail mené donne lieu à trois constats. Le journal de publication a été l'occasion de :

1. projeter l'écriture d'un livre théorique intitulé *Le roman-poème* ;
2. relier ce projet avec l'écriture d'un autre ouvrage intitulé *La Lignification* ;
3. établir que ces deux travaux sont eux-mêmes corrélés au livre *Les os rêvent* dont la publication en mars 2022 fut l'amorce de la série d'articles qui nous occupe.

Ces trois opérations, dont aucune ne fut préméditée, ont obéi, entre autres, à un principe qui, pourrait-on dire, influence l'écriture depuis le plein air, un peu comme la lune détermine l'amplitude des marées. Ce principe moteur est l'amitié. J'aimerais, en guise de détour, m'en expliquer brièvement.

Il y eut une soirée à Montpellier, le 20 avril 2023, organisée, dans le cadre d'une résidence, par Pierre Vinclair et l'équipe de la Boutique d'écriture. Le thème de la rencontre était précisément la revue *Catastrophes* qui, comme on le sait, est animée par Pierre Vinclair, Laurent Albarracin et Guillaume Condello. Pour échanger à ce sujet, Céline Leroy et moi-même avons été invités en tant que contributeurs.

Au cours de la discussion animée avec beaucoup de finesse par Stéphane Page, nous en sommes venus à parler des échanges qu'un envoi de manuscrit pouvait susciter. Nous avons cherché à cerner de quoi ces correspondances

par courriels pouvaient être le nom. Que fait-on quand on porte une attention soutenue à ce qu'exprime un semblable ? Que met-on en œuvre quand on cherche à exprimer ce qui nous tient à cœur de sorte que notre correspondant puisse s'en saisir et y répondre ? Que réalise-t-on quand on permet à l'autre d'approfondir sa pensée en formulant les enjeux que nous comprenons traverser son travail ? Que construit-on quand on s'oppose aux vues de son interlocuteur de façon argumentée ? Enfin, de quoi procède cette opportunité selon laquelle il nous est offert la possibilité d'avancer, par un effort de formulation soutenu (lequel tient pour partie à l'acuité de la réception de notre correspondant), dans l'intelligence des motifs qui nous meuvent et, parfois, d'entreprendre un projet qui n'aurait peut-être pas pris forme sans cette conversation ? Il nous apparut que nous parlions certainement d'un exercice de l'amitié.

Bien entendu, il ne s'agit pas ici d'une proximité affective. Il n'est pas question de camaraderie ni de familiarité, même s'il n'est pas exclu que ces dimensions apparaissent, peut-être, avec le temps et dans l'expérience privilégiée de rencontres impliquant la présence de chacun. L'amitié que nous évoquons est fondée, il me semble, sur la production partagée d'un ensemble d'énoncés, ensemble qui constitue un présent pour chacun. Peut-être pourrions-nous dire que le corps de cette amitié est précisément cet ensemble de phrases produit à l'usage seul de leurs protagonistes.

La revue *Catastrophes*, comme bien d'autres à n'en pas douter, ne doit pas sa nécessité aux seules publications qu'elle offre à la lecture de tous, elle la tient aussi de cet exercice de l'amitié dont elle est l'occasion, exercice, de fait,

souterrain et invisible, mais tout à fait décisif pour les auteurs.

Ainsi, un premier envoi de poèmes refusé par la revue d'abord, les poèmes en prose publiés il y a quelques années ensuite, cette série d'articles mal nommé *Journal de publication* enfin, ont déclenché une série d'échanges avec Pierre Vinclair dont il me semble pouvoir affirmer qu'ils impulsèrent le projet d'un ouvrage théorique : *Le roman·poème*.

Le roman·poème serait un certain état du texte qui met au travail l'expérience de la greffe telle que Jean-Luc Nancy en parle dans son ouvrage *L'intrus*. Pour rappel, ce livre extraordinaire est une courte, mais non moins dense, réflexion au sujet d'une greffe de cœur subie par le philosophe. Cette expérience pourrait, dans son expression, être bornée par ces deux citations de Nancy :

« *Quel vide ouvert soudain dans la poitrine ou dans l'âme — c'est la même chose — lorsqu'on me dit : « il faudra une transplantation »... Ici l'esprit se heurte à un objet nul : rien à savoir, rien à comprendre, rien à sentir. L'intrusion d'un corps étranger à la pensée. Ce blanc me restera comme la pensée même et son contraire en même temps. »*

et

« *La greffe est justement une bonne occasion de saisir — pour mieux la dessaisir — l'unité parfaitement évanescence, fuyante d'un « moi ». Parfaitement*

identique à elle-même, à coup sûr, mais identique en tant qu'elle se fuit à tout instant. »

Ce blanc qu'évoque Nancy, *pensée même et son contraire en même temps*, me semble pouvoir être désigné comme étant l'affaire du roman·poème. Le blanc serait l'occasion d'en apprendre sur le « moi ». Une fois ceci avancé, voyons comment cela pourrait fonctionner.

Il faut entendre roman·poème comme une mise en tension des genres *poésie* et *roman* par une opération de greffes croisées (dont l'accomplissement est impossible : aucune hybridation ici, pas de fusion). Le poème s'y trouve donc être l'intrus du roman (en tant que genre), le roman (en tant que ce roman), l'intrus de la poésie. Cette double intrusion, où chaque terme est l'hôte dans les deux sens du terme (donner l'hospitalité et la recevoir), est l'occasion :

- pour le poème de se révéler comme pouvant se saisir dès lors qu'il amorce un mouvement hors de sa régularité générique ;
- pour le roman de jouer sa partie dans l'excès propre à son genre, comme le dit T. Samoyault : « *un roman est un roman à la condition d'exprimer la volonté d'être plus qu'un roman* ».

Toutefois, le · qui sépare et relie roman et poème est un troisième terme lui-même important, voire plus déterminant encore, puisqu'il manifeste le moteur secret du roman·poème, du roman et du poème : un sens qui s'impose en se soustrayant à toute prise. Le · en effet, en tant que symbole typographique de l'espace dans un logiciel de traitement de texte, signifierait l'espace même, l'écart incompressible, ce vide qui erre dans les phrases, les

produit, les retient et les limite : le blanc de Nancy : *pensée et contraire de la pensée*.

Si l'on s'intéresse à ce que le roman-poème pourrait instruire dans la vie réelle, nous pourrions avancer que le serait ce qui interdit au « moi », ou plutôt au « m·oi » de se saisir autrement qu'en tant que son unité se fuit à tout instant, il est une révélation de la greffe, ce que le roman-poème travaille en tant que greffes croisées.

Ceci étant, de manière plus hasardeuse mais aussi plus impérieuse, le roman-poème appelle une autre greffe impossible (pas seulement entre les genres *poésie* et *roman*), il appelle la greffe du texte et du corps physiologique : ce que j'appelle *la lignification*. En faisant fond sur l'expression *le bois dont on est fait*, nous pouvons avancer que le corps est appelé à se lignifier, à devenir lignes, lignes du bois dont on est fait, lignes du texte, ce qui est la même chose. Déplacement, transmutation, transplantation, voire transsubstantiation, le roman-poème est le lieu de ce commerce impossible où se joue une question sans doute à l'œuvre dans la littérature : comment le corps peut-il saisir son avenir, c'est à dire le texte ?

Cette notion, ou plutôt cette pulsion de lignification dans le mouvement brutal de laquelle s'oriente le roman-poème, donne son titre à un livre en cours d'écriture. Cet ouvrage, au fur et à mesure que se précisait l'élaboration du champ théorique propre au roman-poème, est apparu comme en relevant. De plus, cette écriture étant une affaire impulsée il y a plus de quinze ans (des réalisations partielles sous forme de publications en ont rythmé le cours : *Ma mère est lamentable* et *M.E.R.E* chez feu-publie.net), j'en viens à suspecter que le roman-poème, les tensions qu'il

embrasse, travaillent en sous-main une partie conséquente de l'ensemble de mes tentatives d'écriture. C'est que, dans une sorte de mouvement métonymique, une obsession oriente sans cesse la main : raconter ce que raconte un impossible récit pour transformer le corps physiologique en livre qui raconte ce que raconte un impossible récit.

La lignification, si jamais je parviens à en stabiliser la forme, réalisera donc une possibilité du roman-poème, comme le roman *Les os rêvent* en présente une autre version.

C'est précisément la troisième conclusion à laquelle aboutit ma réflexion. Le journal de publication, les échanges d'amitié avec Pierre Vinclair, me prêtent à penser que le roman *Les os rêvent* est lui-même, en effet, un roman-poème. Les notions travaillées dans le journal de publication, la transsubstantiation, le roman décontrarié, le savoir réel, vont toutes dans le sens d'un roman de l'excès et d'un poème pérégrinant hors de son genre.

Il y a maintenant d'assez nombreux mois, j'écrivais cette première phrase : *Je me propose ici de tenir une sorte de journal de publication dont l'objet reste de penser autour de cette démarche singulière d'écriture et du livre qui lui tient lieu d'aboutissement*.

D'une manière certaine, comme malgré moi, j'ai été strictement fidèle à ce projet. Cela signifie quelque chose de très important : l'écriture est toujours cet exercice d'une déroute par laquelle le projet se trouve réalisé, mais rarement comme on l'aurait envisagé de prime abord. Le travail de la langue, la confection des phrases, produit un écart incessant, comme un certain visage du temps, qui est

la substance même de la réalisation. Cet aboutissement a tout d'une chimère et pourtant, c'est à son bras fuyant que je trouve un ancrage le plus sûr pour *l'unité parfaitement évanescence, fuyante d'un « moi »*.

L'essentiel toutefois n'est pas situé dans cette hygiène de vie que constitue la rédaction quotidienne de phrases. Cet écart incessant, que réalise l'écriture, constitue un étrange atelier : c'est de surcroît, comme par accident, que prend forme le vif. Ici, de toute évidence, au projet d'une écriture comprise comme un commentaire, c'est-à-dire comme un ajout ayant valeur de travail de séparation (comment clôturer l'effort de rédaction du livre *Les os rêvent ?*), s'est greffé un autre projet, bien plus fondamental, puisqu'il impulse de nouvelles réalisations et dessine une perspective cohérente d'écriture.

Ce plus de sens, ce plus d'horizon ajoutés au projet initial, lesquels manifestent, je crois, un des motifs puissants de l'écriture, à savoir que le temps y trouve un théâtre propice à notre entendement, restent, en dernier terme, profondément tributaire du contexte de publication qui a pour nom la revue *Catastrophes*. Qu'est-ce qu'une revue ? C'est sans doute aussi cette question que pose, in fine, ce journal de publication.

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.

FRÉDÉRIC BANCEL est enseignant en Lettres Modernes et Français Langue Seconde, chargé de cours à l'université Jean Monnet en Littérature Française, collaborateur de la revue De(s)générations pour laquelle il a co-dirigé le numéro dédié aux "pédagogies émancipatrices". Également co-fondateur d'une petite maison d'éditions: ChicheCapon.

ANTOINE BOISCLAIR vit à Montréal. Aux Éditions du Noroît, il a notamment fait paraître *Solastalgie* (2019) et *Le bruissement des possibles* (2012), et un essai consacré à la poésie contemporaine : *Un poème au milieu du bruit* (2021).

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.

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).

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).

LUCIE DELPIERRE est née en 1990 dans le Tarn-et-Garonne. Elle habite à Toulouse.

BERTRAND GAYDON est né en 1966 et habite Paris. Il a publié quelques poèmes et nouvelles dans différentes revues (Décharge, Mots à Maux, Terre à Ciel, Récit-page, Brèves, Rue Saint-Ambroise, Harfang).

CATASTROPHES

W. S. **GRAHAM** (1918-1986) était un poète écossais. *Les Dialogues obscurs, poèmes choisis* ont notamment été traduits en français par Anne-Sylvie Homassel et Blandine Longre (Black Herald Press, 2013).

ANNE-SYLVIE **HOMASSEL** est traductrice de l'anglais au français et auteure de quelques fictions sous le nom d'Anne-Sylvie Salzman.

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

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).

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

SAMUEL **MARTIN** est né en 1984 dans le Dakota du Nord. Il vit à Philadelphie. Il est membre du comité éditorial de la revue *Hopscotch Translation*.

JULES **MASSON MOUREY** est docteur en Préhistoire de l'Université d'Aix-Marseille.

HERVÉ **MICOLET** est né en 1965 à Lyon. Il est Enseignant-Chercheur. Il a publié plusieurs ouvrages littéraires ou universitaires.

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

JEAN-CLAUDE **PINSON** est né en 1947. Il vit en Loire-Atlantique. Poète et philosophe, il est notamment l'auteur de *Habiter en poète* et *Alphabet Cyrillique* (Champ Vallon, 1995 et 2016).

« TOMBEAUX DE LA POÉSIE »

MARIE DE **QUATREBARBES** est née en 1984. Elle a publié notamment *Les pères fouettards me hantent toujours* (Lanskiné, 2012), et *Voguer* (P.O.L., 2019).

DENISE **RILEY** est née en 1948 au Royaume-Uni. Philosophe et poète, elle est notamment l'auteur de *Say Something Back*, (Picador, London, 2016).

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

MAYA **VITALIA** est née en 1977 dans les Alpes maritimes, et vit à Argenteuil. Elle a étudié la philosophie et les arts visuels.

MARY-LAURE **ZOSS**, née en 1955, est une poète et enseignante suisse. Elle a reçu le Prix C.-F. Ramuz de poésie en 2007. Elle est notamment l'autrice de *Ceux-là qu'on maudit* (Fario, 2016) et *D'Ici qu'à sa perte* (Fai fioc, 2021).

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