



En lisant Pierre Alferi

Dossier : « En lisant Pierre Alferi »

[édito] Pierre Vinclair, « Une expérience de Pierre Alferi »	p. 3
[Sentier critique] Guillaume Condello, « Faire des phrases »	p. 7
[Carte blanche] Alexandre Curlet & Aurélia Declercq, « Hommage à Pierre Alferi »	p. 11
[Corps à corps] Laurent Albarracin, « Logique »	p. 15
[Carte blanche] Emmanuèle Jawad, « La Revue de Littérature Générale »	p. 18

« Le Peuple du Rhône »

p. 20

(Julien d'Abrigeon, Guillaume Artous-Bouvet, Sandrine Cnudde, Grégoire Damon, Olivier Domerg, Eugénie Favre, Pierre-Martin Godin, Jean-Baptiste Happe, Michèle Métail, Pierre-André Milhit, Yann Miralles, Florence Pazzottu, Emmanuelle Pireyre, Cécile Riou, Martin Rueff, Hélène Sanguinetti, Marina Skalova, Camille Sova, Marlène Tissot et Pierre Vinclair)

Magazine

Cécile A. Holdban, « L'An un »	p. 58
Jean-Claude Pinson, « En quête d'un homo poeticus » (2/2), entretien avec F. Bancel	p. 59
Gerður Kristný, « Urta », traduit par Florent Toniello	p. 65
Marc Wetzel, « Marcel Revient » (extraits)	p. 67
Laurent Albarracin et Jean-Daniel Botta, « La Boîte à proverbes », 12	p. 68
Pierre Vinclair, « Syntaxe Poésie », 2	p. 72
Patrizia Cavalli, « Toujours vouloir comprendre », traduit par Anama Kotlarevsky	p. 77
Daniela Danz, « Sauvage » (1/3), traduit par Axel Wiegandt et Roland Crastes de Paulet	p. 81
Maya Vitalia, « Moulages de vie » (2/2)	p. 85
Robert Kelly, « Caresse de brume », traduit par Sabine Huynh	p. 87
Céline Leroy, « Poetic Transfer », 13	p. 89

Les auteurs

p. 93

UNE EXPÉRIENCE DE PIERRE ALFERI

Pierre Vinclair

On dit [ces textes] expérimentaux pour faire austère et dissuader, ils sont tout simplement vivants

Pierre Alferi

Aucun animateur de *Catastrophes* n'a connu personnellement Pierre Alferi. Si sa mort en août 2023 nous a touchés, c'est d'abord en tant que lecteurs d'une œuvre à laquelle nous étions attentifs et sensibles, et dans les lignes qui suivent je témoignerai seulement de ma propre expérience.

Pierre Alferi était déjà un grand nom de la poésie française quand j'ai découvert son œuvre, en 1999, avec *Sentimentale journée* (paru en 1997). Un livre étrange, à la fois attirant et récalcitrant, expérimental sans qu'il y paraisse et assez difficile pour un lecteur débutant tel que j'étais. Il me semble aujourd'hui que ce livre s'offre plus aisément si l'on s'est d'abord frotté à la poésie de John Ashbery (comme l'avait fait Pierre Alferi, traducteur de *Self-Portrait in a Convex Mirror*).

C'est en 2006, avec la parution en poche de *Chercher une phrase* dans la collection « Titres » de Christian Bourgois, que je tombai de ma chaise. Sans être sûr, de nouveau, de tout comprendre, j'eus le sentiment d'avoir

entre les mains l'une des choses les plus *intelligentes* qu'il m'avait été donné de lire. « Intelligente » est le mot, car il me faisait le même effet que pouvaient avoir certaines conversations avec des amis brillants, qui parvenaient à faire venir dans la langue des choses dont j'ignorais qu'elles existent et même qu'on puisse seulement les concevoir. Je découvrais ainsi, maladroitement et à tâtons, qu'il y avait un monde contemporain de la pensée, et *Chercher une phrase* fut l'une de ses plus impressionnantes manifestations pour moi. Ne l'ayant pas relu depuis cette époque, j'en garde le souvenir d'un texte incisif, fier et radical, souverain (le genre de choses que l'on peut ressentir en découvrant le *Tractatus* de Wittgenstein).

Cela ne m'étonne pas que ce petit essai soit devenu une sorte de livre culte. Pierre Alferi l'a publié à 28 ans ; il a donc dû l'écrire à 26 ou 27 ans. De l'extérieur, j'imagine que ce n'a pas dû être évident de placer la barre si haut dès ses premiers essais ; peut-être lui a-t-on même suggéré, une fois plus âgé, que ce qu'il avait fait de mieux se trouvait au commencement de son œuvre ? Je n'en sais rien, et je me dis qu'étant le fils de Derrida, il aura sans doute dû *de toute façon* toujours lutter avec les attentes des lecteurs — ou mieux, se vacciner contre la bêtise de ce genre de projections — que cela soit entre l'œuvre de son père et la sienne, ou entre ses premiers livres et les suivants.

Parmi ceux-ci, il en est un que j'aime particulièrement. Il est moins impressionnant que *Chercher une phrase*, mais non moins profond et intéressant : *Brefs. Discours*. Paru en 2016, il compile des articles écrits sur plusieurs décennies, principalement à propos de l'écriture. On y découvre les propositions théoriques d'un poète, faites

en écrivant autant qu'en lisant ses contemporains. Elles méritent d'être méditées.

Outre son apologie bienvenue de l'invention syntaxique, c'est-à-dire d'une littérature dont l'imaginaire ou le fantastique se situerait dans la syntaxe même et non pas dans la création de personnages ou de scènes (« La fantaxe, écrit-il, c'est le fantastique dans la syntaxe », p. 96) je retiens notamment de ce livre la conceptualisation puissante, originale, des rapports entre prose et poésie : « La prose n'est ni un genre ni l'opposé de la poésie. Elle est l'idéal bas de la littérature, autrement dit un horizon, et lui souffle un rythme, une politique. » (p. 89) Les choses, sans doute, se tiennent : si la prose n'est pas l'opposée de la poésie, on conçoit que la poésie soit, notamment, dans la syntaxe (et non dans la seule métrique, par exemple). Pourtant, Alferi ne dit-il pas aussi que la poésie est surtout dans la coupe ? Faut-il comprendre qu'il y aurait d'un côté la prose, « idéal bas de la littérature », c'est-à-dire la manière formée qu'aurait un texte de faire sens (idéalement) — donc plutôt, *une tentative de prose* — et puis, par-dessus, comme une opération réelle appliquée à cette tentative idéale, le travail paradigmatique du poème qu'est la coupe — qui introduirait donc depuis l'extérieur de la syntaxe une sorte d'extra-rythme qui la perturbe, la suspend ou la relance ? Un peu plus haut dans le livre, Alferi écrivait :

tout compte fait, l'important est moins le poème, petit objet, aboli bibelot, qu'une potentialité poétique de la langue commune (de la prose, si vous voulez). Non pas du tout une « fonction poétique », et encore moins une coloration

poétique — joliesse ou mystère. Mais une puissance rythmique, une velléité de fuite ou de suspens, de répétition et de retournement, qui apparaît comme un profil furtif. Rien de plus précieux que l'instant où quelque chose — de la prose — se précipite en poésie. Et le poème peut sauver cet instant pour peu qu'il garde un souvenir de prose. (p. 64-65)

Je ne sais pas si ces rapports entre la prose et la poésie sont clairs pour moi. Je ne suis pas très à l'aise, en vérité, avec l'aspect métaphysique qui semble soutenir cette idée de la prose. Je ne crois pas qu'il y ait « la littérature » et moins encore son « idéal », haut ou bas.

Or justement, dans une section postérieure du même recueil d'essais, Pierre Alferi reformule les choses d'une manière plus frappante : cette fois comme un certain rapport entre le continu et le discontinu. Et là, je crois, tout s'éclaire : l'enjeu, alors que nous vivons dans un chaos (c'est-à-dire dans un monde morcelé, disparate, discontinu), est d'inventer, composer une figure de sens (homogène, continue) qui le rende, au moins le temps de l'écriture, intelligible et habitable. Et peut-être est-ce cela, le rêve de la prose (qui court d'une ligne à l'autre sans se soucier des marges, ne s'arrêtant jamais — *en continu* — de coudre ensemble les bords du monde) :

Si l'on admet que toute expérience, quand elle est forte, se donne sous les espèces du discontinu, et que l'écrit — phrases, lignes, vers, pages qui se suivent — est un continuum, alors le premier travail d'écriture n'est pas de faire du discontinu mais bien de faire du continu.

Chaque fois que la littérature se tourne — conversion décisive — vers son présent qui toujours se présente plus ou moins mal, c'est-à-dire vers la perception, vers le commerce amoureux, vers la parole quotidienne, vers la société, etc., la première question est : comment faire du continu avec ça, quel continu en faire, comment enchaîner ? (p. 115)

La question commune à toute la littérature serait la fabrication du continu. Du sens, dit-on parfois. À partir d'une expérience morcelée du monde. *La prose* est souvent le nom que donne Pierre Alferi à cette question générale, mais l'instrument *concret* de l'écrivain, poète ou non, est la forme. *La forme* est ce qui permet de transmuier le discontinu de l'expérience du monde en figure de sens ou continuité. *La poésie* intervient alors à un troisième niveau, comme application d'une forme à cette forme — c'est-à-dire forme au carré, ou ce que l'on appelle parfois *contrainte*. La contrainte peut être minimale : aller à la ligne avant le bord de la page. En tout cas, comme *moins par moins fait plus*, c'est (par l'adjonction d'un travail de la forme, continuité, à un travail de la forme, continuité) une réintroduction du discontinu dans le sens. Conclusion, les rapports entre prose et poésie se pensent comme ceux d'une *forme de continuité appliquée à une première forme de continuité* — une *expérience de la forme* qui tâche de rendre compte du monde malgré le *discontinu de l'expérience* que nous faisons de lui :

La question du continu est à proprement parler une question de fond : en quoi consiste, en quel type de pâte ou de flux, le fond d'un texte, ce qu'il y a en lui

d'indistinct, d'homogène, de sourd, d'incessant. La poésie, art des petites formes langagières, voit beaucoup d'autres questions de forme se superposer à celle-là : questions locales, questions techniques au sens trivial du terme, questions de prosodie. Et comme toute forme locale introduit dans la forme qui l'englobe une discontinuité, c'est le discontinu qui saute aux yeux en poésie : les césures, les coupes, les strophes, les blancs et leurs répondants sémantiques. La question du continu n'en est pas moins fondamentale pour elle. En revanche c'est bien la question, la seule peut-être, de la prose. La prose ayant pour tâche de tout prendre, faire du continu, du nouveau continu, avec un « tout », un « ça » toujours nouveau et toujours plus discontinu, est vraiment *son problème*. (p. 116)

Et il me semble qu'on ne fait plus tout à fait la même lecture des poèmes de Pierre Alferi lui-même, une fois que nous avons en tête la manière dont il définit les enjeux du travail littéraire. Dans la page du *Chemin familier du poisson combattif* (1991) que je vais citer ci-dessous, le poème prend le relais de l'insomnie dans sa tentative de faire sens face au « bois flotté » de nos représentations. L'insomnie s'y présente à la fois comme une expérience fondamentale du disparate réel, et une allégorie de l'effort « prosaïque » (c'est-à-dire littéraire) pour l'apaiser dans une forme. On peut peut-être d'ailleurs repérer dans la proposition qui ouvre le texte une specularité symétrique à celle qui, de la prose à la poésie, redouble la forme. Comme si, *l'objet de la peur étant l'absence de forme*, la poésie était cette *forme au carré* qui faisait face à *la peur au carré* de l'insomnie :

Minuit. On appelle insomnie moins la veille que la peur de ne jamais dormir de peur de ne jamais se réveiller. Lambeaux d'énoncés, bois flotté. Comme les autres, le cérémonial du coucher commence par un suspens du temps, une ronde au ralenti. Raide, collé à son axe, j'attendais qu'il se précipite en une masse compacte et atteignant la vitesse de libération qu'il prenne la tangente. Des bouts de mélodie placés en orbite et des listes de fautes — actions, pensées et omissions — formaient une comptine atroce. On peut penser que sous des paupières closes ce qu'ils voient touche les yeux. Alors le passé le plus mort et l'avenir le plus noir sont violemment contemporains. La première marée fut trop faible, et quand le sommeil s'y reprend à deux fois dans l'intervalle il rejette le corps flasque et bouffi de noyé. Ma veille paradoxale sous-titrait un film muet grotesque de noms propres et de mots étrangers. À ce peu de distance tout visage grimace. Flageolant, je suis sorti du lit prendre un calmant dans de l'alcool et bientôt je rêvais sur une horloge en panne dont on avait joint au moyen d'un ruban les aiguilles qui pointaient jour et nuit vers le ciel. Le corps soudain pesait son poids, le sol allait céder. Descente par à-coups, par le déclenchement d'un gibet à trappes étagées ; étranglements corrélatifs. Puis j'ai senti passer un courant survolté, j'ai eu la vision d'une chose trop vive pour être vue sinon dans une ligne de retard, comme on entend l'éclair. La peur est une allure, un élan qui se communique, et j'ai cru voir la mort porter cette allure à l'outrance, bolide sans force propre

mais en fuite éperdue, sur le point de m'atteindre
 mais par accident, affolement. Je me suis trouvé assis,
 bras ballants, sur le bord du lit, ouvrant grand les yeux.
 Puis je me suis rendormi.

(Le Chemin familial du poisson combattif, p. 49-50)

FAIRE DES PHRASES

Guillaume Condello

À propos de *Pierre Alferi. Une pratique monstre*, Jeff Barda et Philippe Charron (dir.) les presses du réel, 2023.

Il serait difficile de résumer l'œuvre de Pierre Alferi en quelques pages – et encore moins ici en quelques lignes. De la monographie qui lui a été récemment consacrée par les presses du réel (*Pierre Alferi, une pratique monstre*, Jeff Barda et Philippe Charron, dir.), qui elle-même ne prétend pas rendre compte de l'intégralité de son travail, je ne pourrais que donner un aperçu.

Commentant les œuvres récentes de Pierre Alferi, Eric Lynch souligne dans son article le problème qui en est selon lui au point de départ (ou d'arrivée, selon la manière dont on se représente les choses) : « comment trouver de la cohérence dans une époque qui refuse les grands récits ou une *Weltanschauung* ? » (p161). Peut-être pourrait-on trouver ici un fil directeur qui permettrait de s'orienter dans le dédale des pratiques Alferiennes. La prolifération des médiums et des domaines artistiques explorés convoque l'image du poulpe, dont Philippe Met, dans son article, souligne le statut presque paradigmatique dans l'œuvre d'Alferi. Si l'écriture cherche une phrase, tendant un tentacule chaque fois différent (roman, poème, cinépoème, paroles de chanson, traduction, critique, dessin, etc.), c'est sans doute pour explorer des manières différentes de redonner un ordre dans un monde chaotique. Le monde, n'est-ce pas, est toujours chaotique.

Trouver de la cohérence : il ne s'agit pas de montrer comment un sujet, constituant, pourrait la trouver/dévoiler.

Citant « Confection moderne », Abigail Lang montre que la cartographie de la poésie française qu'Alferi établit à l'orée des années 90 se construit dans le sillage des effets produits en France par la lecture des expérimentations poétiques anglo-saxonnes, particulièrement des *language poets* : « “Confection moderne” dégage quatre tendances permettant de cartographier le champ – la glossolalie, la performance, l'abstraction, la reprise – et quatre signes de reconnaissances permettant d'identifier le « poème français contemporain » (Br, 26) : 1. L'indéterminé et l'impersonnel ; 2. Le complexe et l'obscur ; 3. La mise en abyme et le théorisme ; 4. Le goût du vers. » (p. 101). Sur la base de cet état des lieux, Alferi traça son sillon distinctif, en évitant les divers académismes qui guettaient selon lui chacune de ces tendances et manières. De ces influences anglo-saxonnes, Alferi tirera la confirmation de certaines intuitions pour sa propre poétique, que Lang résume avec cette formule : « réconcilier déliaison et continuité » (p. 105) La traduction par exemple, telle que pratiquée par Alferi sur le modèle de Pound, est en effet le moyen de trouver ces « rythmes étranges » qu'il tentait de construire dans sa propre poétique, en important en français et en imitant des modèles d'autres langues et d'autres traditions littéraires.

Les cinépoèmes, analysés par Gaëlle Théval, multipliant les formes et dispositifs, se situent dans cette zone hybride qui permet de réconcilier déliaison et continuité, pour trouver un ordre dans un monde toujours diffracté en images (proliférantes) et en mots. Dans un entretien avec Eric Trudel (« Un grand livre d'images ouvert. Entretien avec Pierre Alferi », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°7, 2013) cité par Théval,

Alferi indiquait ce qui faisait son intérêt pour la forme du « cinépoème » : « J'aime l'idée, comme en général l'hybride et l'impur. Mais je crois qu'elle n'a vraiment lieu que dans une forme mixte bien particulière – le cinépoème. Sinon, ça n'est qu'une analogie » (p. 76-77) Pour que le poème et le cinéma s'hybrident véritablement, il faut que le cinéma soit pensé « comme un outil d'écriture, au sens matériel du terme : « Il s'agit [...] d'animer les mots, de les faire circuler sur l'écran, avec ou sans images, et donc de prolonger par transcription l'écriture comme pratique matérielle. » (*Ibid.*) Le cinéma comme médium et pratique matérielle repose en partie sur une technique fondamentale : la coupe. Que la coupe déconnecte l'unité syntaxique de l'unité métrique du vers est la grande leçon qu'Alferi avait retenue des modernistes anglo-saxons – et ce n'est pas un simple hasard de la langue si on la retrouve ici. Déliasion, coupure. Mais dans les cinépoèmes, Théval montre bien que d'autres formes de continuité se construisent, sur le fond de ce qui ressemble de prime abord à des collages aléatoires, dans *ER*, par exemple, et prend presque la consistance d'un récit sous les auspices sombres de la mort et du meurtre. Dans d'autres œuvres, Alferi prélève des photogrammes de différents films, dotés de sous-titres pour malentendants (certaines images étant ainsi accompagnées de dialogues mais aussi d'indications concernant des sons ou des cris), composant ainsi une forme de narration étrange.

Tout le travail d'Alferi semble ainsi traversé de cette tentation de dire, mais en tenant à distance les manières habituelles de dire. Le besoin de tenir la langue maternelle « en respect » (p. 111) va de pair avec une conception de la « littérature comme désappropriation » (p.115). C'est que le danger, lorsque l'on tente de dire ce qui nous entoure

(appelons ça le réel), c'est qu'on risque de tomber dans les manières usuelles de voir, de dire : d'enfiler des perles, au lieu de réussir à saisir « cet air du temps dans lequel nous baignons tous, consciemment ou non » (Alferi cité par Agnès Disson, p. 146). La pratique d'Alferi, de ce point de vue, doit être resituée dans l'histoire littéraire au moment où elle croise un souci du réel dans des formes propres aux années 80 : « Pierre Alferi est un représentant exemplaire de ces nouvelles formes littéraires d'enregistrement du réel, apparues dans les années 1980. Techniques qui relèvent du prélèvement, de la prise de notes, du recours au document, au cinéma, à des procédés proches du montage, visibles dans ses « ciné-poèmes », petits films alliant images et textes, il est aussi auteur de nombreuses fictions, expositions et performances. Tous ces procédés se veulent délibérément très simples, même minimaux ; le résultat, bien qu'inédit, adopte toutefois un parti pris constant de lisibilité » (*Ibid.*). Comme si des temps marqués par la mort des grands récits demandaient des techniques d'écriture qui pourraient préserver la diffraction du présent et la présenter comme telle, dans une œuvre qui par définition impose une certaine clôture, une certaine unité close sur elle-même. Le poème se fait ainsi « factographique », comme le dit Disson, reprenant le concept à Marie-Jeanne Zenetti (*Factographie. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. Littérature, Histoire, Politique, 2014) : « non plus tenter de décrire, mais recréer la sensation d'une plongée sensorielle, quasi physique dans le monde » (p. 153)

C'est de ce point de vue sans doute que peut s'éclairer la formule proposée par Alferi dans les inédits qui referment la monographie : « Et s'il y avait, à l'opposé du petit sujet

personnel toujours prêt à se glorifier au passage, un lyrisme du dehors ? Un lyrisme du chaos et du devenir, du réel en attente ? » (p.224). Le travail du poème sera de donner accès au monde – littéralement, en nous y faisant entrer de plain-pied, par les moyens qui sont les siens (mais qui ne sont qu'un ensemble de moyens parmi d'autres : d'où la multiplicité des pratiques et des médiums employés par Alferi, qui vise aussi à se défaire d'une certaine vision de la tradition poétique, jugée comme sclérosante). À la suite des poètes expérimentaux dans le sillage desquels il s'inscrit, celui-ci présente en effet la lyrique comme le piège essentiel en poésie. De manière tranchée, Alferi pose « l'équation fatale » qui définit selon lui ici la tradition, et à laquelle il voudrait s'opposer : « poésie = lyrisme = pathos » (p.223). Il ne s'agit pour autant pas de renoncer à la lyrique : « On peut affirmer la spécificité lyrique de la poésie de façon plus sobre et plus généreuse. Par exemple, en disant qu'elle tient à la singularité d'une voix, qui n'est ni celle collective de l'épopée, ni celle distribuée du drame, ni la discrète voix narrative. Mais cette voix écrite est un artefact, un tissu de traits stylistiques et thématiques. Elle ne constitue pas un sujet, même fictif. Elle n'atteste pas de l'existence d'une personnalité cohérente et stable. [...] Le lyrique ne réside pas essentiellement dans l'expression de soi. » (p.223). La poésie est alors un travail d'expression lyrique, mais qui n'est pas celle du soi, du petit sujet individuel. Qu'est-ce qui trouvera à s'écrire, de quelle nature sera l'élan qui pousse à empoigner sa lyre ? « Sans doute de la nature violente des pulsions infrapersonnelles, des forces idéologiques, des attraites et des répulsions, de ce qui dépasse heureusement, immensément chacun » (p.224) Que le fonds lyrique ne soit pas clairement exposé n'est au fond qu'un problème très

théorique, qui importe moins (la désinvolture de la manière dont Alferi propose une réponse possible le montre assez) que la façon dont ce fonds saisira les objets et les instruments nécessaires pour produire la lyrique qu'Alferi cherche. La lyre, dit-il, a été gobée par la poésie : dès qu'elle n'a plus été chantée. Le langage devient alors pure surface de réflexion du monde et des affects qu'il provoque dans le sujet individuel qui écrira. On comprend que, si le langage est l'instrument de la poésie pour Alferi, il soit nécessaire de passer par divers médiums pour mettre le langage à l'épreuve des divers usages qu'on peut en faire à chaque fois. Faire jouer l'instrument suivant divers genres musicaux – mais aussi du coup, changer la musique en changeant d'instrument, car le langage en images n'est plus le langage en mots écrits sur une page. Faire varier aussi le même, chanter un même air différemment.

Dans l'entretien avec Rodolphe Burger (pour qui il a écrit des textes de chanson), Alferi évoque les standards du jazz, sa manie de fredonner tout le temps. Dans le premier des inédits du livre (« Air »), Alferi écrit : « Et puis, l'air s'emplit d'airs. Les vibrations, les sons qu'il porte forment des phrases qui, à force de tourner, tourneboulent. Une mélodie bégaie, module et se transpose, fait ritournelle. Un ver d'oreille fore une galerie dans mon crâne, à chaque jour sa hantise musicale. Sans arrêt je le siffloie, je le fredonne, ça peut agacer. Le soir je m'acharne à le retrouver au piano ou à la guitare, avec sa grille d'accords. [...] Surtout, je ne me lasse pas de ce qu'en jazz on appelle les « standards ». Sans le vouloir j'en retiens plein, avec titre et parole et le court scénario qu'elles dessinent. Quelques notes disent une histoire, une humeur, une pensée. Dommage qu'il n'y en ait pas en littérature, sur lesquels on improviserait en essayant

d'autres vitesses, d'autres harmonies. » (p219). Je ne sais pas si les standards sont si absents que ça de la littérature. Après tout, qu'est-ce que la tradition littéraire tout court (toutes obédiences comprises), les topoï et ces personnages devenus des noms communs, les formes peut-être aussi, dans la mesure où elles sont liées à des thématiques « classiques » (oui, justement), etc. – sinon une immense collection de standards ? Peut-être Alferi avait-il autre chose en tête en écrivant ces mots. Si un air est déjà une expression d'affects, peut-être peut-on comprendre ici qu'Alferi déplore l'absence de tels sentiments standards, de telles expressions standardisées du sentiment. La littérature par nature (ou est-ce un topos moderniste ?) ne tenant jamais les affects pour acquis, les croyances pour fondées : il s'agit à chaque fois de laisser de côté ce que l'on croit savoir du réel pour le dire, comme pour la première fois. Certains poèmes ont pu dessiner, comme un standard, « une histoire, une humeur, une pensée », mais chaque reprise du standard, chaque formulation d'affect, chaque description d'une chose (un affect est une chose, aussi), les transforme de fond en comble. Baudelaire lui-même n'aurait pas écrit 4 poèmes sur le spleen.

La ligne de crête se situe donc pour Alferi entre un lyrisme du dehors, du réel en attente, et une forme de sentimentalité honteuse, qu'il voit justement dans les standards. Comme il le dit dans l'entretien avec Burger : « les chansons sont faites pour s'accompagner soi-même, se sentir moins seul. » Et plus loin : « c'est aussi une espèce de parade amoureuse. [...] Il s'agit de dire : aime-moi, je suis là, je t'attends, ou de chanter la beauté de l'absent.e et le malheur de sa perte. C'est un moyen d'épancher une sentimentalité gênante, primaire, presque honteuse, dans

une forme qui reste brève et tenue. Je sais que pour moi ça joue ce rôle de catharsis quotidienne et inoffensive. Tous les jours, je me fredonne un air, et en rentrant chez moi je cherche la suite d'accords ou je déchiffre la partition, je le décortique pour comprendre comment il est fait. Ensuite je suis soulagé. Je me débarrasse de mes larmes avec le kleenex, pour ainsi dire. Comme Néron qui pleurait au théâtre, je suis ensuite purgé de ma sentimentalité. » (p. 199). Difficile de se défaire du sentiment. Et Alferi confesse qu'il aurait été sans doute un *crooner* sirupeux s'il avait été chanteur. Mais il y a expression du sentiment et expression du sentiment, comme « il y a *crooner* et *crooner*. C'est une affaire de complaisance ou de retenue » (p.200). Il s'agit encore ici de chercher sa phrase, au lieu de répéter les structures connues : « Moi qui aime les standards, mes préférés sont ceux de Monk, qui ont tous quelque chose de bizarre. On reconnaît les *gimmicks*, les *licks*, les petites phrases stéréotypées, les développements harmoniques typiques du jazz, mais il y a toujours quelque chose d'imprévisible dans la structure, quelque chose qui chancelle, qui boîte ou qui bégaie » (ibid.). Telle est la tâche à accomplir : chercher une phrase, capable en littérature comme en musique de saisir un affect, un morceau de réel, et donner à entendre cette recherche (contre les certitudes sirupeuses qui les recouvrent), faire passer cette phrase, fabriquer des standards, se donner des prises dans le chaos du réel, que chaque génération puisse la faire jouer à différentes vitesses, y poser des variations – et s'en servir pour capturer encore des morceaux de réel, faire à nouveau des phrases.

HOMMAGE À PIERRE ALFERI

Alexandre Curlet & Aurélia Declercq*

Dans un détail de peinture, *Château au bord d'un lac***
dans une couverture, *Chercher une phrase****
de Pierre Alferi

hommage-fiction



*1ère partie, A.C., 2ème, A.D.

**Ambroglio Lorenzetti

*** Bourgois, 1991

Arpent s'entend aller dehors, *avance*. Un spectre de pont-levis dans le seuil d'air, il l'imagine, *peut-être aérogel*, cellule de chose, poussée en lui, champignon amené par l'absence sous son pied rythmique, sur le marchepied d'une pierre de taille, taillée, coups dans la roche, *marche*, élément d'encore, élément du refaire des passages à l'austérité des arrêts. Si les seuils sont sans limites. Il sort du château, organigramme enclos, traverse l'absence de pont-levis. Air hors l'architecture dure et l'humidité, sortilèges d'Arpent. Sorti Arpent siffle, siffle des trilles, à l'inverse ce vent-coulis aux fentes à garde meurtrières creusées dans le Fort de la chasse gardée au fusil des coups d'œil. Passé. Passages à l'herbe, rumeurs autour lui dans l'allure, stridule de grillon. Se dirige dans l'allée, vers le verger affublé du seul arbre que connaît sa peau s'il cueille, le fruitier compliqué le pommier qu'il hume de loin dans la pupille, un pressentiment du fruit complète sa paume. Rire, *je l'appellerai Sophie*. Il redistribue ondes, nervures, à faire la part de la lyre et des tendons, en chemin pour l'instant seulement dérouté par ce qui emplît l'immense de bourdonner : un point fait fou trace & plie des lignes il cherche au perçu ornements viscéraux viscérales en l'air arabesques allantes. De chercher, de trouver. À la limite (ses seuils sont des membranes) d'un passage une traversée d'haies sa pensée lui dit *chercher, phrase ou suc*, ça le goûte d'un coup qu'il pourrait faire l'insecte et l'image tombe, il y tombe dans l'avant ressurgit se remémore l'abeille, collée sortait sa langue sans signes que son corps danserait, lut-il, sa langue-trompe à butiner, figée dans le miel débordant d'une cuillère matinale avant la tasse

fumante. Ça l'hante-vibre à gonfler l'espace interne à en colorer les lieux. Autour lui le point continue ses z. Se dit éviter le suave oui, non à ça, oui à la dérouté des précisions rythmées, des chaos contenus, des paires d'ailes translucides à nervures, à refaire les lignes fluides. Mais les pas mènent, arbre dressé là, feuillage clairsemé, petites rondes trapues. Le nez en l'air, son pied écrase, boue fruitière et talon amolli dans les émanations l'élèvent vers le bien-être, la forme du moment : des diagrammes moléculaires dans l'odeur des pommes. Ça l'excite — effluves, excitations — sans pareil à la structure des grammaires coites, sauf s'il rit quand il les déjoue les disant. Arrêté, genoux fléchis, il met un doigt dans la terre et le savoir est sensuel l'humidité peut être d'air ; les éléments, contre la stase. Comme recevoir des claques mouillées depuis l'eau invisible. Les vagues atteignent, dévient son attention qu'il arrache de l'écorche intouchée, clapotis secs. Il aime se sentir tourner opère la rotation : la tête, le cou, le buste, une suite articulée, le pivot dans l'axe du corps autour de sa colonne et deux craquements, les mouvements dans la vue : le paysage impacte. Regarde. Il regarde. Se transforme en collines en lac en soleil en scintilles, bleu-vert modulé dessus. Et cette barque qui creuse depuis la présence. Il y a des tendances. Il y a des tendances qui nous portent jusqu'aux berges, au décollement des surfaces, c'est savoir troubler son socle. Ici, dans la portion d'herbes, *nuances de fleurs, nuances d'insectes*, interposée entre lui et lac, la terre est spongieuse au lieu des grenouilles qui sautent à mesure du pas. *Coasser, tout aussi chant qu'oiseaux*. Et le bois flotté courbe, faire feu ou glisser l'eau. Dans

l'eau, saccades, des têtards évoluent, *colosse de Rhodes, d'argile*, dans la forme de vaisseaux, devant lui ; perspectives œillées au possible du derme. Bien, mais au bord, il est là, regardant par le départ, cueillant le tout dans deux paumes vides emplies continûment contre-formes de ce qu'il saisit, préhensions d'un œil-de-tête tâtonnant son expression immédiate, ou retardée, ou avalée, il cherche, se fraye un lieu sien où remuerait ce qui le précède, à transmettre la vue d'un monde à phrases où nous habitons, lui, et les siens, chose peuplée, potentiel tout-le-monde, invisible se fiant aux silences des réserves, creusant le ressac d'un lac où quelque chose monte quand il écoute. Les pieds mouillés, il sent que se mouvoir est l'acte dès qu'il s'accorde, que la matière en lui le transforme quand il la dit.

•

Je suis sur la sortie. Les défauts rythmés de l'enfermement, je passe. Sans je circonscrit ; pore du lieu. D'une main, ouvrir la porte du château, et, échos l'un devant l'autre, s'éloigner de l'exquis du brouillard intérieur : soif du décuplement, désormais. Le diapason des voix spectrales infusées aux teintes de l'entour ; accoutrement de salive. Je vais. Allant dans l'aller à reculons du devant. Je vais. Chercher une phrase. Chercher la barque. Je marche. Derrière, porte fermée du château de l'immense repli. Ce qui se laisse là, se retrouve plus loin. Oeil ruant. Foison du chaque chacun à la ligne. Bourdonnements extérieurs et divers ; chair de pomme sur l'arbre formulée par l'abeille. Elle tâte. Avec sa trompe. Dans le plissement de l'encore. Scission de moi : champ de bataille, profusion par le son tandis neuf il se dit dans l'octave du fourmillement, mélodie d'à-coups c'est la petite abeille susurrant par le dehors me labourant me défaisant me refaisant me rejoignant dans le prisme du aller que ça ira l'aller du là ici même. La pomme tombe de sa branche. Toupie à suc : non-pointillée. Rire, *je l'appellerai Sophie*. Et comment, dirait la voix me disant en marche, m'errer la tête en bâtissant des ponts ? Là : ombre du château sur le terrain vague du devant. Elle voudrait parler. Presque. L'ombre. Faisant office. Je laisse à ce qui, sans en faire un lapsus de pierres. Et, se disant, s'en suit le vert de l'herbe, mes petits pas dessus, sifflant ma bouche, air non-final : oui, je suis un jour de plonge. Bien. Allant. Vers membranes de soupçons, c'est chose de toujours malgré. Ciel, dessus tête : bleu à la limite de se briser, vice-versa. Ciel, dessous voix : ignorant si elle perdurera jusqu'au nimbus, revenir encore vers

venir, vais-je ? Durant la marche, les cadences drapent les soliloques, ignorant si elles sont le fruit du nécessaire émergeant de vous ou du dehors : chorégraphies. C'est le vol de l'oiseau qui fuse : pourrait-on l'attraper. Arrêter son mouvement. Fixer son horloge à bec. Quelques secondes, se regarder yeux dans les yeux le fond en face. Puis, le laisser dans le rêve débattant sans cesse avec ce qui le réalise, indistinctement. Bien. Dirais-je. Aller. Je vais. Je marche. Cherchant la réitération, les bras m'en tombent. Et le ressassement conjugue sa suite ; à ouï-dire. Petits tracas ci et là, graviers à la limite du sable, sentier-index, or fugacité. Poursuivre. Sachant que j'imite ce qui me morcèle. Imperturbable dans le délitement, poser un pied, puis l'autre. Jusqu'ou. Voyons, comment ne pas le savoir par les yeux. C'est du non-mordu, plus loin : il appelle. Et malgré moi, le soleil déplace, faisceau de lumière avec ; ces instants de temps conjugué efforçant la brièveté de ce qui m'accoutre. Oui, regarder, hors de soi : collines. Longtemps j'étais une pièce du puzzle, puis ça se tait. Puis ça s'est tu. Surface corrélative. Musculature de l'inachevé. C'est comme avancer en dessinant, par les empreintes, ce qui reste coincé dans ma gorge. Ainsi je l'entendrais presque dire, crier, par elle-même, la petite barque en bois sur l'eau : devant est beaucoup. Sur les flots dont personne ne détient le nom. Alors, je poursuis. Les aléas jubilatoires, jusqu'à une destination qui se contredit. De la terre sous les souliers, labourant ce qui ne se voit plus. Trajectoire dont on ignore si elle enchante ou divise : la voix tranchera plus tard. Désormais, atteinte. La berge. Le clapotis environnant

d'une eau continûment fractionnée, mais calme. Du muet, parle et détaille, ce qui m'invite jusqu'ici, quoi ? L'ignorer. Regarder, la courbe de l'eau. Dans la barque, si j'ose, déposer d'abord le petit de la forge, mes ustensiles de déplacement, rotules du avoir lieu. Partir ; non, ce n'est pas ; autre départ en sursis. Rester ; non, effort du moindre ; autre immobilité acquise. Songer, aller ou ne pas, m'y joindre. Ne savoir. Ne trancher. Le visage me retourne, j'avais acquiescé, déjà, dans le départ même. J'avais dit bien des choses, en allant, sans les déposséder de ce qui ne me regarde pas. Désormais, ma plante des pieds usée, alentour de taille, barque à ressac ; à perte de vue, comment y siéger ? D'abord, avec les chevilles mouillées, élaborant les théorèmes sous-cutanés dans les allers-retours du j'arpente. Ce qui porte jusqu'au seuil me chasse à l'encontre. C'est l'aller, enchaîné dans la présence, j'y ouvre ma peau.

LOGIQUE

[corps à corps] par Laurent Albarracin

La littérature invente le passé des phrases.
Pierre Alferi

Rater son bus est rarement mal le fabriquer. Rater un gâteau peut être arriver trop tard pour le prendre. Que devient ce qu'on rate ? Qu'est-ce que ça lui fait, à ce qu'on rate, qu'on le rate ? Quelle chanson ça lui chante ? Est-ce que ça l'affecte ? Est-ce qu'il s'en ressent ? Est-ce que ce qu'on rate s'éloigne dans le regret, est-ce que le regret est le lieu où va ce qu'on rate ? Est-ce que les bus qu'on rate s'en vont tous au dépôt des bus ratés comme s'ils changeaient de destination une fois qu'on les a ratés ? Est-ce que la cible qu'on rate n'a pas réussi ? À qui profite le ratage ? Il y a une chance au ratage. Il y a une chance au ratage qui tombe au bénéfice du jeu. Le jeu joue pour jouer. Le jeu est le seul qui dans le jeu joue seulement pour jouer. Le jeu fait passer les bus comme des gâteaux et les gâteaux comme des bus. Les bus passent comme des montagnes de sucre.

Le vélo moud et meut. Le vélo ne ment pas. Il faut pédaler. Il faut pédaler sinon tu tombes. Le vélo produit la ligne blanche en broyant le noir du bitume. L'effort est récompensé par le mouvement. La pente pédale pour toi. Le vélo pédale pour toi dans la pente. Dans la pente tu as mis la côte derrière toi et elle est ton capital sur lequel tu roules.

Dans la pente la côte fait une bonne boule favorable dans ton dos. La côte fait un sac qui te porte. Mouvement ne ment, mouvement ne saurait mentir. L'effort de pédaler a accumulé un savoir que tu déroules. Les dents du pédalier ont broyé la farine de la route qui maintenant lève derrière toi. Dans la pente tu es poussé par la côte que tu as longtemps mâchée. Dans la côte tu as nourri la roue qui t'entraîne dans la pente. On lève des montagnes comme des vérités.

Le couteau ne coupe pas. Le couteau en lui-même ne coupe pas. C'est l'action de découper qui fait que le couteau coupe. Heureusement que le couteau ne coupe pas de manière absolue. Si le couteau coupait, on ne pourrait pas s'approcher de lui, on se blesserait rien qu'à le voir. Le couteau ne coupe que si on l'utilise, et même que si on l'utilise pour couper. Si on s'en sert pour en parler, par exemple, il ne coupe pas. Si on le laisse posé sur la table, il reste posé sur la table. Si on le plante le couteau ne repousse pas. Le couteau coupe quand on coupe quelque chose avec. Mais c'est couper qui coupe, le couteau n'est que l'instrument pour couper, l'agent de couper. En dehors du moment où il coupe, il y a comme un manche général et nébuleux autour de lui qui l'empêche de couper et qui permet de le prendre par l'esprit. C'est l'éloignement où l'on se tient qui est le manche. C'est le bon côté du manche. Le bon côté des choses. Si on saisit vivement le couteau par la lame et qu'on serre, alors là, ça ne coupe pas, ça coupe.

L'éventail des orteils offre peu de possibilités. Je peux certes saisir un petit objet sur le sol avec mes orteils, une branchette par exemple, mais le plus souvent je m'abstiens

d'accomplir pareil geste et mes orteils ne me servent à rien. Ils ne me servent qu'à les mettre en éventail et à me dire qu'ils sont l'image même de leur inutilité et de mon oisiveté. Je peux les remuer doucement au bout de mes pieds et j'en suis content. Mes doigts de pied en éventail ne me servent même pas à m'éventer, c'est un éventail qui permet juste de constater ou de se souvenir qu'on a des orteils au bout des pieds. Je peux les écarter légèrement mais on ne pourra pas dire pour autant qu'ainsi je fais étalage de mes orteils. Ils s'offrent néanmoins à moi pour que j'en jouisse. Pour que j'en jouisse comme on jouit du dérisoire qui nous est un luxe et un privilège unique. On a des orteils : ce sont nos orteils. Personne ne nous les enlèvera, rien ne m'ôtera de l'idée que ce sont mes orteils et que je peux en jouir, que j'en jouis comme des petits frères minuscules de mon orgueil.

On ne porte pas un chapeau comme on porte un sac de ciment. D'abord parce qu'on ne porte pas un chapeau dans les bras, on le porte sur la tête. Mais aussi parce qu'on ne le porte pas pour le transporter, on le porte pour le porter. On porte un chapeau pour s'en coiffer. Pour se protéger du soleil ou de la pluie, bien sûr, mais aussi pour le porter, pour simplement le porter. Pour le plaisir qu'il y a à le porter. Pour l'agrément que ça fait sur la tête. Pour la fière allure que le chapeau nous donne. Le chapeau est un allié. Il nous soutient. On porte un chapeau mais c'est un peu lui qui nous porte.

Il se peut que j'allume une lampe. Qui dirait que je n'allume pas une lampe ? Il est possible que je marche. Il est tout à fait possible que je marche, ou que je mange, ou que je fasse tout autre chose. On n'est jamais sûr que je ne pose pas ma

main sur la table. Je peux me gratter l'oreille. Je peux téléphoner. Il n'y a pas une instance capable de dire la vérité de ce que je fais. Je peux très bien me tromper et tomber dans le vrai. Je suis capable d'aller en forêt. Il n'est pas impossible que j'aille nager. On ne serait pas vraiment étonné de me trouver dans un autre endroit que celui où je suis. Il est parfaitement possible que le vrai soit du côté du possible.

J'ai ma main. J'ai ma main et ma main m'a. C'est parce que ma main m'a qu'elle est ma main, que ma main est mienne, que je peux dire que j'ai ma main. Mais m'ai-je ? Est-ce pour autant que je m'ai ? Je m'ai ne se dit pas souvent. Je suis sûr que j'ai ma main mais je ne suis pas certain que je m'ai. Si je m'avais de façon certaine, est-ce que même je me poserais la question ? Est-ce que la question de m'avoir me joue des tours ? S'avoir ne se dit guère, si bien que le fait de si on s'a est difficile à savoir. Je sais que j'ai ma main, mais quant à savoir si je m'ai, je me demande, rien qu'à me poser la question, si je ne suis pas en train de me faire avoir.

Clouer un clou est impossible. On peut clouer une planche à une autre planche avec un clou mais on ne peut pas clouer un clou. Clouer un clou reviendrait à percer un clou avec un clou et enfoncer celui-ci dans le premier clou pour le fixer quelque part. C'est impossible. En réalité si, on peut clouer un clou, mais pas avec un clou. On peut seulement clouer le clou tout seul. Sans clou. On le plante. On peut clouer un clou seulement si on utilise le clou qu'on cloue, seulement si on n'utilise pas d'autre clou que le clou qu'on cloue. C'est l'unique clou que l'on cloue. On ne cloue pas un clou, on cloue le clou.

Trop de sel tue l'esprit du sel. Il ne faut qu'une pincée de sel. Il ne faut qu'une pincée de sel pour que le plat se relève à la hauteur du plat. C'est pourquoi le sel se présente sous la forme de cristaux. La bonne proportion du sel a mis son grain de sel dans le sel. Le sel s'offre à se prendre par pincées. Le sel indique par la forme du sel quel usage il faut en faire. Un plat trop peu salé est saillant de platitude. Le sel doit juste masquer son absence, le sel doit être là pour faire oublier qu'il manquerait s'il n'était pas là. Le sel est présent comme absence de son absence. On oublie le sel, sauf à ce qu'il soit oublié. La bonne présence du sel est donnée par la pincée de sel, par les deux doigts de la mesure du sel.

Le matelas est une réserve de matelas. Le matelas est une réserve de matelas entièrement dépensée dans le matelas. On fabrique le matelas avec de la petite réserve de matelas compensée. On bourre le matelas avec un butin qui ne lésine pas. Le matelas tient tout seul sur son pécule, il a un bon dos las pour se reposer dessus. Le matelas n'en démord pas du matelas. On peut compter sur le silence de ce parachute tout bas. Il ne dira rien. Bouche cousue. On peut dormir et compter sur le matelas. Les moutons défilent entre les deux oreilles en bas de laine. Le matelas dort et nous nous dorons l'intérieur sur le matelas. Le matelas fait matelas sans regarder au matelas.

Le ballon rebondit. Il ne peut pas absorber la surface. Éponge allergique à la surface, le ballon repart. Le ballon a ses raisons. Le ballon a ses raisons que la surface ne comprend pas. Le ballon lancé à vive allure veut d'abord pénétrer la surface et il renonce en rebondissant. Le ballon

est délirant. Il se révolte-face. Le pire est que le ballon y retourne. Le ballon rebondit pour y revenir. Il est comme un bélier d'hélium. Le ballon raccourcit la distance, le ballon rebondit de plus en plus petitement. À la fin le ballon roule. À la fin le ballon a roulé la surface.

Je ne puis que scier la branche depuis laquelle je suis la scie. Je suis tout dans la branche en moi qui scie. Je peux scier avec des si. La branche est aussi du bon côté du manche si c'est mon bras la branche. Et en effet je détache mon bras du tronc pour manier la scie. Le bras est la branche de moi qui scie. Je me branche à la scie pour scier, j'enclenche le mouvement qui scie. Je tranche la branche jusqu'à la mie. Je fais osciller mon bras jusqu'à ce que l'arbre penche. Quand l'assise des choses tremble c'est que c'est réussi.

La montagne c'est la mer à boire. On ne se dit pas face à la montagne : ce n'est pas la mer à boire, on se dit que si, la montagne, c'est justement la mer à boire. La montagne, on a raison de s'en faire une montagne. Il serait même déraisonnable de ne pas s'en faire une montagne. Car la montagne soulève une telle masse de montagne, de forêts, de pierres, d'êtres vivants, de détails, de données, de paramètres à connaître et d'efforts à fournir que oui, la montagne, il faut bien s'en faire une montagne. Il y a tout de suite une dimension géologique de la montagne. On la sent tout de suite sous le pied, cette dimension. On ne peut appréhender et arpenter qu'un tout petit bout de la montagne. On ne saurait la harponner. Même l'alpiniste chevonné reste humble en montagne et jamais il ne la connaît sur le bout des doigts. D'ailleurs en montagne on ne peut pas désigner la montagne du doigt. Puisqu'on est

dedans. Il faudrait qu'on s'en soit éloigné. On ne montre rien de la montagne en la montrant du doigt, quand on est dans la montagne, on se fourre juste le doigt dans l'œil. Ou bien on peut montrer un brin d'herbe qu'on aura sous le nez, mais la montagne ne se réduit pas à un brin d'herbe, même si un brin d'herbe peut faire partie de la montagne. On dirait que la montagne est telle qu'elle cache toujours la montagne. La montagne est toujours assez grande pour se cacher derrière elle-même.

D'où la lampe éclaire-t-elle ? D'où vient que la lampe éclaire ? Il faudra bien que la lampe ait pris la lumière quelque part et l'ait gardée par devers soi et lui ait fait traverser un bout de nuit en apnée pour la rendre soudain au jour et à la lumière. Comment sinon la lampe éclairerait ? Garder la lumière enfouie en soi et la restituer à la lumière quand c'est le moment de la lumière, tel est le jeu limpide de la lampe. On dirait bien que la lanterne tient de la vessie, quoi qu'on en dise. En retenant la lumière la lampe fait le noir et en lâchant la lumière elle fait le jour. La lampe aspire le monde entièrement quand c'est le noir et inonde le monde de lumière et de monde quand c'est le jour. Elle met le jour à jour en le mettant au jour. En s'allumant la lampe éclaire toute la lumière qu'elle a et qu'elle donne. La lampe est comme une pompe qui pulserait toute sa lumière dans le sac entier de la lumière. C'est là qu'est la lumière de la lampe. La lampe éclaire depuis ce lieu où ce qui a lieu a lieu d'être, depuis l'endroit où il est nécessaire et infaillible que ce qui est soit.

La Revue de littérature générale de Pierre Alferi et Olivier Cadiot

Emmanuèle Jawad

Extrait de *Pierre Alferi: une pratique monstre*, Les presses du réel (janvier 2023)

Alors que la France littéraire au milieu des années 90 se trouve ancrée dans « le psychologisme des intrigues bourgeoises et le naturalisme à l'ancienne¹ », traversée également par l'autofiction, un lieu d'expérimentations littéraires se crée qui marque « un refus des compromis de l'époque, aussi bien que d'une catharsis à l'ancienne » et qui instaure « une autre logique du présent, qu'on l'appelle dystopie, bulle, zone d'autonomie littéraire, ou strate désynchronisée² ». La RLG fondée par Pierre Alferi et Olivier Cadiot en deux volumes - 95/1 *La mécanique lyrique* et 96/2 *Digest* respectivement publiés en 1995 et 1996 - se veut programmatique mettant en circulation des travaux qui sont autant de dispositifs textuels initiant de nouvelles pratiques littéraires. Elle dresse en deux sommaires visionnaires une liste d'auteurs et de poètes en particulier qui marqueront de façon déterminante le champ poétique contemporain.

Les deux volumes 95/1 et 96/2 sont conçus ensemble : un premier numéro s'orientant davantage vers la poésie, un second, vers le roman et le projet d'un troisième volume consacré à la critique. Ce troisième volume devait prendre en compte, dans une perspective critique, le fonctionnement réel du milieu littéraire. Sous la forme d'enquêtes, il devait mettre

¹ François Cusset *Une histoire (critique) des années 90*, La découverte, 2014, p. 195

² *Ibid.*

en évidence les relations de pouvoir dans le milieu littéraire et ses infrastructures - milieu étendu à celui plus global d'une culture artistique. Soutenu par Pierre Bourdieu, le projet critique transversal et sociologique de ce troisième volume, n'a pu être réalisé après l'élaboration des deux imposants premiers volumes et le travail considérable déjà mis en oeuvre.

La *Revue de littérature générale* est une revue qui à la fois s'oppose à une époque et propose de nouveaux objets littéraires « d'où le double pas de côté de Cadiot et Alferi, qui va faire de leur revue un *lieu de littérature* au milieu de la décennie, le seul peut-être, à la mesure même de son décalage avec l'époque : puisque faire une revue est ringard, on fera une revue, mais puisqu'ils la font (presque) tous sur le même ton, héroïque et emphatique, on la fera différente – technique, drolatique, programmatique. Et on y fera surtout des gestes, des déplacements, des opérations¹. »

Résistant à toute forme de renoncement théorique et politique², la *Revue de littérature générale* instaure un nouvel espace de débats à la fois théoriques et esthétiques. C'est sans doute dans l'élan collectif et dans les propositions qui en sont issues, au regard de nouvelles pratiques et des concepts mis en place, que la revue trouve sa dimension politique : « C'est la dimension la plus politique de l'exercice : fabriquer un essai collectif, un discours ensemble, et

s'intéresser moins aux pratiques éprouvées de la littérature qu'à ses pratiques à venir, possibles et désirables³ ».

La *Revue de littérature générale* rassemble des auteurs issus des avant-gardes des années 70/80, des auteurs de l'Oulipo et ouvre un espace considérable de débats à des auteurs d'une nouvelle génération. Aux écrits avant-gardistes portés par une attention au mot, à la distorsion et au son, la phrase – en boucle, dans la répétition, littérale – pouvant s'inscrire dans la mise en place de dispositifs textuels, devient centrale dans de nombreux travaux poétiques.

En 1991, Pierre Alferi, dans un essai intitulé *chercher une phrase*⁴, développe une réflexion théorique sur les pratiques littéraires. Dans les assertions qui composent l'essai, l'« idée intuitive de la pratique littéraire⁵ » se resserre autour de la question de la production de phrases, de leur construction, au regard des opérations mises en place dans leur invention, du point de vue de l'expérience et de la pensée. « L'objet littéraire est la phrase⁶ ». La *Revue de littérature générale* semble ainsi permettre de poursuivre autrement, davantage collectivement, cette réflexion. Un déplacement s'opère alors d'un questionnement autour de la phrase à une analyse autour de la notion d'objets verbaux non identifiés (OVNI) dont l'hétérogénéité et la déhiérarchisation des registres les caractérisent dans leur construction.

¹ *Ibid.*

² Pierre Alferi lors d'un échange préparatoire à la rédaction de cet article « une atmosphère qui semblait renoncer à toute ambition théorique, politique ».

³ François Cusset *Une histoire (critique) des années 90*, La découverte, 2014, p.204

⁴ Pierre Alferi, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, 1991.

⁵ *Ibid.* p.3

⁶ *Ibid.* p. 23

LE PEUPLE DU RHÔNE

par Julien d'Abrigeon, Guillaume Artous-Bouvet,
Sandrine Cnudde, Grégoire Damon, Olivier Domerg,
Eugénie Favre, Pierre-Martin Godin, Jean-baptiste
Happe, Michèle Métail, Pierre-André Milhit, Yann
Miralles, Florence Pazzottu, Emmanuelle Pireyre, Cécile
Riou, Martin Rueff, Hélène Sanguinetti, Marina Skalova,
Camille Sova, Marlène Tissot et Pierre Vinclair

plic plic ploc plic plic non
point de place pour le bucolique ici
crrraaaac broooo crrraaac blam
le chaos le big bang l'implosion centripète ici

l'origine du monde de l'eau entre les cuisses de la montagne
ça feule ça meugle ça mugit ça rugit
le vacarme de la glace qui plie et qui rompt
les séracs dans la gouille la cascade de blocs de glace
l'eau bouillonne dans la morsure du froid et la râpe du dégel
crrraaaac broooo crrraaac blam

le fracas primaire à sept mille pieds au-dessus de la mer
sous des dizaines de mètres de glacier l'eau jaillit
locomotive en furie mammoth ivre
entraînant cul par-dessus tête les tripes de la roche
personne n'empêchera la montagne de retourner à la mer
séparation de l'eau de la glaise
brouet désordonné dans le creuset du diable
alchimie du magma breuvage de Jupiter

c'est la perte des eaux de l'accouchement d'un monstre
ça dérupite ça culbute
ça schlitte une chargosse infernale
c'est une chute sans fin
grosses pluies printanières lourds orages d'août
c'est la débâcle
le torrent charrie des souches d'arolle
arrachant des rocs gros comme des armoires
broyant parfois un bouquetin une chèvre à col noir
défonçant un refuge effaçant un lac

le monde est un danger le monde est en danger ici
avalanches ravines effondrements et balles perdues
le braconnier le garde-chasse et le fusilier alpin
les hommes parlent la langue du corbeau ici
les femmes parlent la langue du chamois ici
entre Tschägättä et Choléra la peur et la misère
tant qu'ils se disent adieu quand ils se rencontrent
ils ne sont jamais sûrs de se revoir

enfin un premier replat
les torrents s'assemblent et forment le fleuve premier
l'eau reprend son souffle
après la sauvagerie le Rottu enfant enfin

reste turbulent, gesticulant sur la plage
arrière ; refusant de boucler la ceinture
de sécurité de cette carriole allégorique
que sa Mère conduit et dans laquelle nous
(qui croyons tenir le gouvernail, puisque
nous agitions entre 2 doigts un stylo dont

PIERRE-ANDRÉ MILHIT

le mal de mer en voiture fait craindre de
vérifier le tracé) occupons la place dite

du mort ; suivant la pente de l'illisible
fleuve, nous filons, zéro métaphore, bien
dans une voiture. Le réservoir charrie de
Brig à Montreux une quantité décroissante
de super pulvérisé vers d'épaisses parois
du tunnel par les ventilateurs au plafond
et la terre penche : où le fleuve a rogné
une vallée s'étale l'autoroute qui sépare

et relie aux vignes, champs d'abricots ou
usines de tubes et grues d'une cité grise
biffée par voies ferrées menant au hangar
où se lit Dienststelle, signifiant quoi ?
Ce bric-à-brac industriel n'existerait si
le Rhône invisibilisé à l'utilité subtile
ne creusait l'absence d'allégorie qui nie
son défaut de visibilité ou l'ouvre — car

à l'arrière de la voiture il y a bien des
enfants : l'une écoute histoire au casque
et l'autre, sensible au sirop anti-nausée
s'est endormie — j'écris pendant que leur
mère conduit. Du Rhône que nous longeons,
si vraiment on le respectait et craignait
et s'il était un fondement d'institutions
nous pourrions dire qu'il est notre totem

mais assez rapide pour barioler la vision
de qui le voit avec une agréable vivacité

il travaille pour nous, et les variations
de sa couleur le signalent après le terne
barrage de Leuk. L'animal, désirant laper
l'Arve sédimenteuse à la Jonction, se rue
prendre son bain dans le Léman quand nous
sortons du tunnel — immédiatement doublés
par un TGV — pareil au langage ordinaire.

PIERRE VINCLAIR

*j'entends à peine l'écho du train ici c'est presque
silence c'est presque nature l'embouchure est réserve
accueil rien ne culbute ici le danger est invisible la nausée
plus lente ralentie peut-être par les particules fines timide Rhône s'avance*

à une altitude de 375 mètres sur 582 kilomètres carrés et avec 300 mètres de fond
plus de gorges mais une immense bouche < le fleuve est avalé
la chimie des eaux et des boues opère mais le lac Léman reste maussade et gris

c'est l'histoire des lacs la fusion d'un glacier qui tombe en dépression est à l'origine de
toute vie lacustre c'est l'histoire des lacs pas celles des fleuves

pour l'instant Rhône est toujours Rhône fougueux boueux léger

*je continue l'exploration
bientôt je ne vois plus la frontière entre vous deux
jusqu'où c'est Rhône jusqu'où Léman ?
je retourne sur mes pas j'y verrai peut-être la ligne le mot pour dire le deux les*

traces d'un castor a son lit sur les berges
la densification de l'habitat humain menace son habitat à lui
partout les graviers deviennent fluor les humains ne font que grossir
cachent-ils des eaux de secours sous leurs villes ? l'agence fédérale a dit :
on peut pêcher mais on ne peut plus manger l'omble chevalier trop pollué

les conflits entre “les propriétaires d’un chemin au bord de l’eau” se multiplient
mais qu’attendre d’une espèce qui préfère les nitrates aux feras pour nourriture ?

*je longe toujours la côte à la recherche de mon fleuve et tout ce que je vois c’est un lac
impassible j’ai perdu Rhône j’imagine qu’il doit être sous-terrain faudrait-il que je plonge ?
à 16h les nuages se couchent et je n’ai rien trouvé pour retrouver ses eaux*

le lac Léman marque la frontière entre la France et la Suisse –
tout autour du lac avec des jumelles on peut voir plus de 70 espèces d’oiseaux
(sauf le pygargue à queue blanche éteint) –
mais comment voir d’ici la frontière entre de l’eau et de l’eau ?

dans cette région les brouillards peuvent stagner des semaines entières
même la frontière entre la terre et le ciel est fragile alors celle de l’eau et de l’eau ...

*dernière tentative : je vais voir sa sortie à l’autre bout du lac peut-être qu’ainsi je
comprendrai si Rhône y a-t-il toujours un Rhône des organismes dans ton eau et pas que
des bateaux alors j’ai pris le train et une fois arrivée c’est là que j’ai compris*

le fleuve meurt d’être lavé puis renaît assagi
le lac a réussi désormais
Rhône est homme
Rhône est tellement homme
qu’il se refuse un temps à se mêler à l’autre à l’Arve à l’animal
Rhône est homme
depuis des millénaires on appelle ça être achevé *forcément je suis déçue*

CAMILLE SOVA

Le panache turbide du Rhône au Léman

Aréthuse du lac-lac opaque au Bouveret

poème de l'interflow qui cherche en brasse coulée

laiteux de sédiments d'histoires accumulées

ses densités variables aux belles heures d'affluence

triste de regards tristes des hommes assis sur le bord

et remonte son temps en force de Coriolis [c'est chose qui fait battre le cœur]

des fleuves qui trouvent que tout c'qu'on gagne on l'perd

Shelley qui aime le Léman en 1816 veut écrire en 1821 un poème

le Rhône à grand train vient s'éclaircir la gorge dans l'œil

sur l'épithaphe de Keats – « ci-gît un dont le nom fut écrit sur de l'eau ON WATER »

aux cils montagneux du Léman-vrai-galactéen

(ô le chagrin de Fanny à remplir un sac de sanglots ô son effondrement ô Fanny ô Fanny)

des brumes violacées de Hodler quand le soleil darde et darde ses rayons orange

Shelley se noie le 8 juillet 1822 dans le golfe de Lerici (Trelawney [c'est chose qu'on lit avec émotion])

qui viennent flécher la surface – paroles traçantes pour nos vies sous-marines

grâce aux volumes de Sophocle et d'Adonaïs collés dans les poches de son pardessus)

le Rhône faufilleur enfonce son coin d'eau dans l'eau se glisse sous les draps

Poème du Rhône sous Léman est de Shelley : il s'écrit par-dessous, en sous-ma[r]in

delta d'argiles et de barres sableuses dépôts du plat.

CI-GÎT UN FLEUVE DONT LE NOM S'ÉCRIT UNDERWATER [c'est chose qui ne fait que passer]

il ébroue son panache turbide œil enroulé de carte météo – tracé de dépression

en côte de velours underground, doublure cousue sotto voce avec l'épée de Byron et des fils d'eaux tristes

voie lactée immergée sans étoiles écharpe flottante cheveux mouillés

chapelets de fils à plomb pour sonder les chagrins des grands et des petits poème carotteur

il dort sous l'édredon vert clair et partage les eaux en couches (épi-hypo-méta-limnion)

Percy écrit le poème des lettres grecques : poème du Rhô et du Delta [c'est une chose qui ne sert à rien mais fait penser]

lamines foncées de l'hiver et claires en été lamines limons lémans lamants

comme à sa source respir de l'absolu qui revient à soi, acte juste et pur

et plonge parce que plus lourd, *translatio studiorum* qui s'écoule

pur et d'amour c'est le Rhô d'Eros et le Delta de Danaé qui fait le lit

par le courant puissant de ses turbitudes il oxygène dépose et sédimente

le Delta d'Hadès qui glisse sous terre, et le Rhô du mouvement vers le Nu

poème piège à sédiments **trace en profondeur un ravin sous-lacustre en forme éventail**

au fond de l'unanime pli – deep-sea fan de haute mer avec chenaux

et lobes dépôts de débordement et figures d'érosion – par son slope-apron

c'est un éventail effilé qui fait des vagues [c'est chose qui émeut et qui étonne] : les sediment waves

allongé contre Danaé le Rhône respire profondément et rêve qu'il renaîtra d'un gouffre profond

la vitesse de formation des ravins varie en fonction de la quantité des apports sédimentaires [chose qui vaut pour ce poème]

après son bain de minuit rajeuni au bout du lac retrouvé si reperire uocas amittere certius.

Ce poème, sondeur de vase, transducteur à fréquence variable, est signé par le réflecteur sismique *M*

MARTIN RUEFF

*qui et que vaut n'importe qui
descend sur la lyre d'Orphée
à lents reculons*

temps vertical
le soir croise les doigts
pour étancher l'amour

avec éclaboussures

entre les bords du fleuve
remontent les souvenirs
comme ces serpents
l'un dans l'autre traduits

et soudain tempête dans un œil d'eau
le vent
renverse les sequins du lac
c'est la vie réversible
ou multiplié[e] par quatre
si les fleuves sont des
produits dérivés

les [p]eaux lourdes et dormantes
qui imitent l'eau claire

aussi ce rite :

si l'on prend à droite dos au lac
on passe sous un pont
il y a là quelques dealers
vaguement
l'un d'entre eux avec une coquille Saint Jacques perforée
une applique en bronze recouvert d'une vieille feuille d'or

des joggers
via Giordano Bruno
les cyclamens frémissent

une serviette hygiénique comme

le ciel au-dessus de Saint-Jean
mesure 218 mètres de long

les fleuves reflètent
deux yeux
le pont avec ses deux arcs offre
la preuve de l'entêtement

Ulysse... trouvera... les bois sacrés de Perséphone
le Rhône ses eaux vertes

ici le bâtiment d'une veine secrète

qui me transporte où tout commence

PIERRE-MARTIN GODIN

me voici donc à Nantes psst à la Plaine et je suis si mauvaise
menteuse que le stratagème éclate
d'entrée de jeu sur la page constellée de pattes de mouche poils séchés poussière
sédimentée
incrustations taches maronnasses
mon ordinateur est sale on dirait la peau froide d'un vivant qui vire au
gris

et la page est vaste vaste page vaste comme le Rhône qui me paraît plus étroit
il est longiligne et la page est sinueuse elle écume tonitrué affluents, confluent tout ça
et me voici donc à fabuler le Rhône depuis Nantes, assise sur un banc
qui encercle un arbre un ver de terre se faufile dans les feuillages j'aimerais un
serpent mais là y en a pas

je suis à Nantes dans un Biergarten (demande à Google de traduire, il dira : jardin à
bières)

ce nous

que je
sème

étroitement psychologiques
mes méandres auront déplu
que je sème : Fort-la-Cluse
ci reste retenu
et retenu parfaitement : en crise de milieu
de vie dans un tournant sans
pays sans passage
ayant un peu vécu semé quelques enfants quelques
voyages par d'autres bassins versants

étroitement étroitement
c'est ma gorge que je ravale
tapie de poissons-rats, de poissons-remords
hanté par mon aval je bois
d'avance d'angoisse au déversoir
de l'estuaire
ô terre ô terre : retiens me dissiper
à la totalité communicante des hémisphères
mais bloqué
dans la cluse étroitement
j'ai beau serrer mon âme au fond déjà
les sommets s'aplanissent et déjà
les enfants grandissent et déjà
les voyages sentent déjà de loin Lyon
puent Lyon aval que je déteste
mais pousse dans mon dos la poussée gigantesque
du lac
comme l'écaille du Monstre des Vases

Crêt d'Eau ô Grand Crêdo m'ombre
enterre mes eaux dessous ta terre
et me règle en glacier d'enfance

mais non
mes méandres psychologiques auront déplu
je titube ivre de nitrates
étroitement étroitement je cherche
un passage et quelques
mots fades descendent
de ma gorge fébrile
en crise
ils s'allongent et s'alignent et se fondent et font
coucou aux kayakistes
et sortent je ne sais comment
dans la pâleur étroitement

or

Ardre, au flux, la promesse.
Ou le feu d'exèrè
-se, larvé.
Fourir bleu, sous emphase liquide
ici même.

Effluve, effraction : comme muscle de l'eau
mâche l'eau
ici même :
mâche laves longtemps.
Feule, rengorgement
de la pier
-re dedans.

JEAN-BAPTISTE HAPPE

Ici même, déjà.
Nappe d'outre, le vert, où fabulent des soifs, comme lacs
écorcés.
Pays aciculaire,
indurant.
Fortitude verdie, ici même.
Brame, au nu des forêts,
l'empirie.
Armoriant :
d'azur un cerf rampant, et contourné de sable,
esse d'or
et brochant sur le tout.
Fut la pierre qui fut
pierre
et fut
patience de pierre
ici même.
Fut le peuple grisé, suavement
qui fut.
Fut la gor
-ge, gorgée :
érode, au nu, le tertre insoucieux,
ici même.
Âpre,
aux champs : la promes
-se qui fut
fleuve et fut la promesse des eaux.
Face d'herbe flammée, à pays bassement
regardable
ici même.

GUILLAUME ARTOUS-BOUVET

Pour éviter le tourisme, drogue populaire aussi répugnante que le sport ou le crédit à l'achat, me dit Debord, j'aborde l'ici-même par l'arbitraire en divisant mon tronçon sur la map du mobile : je veux collecter les sensations psychogéographiques, refuser les conduites imposées, les monuments téléguidés.

Je commence brut en bord de ville, attachant mon vélo dans le fracas du double pont augmenté d'un viaduc ferroviaire. Là passe un couple, mon regard accroche celui de l'homme. Comme il m'enjoint de ne pas laisser cisailer mon fragile antivol, je reconnais l'ex-maire Collomb, à qui l'on doit l'aménagement des berges, en outre ministre de l'intérieur, d'où son réflexe sans doute concernant l'antivol. J'évoque le poème. Agrégé de lettres classiques, il s'y connaît en poésie. Ma fraction débutera par vous, lui dis-je, car n'est pas psychogéographe qui veut.

Plus au sud où le Rhône devient navigable, deux Scandinaves prennent d'infinis selfies sur la passerelle côté Cité internationale, en exhibant le badge vert qu'elles ont au cou d'un symposium de chirurgien.nes ou d'immobilier vert, pendant que les garçons se jettent à l'eau et remontent au ponton Baignade interdite.

Après Interpol dont le bâti indique traques, interrogatoires ou pire avec ses cheminées alu et deux pauvres palmiers perchés, c'est le campement de dix-huit tentes fluos sur une zone herbue. Un homme en costume rentré du travail s'enfile dans sa Quechua. Un abri fait de bâches attachées masque plus ou moins un feu et du linge pendu, mais on voit bien les souris tout autour. Par là aussi, en parallèle, des plages avec baigneurs, bronzeurs et promeneurs de chiens.

Les appareils de muscu font la transition avec leurs acharnés sculptés d'abdos et biceps, qui m'évoquent impardonnablement, je ne sais pourquoi, un truc triste genre prison, malgré l'attrait objectif des agrès. Suite à quoi débute le tronçon centre-ville, ludique, urbain, aisé ou populaire, joggeurs en groupes, péniches de plaisance, cafés sur l'eau, pique-niques amicaux, skateurs sur rampes, nageurs de piscine, immeubles à l'envers, bans de bébés poissons, bébés canards, bébés enfants barbotant dans les aménagements.

Puis dès Perrache, tout circule de nouveau dans une zone de services alimentant et vidangeant la ville. Tandis que rive droite l'autoroute en flux perpétuel pénètre et ressort sur six files, en face les péniches livrent des prestations, pédagogie de l'aquatique, formation anti-noyade. Et malgré les vrais grands peupliers que dès lors on retrouve, en dessous tout le monde fonce, vélos, coureurs, trottineurs, l'immobile n'est plus de mise.

Majestueux va très bien pour dire comment la Saône venue du nord s'adjoint au Rhône des glaciers, les deux masses d'eau fusionnant ici-même pour poursuivre ensemble au sud. Et là, au bout du triangle de terre entre deux, un petit rail de chemin de fer résiduel et touchant, comme en dessin animé s'en va têtue tout droit vers l'eau et s'y enfonce.

EMMANUELLE PIREYRE

Et c'est là que : loin Genève, loin Tête d'or, ça verse vers le sud, le moins bourge, la sardine les accents

avant largage dernier petit complexe muscu-prison et puis *ciao* –

mais attends. On a dit Rhône-Saône, bisou, grand truc, poésie mais on oublie le principal :

le principal : quelqu'un jadis a traîné une immense cuillère avec je sais pas une sauce un ragoût quelque chose

une goutte en est tombée sur confluence-bisou qui ne fut jamais essuyée – de là

multiplication d'organismes, bactéries, insectes, urbanisme, civilisations que sais-je merde, Hôtel de Ville, musée-vaisseau spatial

deux mille ans la tache désormais méconnaissable OK mais n'oublions : de la casserole à

l'assiette creuse ceinte de collines la cuillère a voyagé longtemps laissant

d'autres taches – l'une d'elle s'appelle Vienne (disent les panneaux)

et moi poète qui lâchement (poète) projetai (tache) de me mouiller un peu

je finis par refaire l'itinéraire sur Maps (à pieds 6h5min à vélo 1h53min bagnole 32min train 7,20 euros sa mère) cul sur mon canapé

dimanche matin à 4h48 à cause de ce bâtard de chat – et écris : Vienne, tache, tandis que sous les eaux

d'autres civilisations (silures, amphores à vin) raclent tout ce qui depuis 2000 ans disent les cartels a échappé à l'appétit des *organismes*

tu connais ça par cœur (t'y connais rien trouillard) car autre fleuve

un fleuve en dur dit *autoroute* (les fleuves aussi ont des doublures) si confortable pourquoi s'faire chier

mène aussi bien vers ces eldorados de loyers raisonnables ces promesses d'autres Finistères d'autres kebabs d'autres

barbecues chez Julie et Cédric (ô andouillettes panées)

le parking du Leclerc où tu pétas un pneu (souviens-toi mon amour) bien, bien,

mais encore ? Béton VICAT-PEH, centrale hydroélectrique de Pierre-Bénite Elkem Silicones France Total Energies Feyzin Hôtel Formule 1 Solaize Feu vert Chasse-sur-Rhône

qui des gallo-romains décédés en ces lieux hantés saura nous dire

lorsque partit la Grande Cuillère Primordiale où était la soupière et où l'assiette creuse ?

Lugdu-Vienna : laquelle serait comme qui dirait la conséquence de l'autre ?

Un signe cependant : à partir d'ici Rhône fait moins le fier – il s'efface devant une rivière pour nommer les départements (bien fait pour sa gueule) rivière

qui malheureusement ne s'est point trouvé ses dix-huit insomniaques et leurs ordinateurs peaux froides-pattes de mouches-poils séchés

on dira donc : affluent. On en dit des conneries. On pourrait dire aussi : main d'œuvre. Prolétariat. Anonyme (ou moins célébrée) source de force de matière d'énergie

pour permettre à M. Rhône d'être Rhône

de faire ça : être Rhône car jusqu'à Marseille aux gabians de l'Enfer il en faudra

(il en

faut

toujours

pour Marseille.)

C'est alors que n'écouter que son courage

moi-poète se rend à l'évidence : l'atteste ctrl+F l'Infaillible

nul n'a encore mis *mouette* dans ce poème.

Nuage OK : une occurrence – c'est-à-dire au moins un ou une de nous a basculé la tête

un ou une autre a mis des *poissons-rats* j'ai souligné j'ai trouvé ça joli

mais mais mais – quelque chose contre les rats du ciel ?

Ô poètes bien nées

qu'est-ce que vous

fabriquez ?

nous tissons

comme

Beatritz & Raimbaut
d'Orange au cœur du

♥/ monde

nous — comme

Andover &

W.Dici se répondant —

tissons nos

propres

étoiles — amantes

& buvons un gin

Rummy

aux cœurcœurs —

d'Anne de

Beatritz de Selima

aux feux de Villeneuve

ses Bengales à dame

Clovis de Dia

oh buvez la please

lumière venue

GRÉGOIRE DAMON

des joncs celle
des rives de
la sisselande — la
foutreuse lumière de Reventin-
Vaugris des lazulis

buvez — comtesse de V de V
répondez — Glam' de must have
je répondais je buvais et
le fleuve étincelait

n'écoutez pas les chants
d'enfer chants de merde
soyez —
là où le
drac le snark de
Lou Ròse
est sera — avalant
l'eau

ma demi-noirceur
voilà le sortilège

Ssssossorsortis, sont sortis léjjj'
léjjjjléjjjjllégèrement grisés
ciel voilé sombre
de l'antracite dilué au rougepif
parce qu'un demi plus un demi plus un demi plus
un demi pichet de piquette, ça tape
pour sûr moins sévère que le bataillon
de bouteilles d'Hermitage qu'ils se sont sifflés

EUGÉNIE FAVRE

Fait soudain grismoche à la Capitainerie
Oooooaaaah les gars, quel pirate !
Comme une envie de leur planter le Jolly Roger dans le
Mais non, Roger, on parle pas de toi !
On parle du Rrrrrrhône
Rrrr'garde, il est pas beau ?
Ouais, tranquiiiille
Toujours se méfier des fleuves tranquilles

Troupeau de plaisanciers beurrés
aux portes de l'Escale de Fonfon
ainsi font font font
les mains pleines de biffetons
mais où sont les marionnettes ?
sur le ppppopopopoport
de l'Épervière avec, bien alignés,
les bbbbbeaux bbbbbbateaux qui vont nulle part

Maman les p'tits bas, les p'tit' bas, les p'tits
bas — *Le con ! Relève-toi Roger, tu fais tâche*
rires gras — je retiens un soupir
en continuant de pousser le fauteuil à roues

Que raconterait l'eau si elle pouvait parler ?
Ce dont on ne se souvient pas, suggère Monsieur L.
Puis il me montre un endroit
qui ne ressemble plus à l'endroit
où il allait se baigner quand il avait quinze ans
et c'est à cet endroit qui n'existe plus vraiment
qu'il a embrassé une fille pour la première fois
il avait plongé pour l'impressionner, elle avait ri

Le Rhône a plus de mémoire que moi
 murmure le vieil homme, les yeux perdus dans l'eau
Moi, j'ai oublié tant de choses
et même le nom de la fille

MARLÈNE TISSOT

écoulé à pic, en vrille, sauvage, insauvable
 d'une centrale, l'autre
 Peu après la première, celle à l'enfant
 nu peint sur une demi-cheminée par un artiste né
 avant la honte – sauvage / et les sauvages ici ne sont pas là où l'on
 le Rhône se déchire
 côté Ardèche / côté Drôme
 il garde son nom / son eau
 les Peaux-rouges criards / les haleurs
 son cours premier // le cours dérivé
 parallèles le Rhône // la dérivation / la N7 / l'A7
 La cité Blanche Daesh / Le Décath les voies noires
 Un temps, puis la dérivation rejoint le cours
 L'un dans l'autre
 les haleurs se jettent
 Un temps puis
 Puis l'un dans l'autre
 se déchire de nouveau
 sauvage / sauvages
 Seconde centrale, l'arthritique tricentrale,
 ses vapeurs, ses fuites dans la couche
 phréatique, antique
 on déchire à Donzère, à hauteur de Super
 U, Y inversé, Rhône libre / Rhône dompté
 par & pour nous, sauvages domestiques guidés par
 / parallèle / //// dérivation

la caillasse // /// entre deux
 / vase & bois/// /// bien cadré
 flottés par ///// ///// placé entr
 / des bras///crococ/// 2 bétonné
 des ruisseaux /// /// assagi net
 des pluies et des/// my dragon
 hauts et bas///////// central.e.h
 débits chevauchés// ydroélectr
 à cru barge // // big water's
 à sec / fada fatche // crache feu
 à l'ouest / alors /////métro nom
 déglinguée / fond sur//ique flux v
 l'Ardèche / entre se / sage touto
 mêle à Pont / Esprit// u à sa mém
 Se perd et, / perdu / ère glaciaire
 elle disparue, le Rhône de la flache
 part, de nouveau se, jeter dans le canal

JULIEN D'ABRIGEON

ici donc le rhône coule en outsider,
 c'est dire l'amenuisement de l'eau mais surtout ce sentiment
 de somptueuse fête enfuie, de très riches heures
 rasant le fleuve en amont et en aval alors qu'ici trou
 est l'attribut que d'aucuns donnent à l'eau qui stagne ou son enfance,
 un selfie avec l'église les vieilles pierres le pont fameux
 se transforme illico semble-t-il en carte postale jaunissant, la beauté
 titubante inquiétante pauvre prosaïque
 est bien présente pourtant dans les parages, même virgilienne
 quand je vais au fil de l'eau et de la route qui la longe, ou quand passant vite
 vitres ouvertes (15/03/2023) les toisons grises se confondent
 aux fourrés, si n'était le mouvement des moutons soudain ou moi qui débouche
 sur beauchamp, et pourquoi pas la beauté des eaux lourdes boueuses
 et des zones vides monochromes sans rien sur google map,

appariant la peur (par ex. l'île aux faisans) et ce si fort attachement,
 peucherette beauté car l'herbe on le sait est plus verte
 sur la rive adverse, ô château de mornas ô falaise si haute ô A7,
 l'histoire avec vous là-bas porte une majuscule, ici la route
 serpente toute petite, les virgules-lacets les virages-syllabes
 relancent heureusement le récit, lui donnent une certaine tenue et proposent
 la reprise en parallèle du fleuve, permettent aussi de dire
 en droite ligne le cours d'eau double qui s'attire qui s'unit
 près de saint-étienne-des-sorts et devient un seul gros corps couché dans le lit
 large du fleuve, un seul personnage ragaillard rassemblée
 ou bélier fonçant droit devant vers une autre idée ou sorte de beauté
 discutable certes au bas d'une dent dévalée, dent donnant son nom
 naturel au site nucléaire, je dis beauté mais est-ce que l'esthétique
 et l'éthique, leurs mains toujours jointes je croyais, se décollent ici,
 la question est d'importance et politique aussi, je la laisse en suspens
 puisque c'est de plus loin, de comme un promontoire
 que je prends une dernière photo (pour la route)
 et me retourne pour voir (de là, de notre-dame de comolas)
 l'accumulation de choses hétéroclites prosaïques
 au port de l'ardoise, usines fumées qui s'élèvent
 et ce silence vrombissant, tas de sable bateau couché bureaux grues,
 ce grouillement de vie parce que des gens travaillent et avec les 3x8 se croisent
 en cette zone d'activité, et dans le prolongement derrière (un grand jour d'été,
 le trajet bien sûr n'est pas si linéaire, arpenté en tous sens il est ici un montage)
 j'avise les hauts bâtiments dont le bleu (réacteurs à l'arrêt) est un reflet
 du fleuve majestueux, qui continue sa beauté main tendue dans mon dos

YANN MIRALLES

Maintenant, imaginons. Un accident nucléaire a décimé l'humanité. Quelques individus mutants occupent les eaux du Rhône entre l'île de la Bathelasse et le pont d'Avignon. L'un d'eux raconte. Écoutons sa virelangue à six pieds :

un grouillement de vie

même si même après

on boîte langue et nous
c'est sorte de canard
foutu lomo sapiens
mutatis mutandis

pas d'interdiche pour
mastarach kidisaient
courillonnade ouais

un jourdi tongramonstre
clatement d'eslamparde
bouchu pourlli milla
ropa sous la barque et
rouli torne l'anette
fuitefontaines frites

(boum(et (re-boum-again(

des zéclics ondulaires
des spongites céphales
des croquepouchs en jambes
des niclous aux gerçures
fous / des / et on comprend
corps fondus mou ça sent
cratemerlés tant et
plus lithics plus et tant
corps cendre négative

putain la naj ses mouches
à fleuv de peau sauvés

la naj le fleuv sauvant
nous / peu / carabossés
bouillus barthelassés

gardarem l'eau dans l'eau
le bras la boucle l'île
empattés zabroutis
plongeons comme le cincle
oiseau mangeons les cendres
aux pénatatomics

nous voulons vouivre sous
sous le pont d'a--vie--gnon
gnons recombines en
novarte cellulanguie

interdit aux chiens et aux gitans
campement bric-à-brac tous les gnons
qu'ils prennent dans la langue en suivant
le fleuve impassible ça ne lui fait
ni chaud ni tiède il est étendu
dans son lit vert ou vertmarronnasse
ça dépend de la couleur du ciel
c'est comme la mer d'ailleurs on n'a
jamais été si près de la mer ça
sent la crème solaire et ça sent
(on l'a déjà beaucoup dit) les frites
les freins de train et s'il se retourne
dans son lit ça fait un tsunami
qui recouvre toutes les parcelles
vertes et marronnasses vides en
tous cas entre Avignon et Arles

SANDRINE CNUUDE

s'il bouge un peu, de vingt centimètres
 admettons ça changerait la face
 de la Durance et sa confluence
 est-ce que les îles langues d'eau
 seraient recouvertes ces îles dont
 je ne connais pas le nom l'île
 de la lenteur l'île du vide l'île
 des peupliers (du Rhône) l'île
 Saint-Jean-Bouches-d'Or-du-Rhône
 l'île aux serpents l'île rouge l'île
 au trésor l'île noire l'île
 qui se confond avec l'île noire
 l'île l'île l'île l'île l'île l'île l'île l'île
 là là une péniche fait des
 vagues des remous des pout-pout
 verts marronnasses là là elle
 croise une superpéniche transport
 écologique de marchandises
 l'autoroute liquide et ses é
 cluses de e-commerce et peut-être
 des restoacquaroute des as
 censeurs de superpéniches vers quel
 étage sur le Rhône alors ver
 ticalisé chose impossible
 jamais vue pas plus que l'Arlésienne

CÉCILE RIOU

À F. + à petite troupe du Rhône (sur ma porte)

Rhône vu hier à Genève depuis la fenêtre du train, puis à S., et à T.
 Jeune, vert, d'une douceur extrême, pensé au vieux d'en bas chez moi qui m'attendait à
 Arles, à la renverse je passe comme il passe et reste comme il reste

De pensée filant

lune, y es-tu déjà ? Holà Maître Hapiò, qui avez mangé tarasque et ragondin, que ne contez l'histoire des 2 lions sur chaque rive gardiens du pont fracassé en 1944 par les bombes !

À Rhône des morts

fil est en haut qui les abreuve de nouvelles, mère est dessous, qui les bourre de vitamines et d'huile de foie de morue, horreur ! poussette bascule, bébé se noie, malgré Camargue de croisière, Caesar (César) qui fut vivant, 1 chaussure ensoleillée, et le Captif s'expose, agenouillé tendu, quel Gaulois éprouvé, thorax et liens de bronze sous mes doigts

À Rhône coureur

lavandière avait chaud, s'endort, et savon tombe, tant pis ! monstre du fond épouse sa douce oreille (7 ans durant allaitera). Avec ce vent comment tenir sur le pont de Trinquetaille, méthanier glacé remonte sous son ventre, Ventoux, plein d'ardente pensée s'éprend de jupes, cyclistes, ordures et neige vraiment en haut ou bien sont cailloux blancs

De mouettes leurs cris

raclant l'eau du fleuve, terriblement nourriture, des plombs, des pierres, du tombeau « Démons enflent nos yeux aiguissent, sommes ici pour manger, pas pour te célébrer, fleuve », et marmaille en folie de l'autre côté pour queue de vachette entre les dents d'Émile, raseteur

De marinier interrogé

« terrible, vous vous souvenez ? décembre 2003, moitié de ville inondée, maintenant, tout l'inverse, j'en pleurerais, on lui voit jusqu'aux culottes, juillet, c'est photos photos photos, je prends la reine à mon bord, promenade sur Papéroro, après, en face avec

le Paul & Virginie, nos barques bien rangées, juste au-dessous des cyprès des tombes du cimetière »

À rue des Frères

sous la maison et partout, tes alluvions avec des traces de crocodiles (style de) et un bazar de troncs branches poupées gigognes becs fossilisés finalement exclus du domaine public – si profond enfoui quoi récupérer d’entier ? péniche de blé péniche de sel péniche de sable bois, granulats, une roue de vélo tourne à vide en tête de convoi, Coule Rhône Coule

À virage au nord

grues et trains tricotent on ne sait plus, une sorte de loutre arrivée de Loyette (Ain) – sur le dos, jusqu’ici, en glissant, sans manger ni boire, imaginons le cruel voyage sauf qu’au ciel se passaient des choses, du haut de la Luma (diam au couchant), Rhône, héros d’en bas, vire bleu, voit tout

Ne peux apporter plus

au moulin qui nous accueille (heureusement en restent 3 sur le quai), dit la fille, Arlésienne pour une fois, ce n’est pas toi que j’aime, c’est mer sainte de ta fin, un peu plus loin hors de tes bras

HÉLÈNE SANGUINETTI

« on est mieux là que devant la télé »
sagesse de pêcheur, avec un autre calés en fauteuil camping, leurs cannes alignées, enfoncées dans les alluvions, regard fixé sur la pointe extrême, à contre-courant île des Sables où se divisent les

flux, fleuves, c'est petit et grand
deux directions, à gauche Arles, à
droite Saint-Gilles, là s' amorce
une divagation, crues redoutées
le long de méandres endigués que
la forêt riveraine protège, vert
la Camargue bâtie de mythologie
taurine avec croix dessinée par
Baroncelli, plantée au calvaire
et l'eau pompée en station inonde
des rizières parcellées, arrose
les champs de melon où dos courbé
journaliers trimards recrutés
du matin, convoyés, deux vieux bus
si déglingués, pour quel salaire ?
celui de la peur comme au camp des
nomades internés à Saliers, 1942
oubliées après tournage du film
cabanes de gardian d'où il s'évada
Paul, en décor naturel, portant sa
femme pour traverser « une grande
rivière », sans dire ce nom de petit
fleuve, où les vacanciers canoës
jet-ski cultivent l'insouciance
entre un dernier pont et le bac du
Sauvage à usage des manades, sans
compter moutons vers l' estivage
prioritaires, alors que salée, la
langue remonte vers leurs pâtis
l'eau douce écoulee s'embouche en
mer au son du clapot et des palmas

au rythme de ces petites bouches
gitanes du Rhône, fleuve échappé

MICHÈLE MÉTAIL

à Olivier Castel

J'avais dit oui bien sûr à Pierre
pensant qu'Olivier m'emmènerait
suivre là où c'est possible / les rives du grand Rhône à moto.
Pensée bien peu écologique / (j'aime marcher) – mais la vitesse!
mais les détours et les arrêts / improvisés! (quelle allégresse!)
Olivier était occupé, Pierre / patient a relancé (deux fois)
le grand Rhône, lui, s'en foutait / (je crois) – fleuve des plus fortes
tempêtes –, pas de moto et rien / en tête, qu'importe, j'y vais!
un rendez-vous doit s'honorer,
avec Pierre et sans Olivier

tous deux par prénom avisés,
donc, qu'entre nature et culture
rien n'est si bien distribué / qu'il n'y paraît (Cézanne savait,
qui allait au Louvre *travailler / d'après nature*; et dans tant
d'évènements naturels rien / ne va de soi pour les numains).
Rhône, j'y suis. Aimerais-on croire / qu'on va vers la liberté
et la mer ? non, on va vers / l'endiguement. Sitôt quittée
la capitale provinciale / de la Rome antique, et les
tableaux de Vincent, c'est la Camargue,
entièrement domestiquée.

L'alliance parfois est parfaite,
plus bas les canards assainissent,
(semé non piqué) le riz, mangent / les cochonneries, plus haut, ici,

des mains construisent des nids dans l'eau / hors de portée du renard
 afin que ravissent les yeux, / même l'hiver, les flamants roses
 (sauvés, leurs œufs!) – cadre idyllique / beauté peuplée cinégénique.
 Le bac de Barcarin sitôt / franchi – si le débit permet :
 le Rhône n'est pas sauvage, il / est incontrôlable, charrie
 d'énormes troncs (hélas aussi
 toute la pétrochimie de Lyon !

– poissons du Rhône impropres à la
 consommation), fini les jeux de
 reflets, surfaces, terre, eau, terre, / et tant d'oiseaux ! maintenant ligne
 droite d'éoliennes, bientôt, / mini-centrales nucléaires?
 – plus grande zone industrielle / record de cancers, – on regarde,
 halluciné, le quadrillage / acier, béton, fumées, quel air !
 on se bouche le nez, avant / les bouches donc et avant Port
 Saint-Louis, ville nouvelle où le / fleuve avec tout l'élan pris va
 vomir ses pesticides et
 autres toxiques dans la mer.

FLORENCE PAZZOTTU

Pour Michèle Métail

Me voici donc aux portes de Port Saint-Louis
 Où Florence m'aura transmis le témoin.

[...]

Quittant déjà la ville, la voie s'éloigne
 De l'axe du fleuve et de sa ripisilve,

[...]

Jusqu'à l'immense plage Napoléon
 Où nous pourrions remonter vers l'embouchure,

[...]

Entre les dunes et la bande de sable,
 Laissant, à gauche, le trait bleu du rivage
 (Choc sensoriel de la Méditerranée),

[...]

Trois kilomètres, ainsi, à progresser
 Sur un sol vaseux, damé par le passage,
 Que conquièrent des hordes de salicornes.
 Et, défendant les dunes, troncs échoués,
 Fûts couchés, en passe d'être ensevelis,
 Pléthore d'herbacées et d'arbrisseaux nains,
 Séparant le cordon dunaire des palus
 Où se tiennent les colonies de flamands.

[...]

Tu cherches des yeux une démarcation,
 Une variation dans la couleur, la coulure,
 Mais rien ne fait sens hormis la géographie,
 Et le côté 'spectaculaire' du site ;
 Où tout s'abouchant à tout, *rien ne débouche !*

[...]

Aucune discontinuité dans les teintes,
 Les textures liquides — les eaux du Rhône
 Ne se distinguent en rien de celles de
Mare nostrum : le même bleuté bluffant,
 La même impression d'ensemble. Véritable
 Tour de passe-passe, que nous dispensent
 Ces 'Bouches', à l'endroit même où ses eaux se
 Perdent et se dispersent, en s'immiçant
 Dans le grand bain primordial et accueillant,
 Au point exact où le Rhône se change en Mer,
 Où il effectue la jonction avec elle
 Après une course de huit cent douze
 Kilomètres ; non sans déposer ni se

Délester, sur de bonnes longueurs de lit-
Toral, des effets de sa 'charge mentale'
— Lui qui, en disparaissant proprement dit,
N'en finit pas de gagner sur la mer, de
Combler le vide et d'agrandir le pays.

[...]

De ce point de vue, l'EMBOUCHURE est terrestre,

[...]

Avec les sédiments et limons charriés,
Rabattus, de part et d'autre, par les vagues,
Elle ne cesse de fabriquer son a-
Vancée et de consolider son delta :

[...]

Voilà le Rhône, tel qu'en lui-même, tou-
chant au but et trouvant sa résolution
Dans l'indéfini qui, seul, le définit.

OLIVIER DOMERG

L'AN UN

Cécile A. Holdban

La menace

Ajuste tes yeux à la trame des gouttes,
charpente mouvante dont jailliront
les restes du soleil, ses tempêtes magnétiques,
puissantes poussées dans l'air,
invisible pour nous, la menace.
Le jour vibre encore
la silhouette brune discrète du grimpereau
sautille sur le tronc de la vieille aubépine
l'eau va en son sens, régie
par ses courants et nœuds transpercés de rayons,
chaque carrefour mûrit son terme, une tragédie
lente ou trop rapide pour notre perception
à l'heure où tu écris, peut-être
est-ce le soir, qui se couche en été
comme un lévrier aux longues pattes,
avec lassitude et l'espérance dans l'écuelle,
dans le bruissement bavard des ramures,
les cages s'ouvrent les étoiles indistinctes volètent
à travers l'accalmie de l'ouragan solaire
comme pour enfin se poser.

L'éclair

C'est juin, l'an Un de l'éclair,
juin du papillon Argus
tremblant au blanc solaire,
éclairant par fragments dans les herbes assombries
un fleuve épaissi et trempé de ciel vert,
et j'ai coulé (à l'envers), et j'ai nagé (à contre-courant)
dans le temps, où une voix, quelque part,
soufflait des airs de retrouvailles.
Il y eut – il y a
deux rails d'eau, que traversait en plongeant
le cormoran à l'aile lourde
dans ces courants vibraient aussi
ablettes et pierres ondoyantes
l'un était d'eau pour naître, l'autre n'était qu'orage
et mes poumons d'oiseau
où montait la renouée
ont accueilli les deux.

EN QUÊTE D'UN HOMO POETICUS (2/2)

Entretien de Jean-Claude Pinson
avec Frédéric Bancel

L'ortie

La piqûre est si vive, la sève urticante chemine sous le derme
va enfler et rougir les vaisseaux, au simple contact du limbe
d'un vert velu, et presque noir, ces jours de sécheresse,
où le temps a l'œil sec de trop de lumière vue.
Pour nommer l'espace de l'ortie, il n'y a
qu'un encombrement de lignes insurgées,
des pas dans les pas, mais aucun dieu pour ce chaos,
ici perdus, on pourrait s'oublier jusqu'à l'os
mais les feuilles nous rendent notre chair par l'urtication
et nous rappellent d'être humain en toute saison,
celle où la douleur est cuisante, mais aussi
de cesser enfin de vouloir ordonner
le bancal, l'inutile, le mal rangé, le mystère.
La sittelle tête-en-bas et l'aigrette pattes-coupées
ne disent pas autre chose,
ni le demi-deuil dans sa pensée obscure et déployée,
tout ce que nature a conçu pour renaître hors d'elle-même
nous l'avons oublié, aboli, et cent fois renié
nous nous sommes endormis sur le malheur du monde
et sa beauté, jusqu'à ce qu'en son instant nous ramène à la vie
l'agacement de l'ortie.

3- Frédéric Bancel : Comment cherchez-vous à concilier, en poésie, à la fois une approche matérialiste de la nature (« *Mais celle de nature qui vraiment nous intéresse (...), c'est l'indifférente, énorme et sans-pitié machine à distribuer-détruire-redistribuer sans fin les atomes.* » Drapeau Rouge p. 107), **et de la beauté** (« *se rabibocher avec la beauté, trouver avec elle un terrain d'entente, n'est pas simple. (...) (car évidemment vu les mauvaises habitudes prises, tout de suite on en fait, à nouveau, une icône.* » id. p. 87) **tout en évitant que cette nature ne devienne ce à quoi fut réduit le Drapeau Rouge** (« *grand méchant loup, dieu cruel, assoiffé de sang. Dieu aztèque en adoration duquel cœurs extraits du thorax fendu en deux par le couteau d'obsidienne./ Dieu désormais détrôné*» p. 31, id.) ?

Jean-Claude Pinson : « Approche matérialiste » : nul doute pour moi que la Nature soit philosophiquement comme existentiellement, ce « donné qui précède » (je reprends votre expression). Sur le point du matérialisme, je demeure un vieux marxiste et continue de penser, comme Engels, que la matière (l'univers

comme matière) n'est pas un produit de l'esprit. La Nature ne peut pas être *déduite* de l'Idée, contrairement à ce qu'affirme la Logique de Hegel. Ou encore : au commencement n'était pas le Verbe.

Pour le dire en des termes davantage métaphysiques que j'emprunte au phénoménologue Renaud Barbaras, l'« archi-mouvement » de la *Phusis*, sa poussée première, est le présupposé indéracinable de l'« archi-événement » du langage. Si la Nature « a eu lieu », comme disait Mallarmé, elle n'est pas « exténuée » par l'intervention humaine, ni dans l'ordre du connaître ni dans celui de l'agir. Elle continue d'avoir lieu et demeure « indisponible ». Là-contre, les théories et fictions transhumanistes ne sont que creuses rêveries.

« Grande improvisatrice », dites-vous. La formule me semble heureuse en ce qu'elle écarte toute idée de nécessité, de mouvement ordonné, d'obéissance à des lois cosmiques préétablies ; toute idée de finalité et de providence. Adopter ce point de vue, qui est celui de la contingence, c'est aussi (j'en reviens à Engels) écarter toute idée d'une « dialectique » de la Nature. Le matérialisme ne peut que demeurer « négatif » ; il ne peut rien conclure quant à une essence supposée ultime de la matière.

Je parlerais aussi volontiers de matérialisme de la différence. L'écart en effet demeure irréductible entre ce qui est et ce qu'en peut énoncer la raison logique (scientifique ou philosophique). Il en résulte qu'un espace demeure, « auratique », où, à même la différence non-logique, peut surgir l'énigme, le miracle de la beauté. C'est ce qui en dernière instance me paraît justifier la pertinence et la valeur d'une parole poétique. Il y a une postface poétique possible au prétendu Savoir absolu de Hegel ; l'art n'est pas cette chose du passé qu'il prétend. À sa façon, Bonnefoy a formulé cette thèse quand, évoquant la poétique de Nerval, il reproche à Hegel de méconnaître la « richesse » de l'immédiat, de l'*alogon*, autrement dit de ce qui n'est, aux yeux du philosophe, que contingence négligeable.

Voilà pour une tentative essayant de cerner le problème de la beauté sous l'angle philosophique. Dans *Drapeau rouge*, j'aborde la question sous un angle à la fois personnel et historique : quelle est en la matière mon expérience propre et qu'est-il advenu en général¹ à la beauté au milieu des horreurs et désastres divers du siècle vingtième ? Deux travers alors menacent. Celui d'un discours de la déploration, ne voulant voir de la beauté que son anéantissement – et méconnaissant la réalité de son incessante résurrection sous des formes inattendues et nouvelles). Celui, gnostique au fond, d'une fuite hors du monde pour se réfugier dans

¹ Je ne méconnais pas tout ce qu'il peut y avoir d'aventureux dans cette généralisation. /

quelque réserve (le monde supposément autonome de l'art) où l'on pourrait à loisir, « célibataires de l'art », adorer les icônes que propose à foison sa religion. On tombe alors dans l'académisme.

Il me fallait donc inventer un langage et une prosodie (en l'occurrence un prosimètre) où puisse s'entendre et se donner à voir *de la* beauté (partitif), mais jamais idéalisée, embaumée. Il fallait que ça puisse *sonner juste*, ce qui implique selon moi deux choses : que l'énoncé toujours se fasse écho et réverbération d'une expérience, recueille son poids de sensation et sentiment réellement éprouvés (laquelle expérience ne saurait être cantonnée au vécu étroitement empirique), et qu'il la porte à son maximum de véraison par une invention verbale qui en égale l'évidence et la singularité.

4- Loin de cantonner la poésie aux feuilles des livres, vous plaidez, selon le mot de Jean Christophe Bailly, pour un « élargissement du poème ».

Voyez-vous venir l'émergence, sur la scène de l'Histoire et selon votre mot, d'un *poétariat* capable de répondre aux défis de notre temps, dont le moindre n'est peut-être pas celui de s'extirper de la séparation entre art et vie quotidienne ? Et quelle en serait, quelque part

entre Leopardi, Hölderlin, Marx, Debord et Rimbaud, la généalogie ?

J'ai eu recours à ce terme de « poétariat » parce qu'il me semblait être une notion opératoire pour saisir quelque chose d'essentiel des mutations à l'œuvre dans les sociétés post-industrielles qui sont les nôtres, au plan de l'art et de la culture, mais aussi plus largement de l'économie et des modes de vie (de l'écologie, comme manière d'habiter sa maison et le monde). J'empruntais le néologisme (je ne l'ai su qu'après coup) à un dadaïste des années 20, René Edme. M'intéressait la signification à la fois sociologique et poétologique du terme.

En matière de sociologie, je ne suis toutefois qu'un amateur. Rien de « scientifique », une approche intuitive, subjective. Mon regard sociologique toutefois n'est pas tout à fait naïf ; il s'est longuement nourri, du fait de mon origine sociale, de mes études et de la longue période d'engagement militant que j'ai connue, d'une expérience vive des divisions de classes (j'en ai fait le récit dans un ouvrage à caractère autobiographique intitulé *Là*).

Avant d'y revenir assez longuement dans un livre intitulé *Poéthique* (paru en 2013), j'ai commencé à recourir à cette notion dans un essai paru en 2008, *À Piatigorsk, sur la poésie* (éditions Cécile Default)*. J'y faisais l'hypothèse de l'existence, au-delà de la seule

production de poèmes et de livres de poésie, d'une poésie invisible, « non-textuelle », portée par ce « poétariat ». Il s'agit pour ses membres, au-delà de la seule écriture, de travailler chacun (mais souvent à travers des entreprises collectives) à se faire le poète de sa propre existence, en mettant en pratique d'autres valeurs que celles qui prévalent aujourd'hui avec la domination du modèle de l'*homo œconomicus*. En ce sens, loin de se cantonner à la seule sphère de l'art, sa praxis tend à informer en profondeur tous les aspects de la vie quotidienne.

Ce « poétariat » est-il en mesure de changer le cours désastreux des choses ? La réponse ne peut être ici que très incertaine comme l'est l'avenir d'une planète menacée d'apocalypse.

Pour Marx, le prolétariat était une classe au sens fort dès lors qu'il s'organisait et se faisait porteur d'un idéal d'émancipation universelle. Tel n'est pas exactement le cas du « poétariat ». Sa réalité est trop protéiforme, trop diasporique et en devenir pour qu'on puisse en parler comme d'une classe (ce peut être toutefois un éventuel avantage, dès lors que l'on pense que la transformation sociale et politique gagne à recourir à un paradigme de la pluralité plutôt que la centralité).

Du moins n'est-il pas tout à fait absurde de considérer que le « poétariat », en tant qu'il fait signe vers l'*homo poeticus*, incarne un intérêt général de l'humanité :

celui, par l'invention de formes de vie plus sobres, plus « soutenables » (moins oubliées de Gaïa), de se sauver du désastre où conduit aujourd'hui le règne de l'*homo œconomicus* et des catégories qui lui sont attachées. En ce sens, il est partie prenante (et peut-être même part essentielle) de cette « nouvelle classe écologique » que Bruno Latour croit voir en cours de constitution.

Quant à la généalogie de cette idée, elle me semble renvoyer à une lignée assez hétéroclite de pensées et visions philosophiques et littéraires. Pour s'en tenir au XIXe siècle, y ont leur part aussi bien un certain romantisme (celui de Iéna) que divers courants socialistes, de Marx à William Morris, ou encore diverses avant-gardes du début du XXe siècle.

* Le livre en question étant devenu introuvable avec la disparition de son éditeur, je me permets de recopier ici les pages 99 à 102 où il est justement question de ce « poétariat » (dans un paragraphe intitulé « Du prolétariat au "poétariat" ») : « Les mutations du capitalisme, l'importance prise par les technologies de l'information et la montée en puissance du travail immatériel ont mis fin à l'hégémonie du travail industriel et de la classe ouvrière. Les prolétaires voués à des tâches manuelles de simple exécution n'ont évidemment pas disparu, mais d'autres sont apparus qui sont des travailleurs instruits occupant, dans le contexte de l'économie de la connaissance et de l'information, des emplois aussi précaires que peu rémunérés.

Pour tenter de cerner le profil de ces nouveaux prolétaires de l'époque postmoderne, Antonio Negri a forgé les mots de « cognitariat » et de « précarariat ». Mais il met aussi en lumière, à leur propos, deux autres caractéristiques. D'une part, remarque-t-il, on ne parvient plus dans leur cas à dissocier vraiment temps de travail et temps de loisir. D'autre part,

une plus grande latitude est laissée, dans le travail postindustriel, à l'initiative du travailleur : partie prenante de cette forme contemporaine de « l'intellect général » qu'est devenu le réseau, le nouveau prolétaire se trouve en situation de déployer mieux qu'à la marge sa créativité. Si bien qu'il tend, dans ce nouveau contexte, à se rapprocher de l'artiste. Le nouveau prolétaire ne crée pas seulement des biens matériels. Son travail produit aussi, montrent Michel Hardt et Antonio Negri, des idées et des symboles, des images et des relations, des affects et, « en dernière instance, la vie sociale elle-même », devenant ainsi « biopolitique ».

En outre, le nombre de ceux qui se livrent aujourd'hui à la pratique d'un art est en croissance exponentielle, en même temps qu'est à la hausse dans l'ordre des valeurs le modèle de travail non aliéné attribué à l'artiste. De plus en plus, à « l'âge démocratique » (au sens de Tocqueville), la multitude tend à être une multitude artiste. Par exemple, s'appropriant les nouveaux dispositifs techniques de production du son, les « musiqués » d'aujourd'hui tendent toujours plus nombreux à être aussi des « musiquants ». Plus largement encore, l'art tend à se confondre avec la vie, quand chacun, dans le contexte de l'individualisme contemporain, aspire à être « le poète de sa propre existence ». Du coup, tendanciellement, l'avant-garde est une « avant-garde de masse » (Negri). Si la poésie (comprise comme art en général) n'est pas faite par tous, la « poéthique », elle, est l'affaire de tous. Aidant à façonner les existences, elle est une « biopoéthique » qui résiste au biopouvoir. En quoi elle est éminemment politique.

« Poètes de leurs propres affaires, inventeurs de sentiers dans les jungles de la rationalité fonctionnaliste », comme le sont ces hommes du commun dont parle Michel de Certeau, les nouveaux prolétaires constituent ainsi ce qu'on pourrait appeler, non pas seulement un « cognitariat » et un « précariat », mais un « poétariat ». – Un « poétariat » très élargi, car il y a également, publiant des plaquettes et lui aussi sans cesse croissant, un « poétariat » de poètes, un « poétariat » au sens restreint. Et sans doute ce dernier donne-t-il à voir, plus crûment que le premier (qui souvent se contente de modeler et gouverner sa vie), les errements et les faiblesses d'un goût pas toujours en mesure de se soustraire à la pression du kitsch.

Sans doute serait-ce extrapoler que d'en déduire que du même coup prendrait fin le règne de la nécessité et la prédominance de l'*homo œconomicus*, au profit d'une « démocratie artistique ». Mais du moins la réalité d'un règne de l'*homo poeticus*, à l'aune des mutations qu'analysent Hardt et Negri, cesse-t-elle d'être tout à fait une utopie. Il n'y a plus,

disent-ils en substance, à attendre indéfiniment le Grand Soir, puisque c'est au beau milieu de nos journées, des journées où tend à s'estomper la frontière entre travail et loisir, dans la lutte et l'exode quotidiens, que nous le faisons incessamment arriver, advenir. »

5-

La figure du chamane est assez présente dans votre œuvre. La figure ou plutôt le mot car il est bien difficile de se faire une idée précise de ce que recouvre ce terme à vos yeux. Pouvez-vous revenir sur cette figure protéiforme ? Figure du poète, est-elle aussi une figure de ce poétariat, une figure nécessairement ouverte car devant accueillir la multitude de ceux qui doivent répondre à votre appel :

Appel au poétariat :

laissés pour compte, écartés volontaires de l'économie, unissez vous.

Ne faites pas l'autruche, mais l'émeu. Grognez, protestez.

Mais surtout, loin des foules des émeutes et des métropoles, émouvez vous.

(Alphabet cyrillique, p 333)

Vous avez raison, la figure est, non pas floue (du moins je l'espère), mais plutôt « protéiforme », éclatée. Si l'on peut néanmoins discerner dans la variation de la notion quelque chose comme une essence, c'est sa dimension fondamentalement religieuse, culturelle, dimension bien mise en évidence par moult travaux ethnologiques ou

anthropologiques. Trop rapidement dit : le chamane est une sorte de sorcier qui, à la faveur de la transe, voyage en des contrées d'outre-monde et dialogue avec les puissances d'outre-tombe. Autre trait : il est le porte-parole d'une communauté à laquelle il s'adresse en retour, y jouant un rôle de guérisseur en même temps que d'intercesseur avec les puissances occultes (l'« appel » n'est alors que la forme politique de l'adresse).

Transposée dans le domaine de la poésie, la notion conduit évidemment à interroger l'idée d'un athéisme poétique. Car si le poète est dépeint en chamane, s'il entre en communication avec des voix d'outre-monde, alors l'énonciation poétique ne peut être réduite ni à l'expression « mondaine », intramondaine, d'une voix personnelle, ni à l'immanence d'un langage impersonnel auquel on aurait cédé l'initiative.

Or toute l'entreprise moderniste a consisté à dénier toute possibilité d'un arrière-monde, tout renvoi à une possible transcendance où la poème pourrait avoir sa source, puiser son inspiration, se mettre à l'écoute de la Muse ou d'une voix d'outre-tombe. S'en est suivi, chez certains poètes, Francis Ponge par exemple, une profession de foi athée en matière poétique. Certains philosophes, je pense ici à quelqu'un comme Alain Badiou, ont tenté dans cette optique d'étayer au plan conceptuel cet « athéisme poétique ». Je résume l'argument (l'auteur le déploie dans le Prologue de son

Court traité d'ontologie transitoire). Si le Dieu vivant de la religion (celui de Pascal) est mort, si le Dieu métaphysique des philosophes (celui de Leibniz ou celui de Hegel) est déconstruit, alors le Dieu poétique (celui de Hölderlin), Dieu nostalgique promettant la chance d'un « réenchantement du monde » par le retour des dieux, doit lui aussi être aboli. « Il s'agit en somme, conclut Badiou, d'en finir avec toute promesse. » – d'en finir avec la promesse d'un âge d'or à venir compris comme *vita poetica*, car celle-ci n'est soutenable qu'à la condition d'un maintien de la croyance en un Dieu poétique. Dans le droit fil d'une logique moderniste qui cherche dans l'art à en finir avec tout soupçon d'arrière-monde, Badiou oppose donc à ce Dieu des poètes *l'hic et nunc* « sans profondeur et sans ailleurs » constitutif de notre séjour en sa contingence et son absolue platitude.

N'est-ce pas toutefois aller trop vite en besogne ? Car on est alors conduit, d'une part, à laisser de côté tout ce qui témoigne dans la modernité poétique de résurgences d'ordre chamanique (chez Artaud par exemple). Et surtout, d'autre part, on tient trop peu compte d'un fond de religiosité inhérent à la parole poétique, fond « magique », à mon sens inéliminable, quand bien même le poète se déclare radicalement athée (comme c'est le cas de Ponge). On retrouve ici, déjà évoquée, la question du sacré.

Pourquoi inéliminable (ou plutôt, pour reprendre un mot de Derrida, « indéconstructible ») ? Parce que le

langage lui-même, comme a pu le dire le père de la déconstruction, est d'essence *spectrale*. Nulle langue ne se réduit à son actualité présente. Les mots viennent à nous depuis la profondeur du temps ; ils viennent d'un temps où les morts furent vivants. En faisant jouer l'épaisseur historique du langage, le poème s'ouvre ainsi à tout un commerce avec les morts. Extension temporelle qui est aussi spatiale, dans la mesure où le poème cherche aussi à capter, aussi hypothétiques, incertaines soient-elles, des voix étrangères à l'ordre humain, des voix animales ou provenant des éléments, de leur réalité acoustique (il faudrait ici s'attarder, par exemple, sur le sens de ces instruments romantiques que furent les harpes éoliennes).

Toutes ces voix auxquelles le poème fait droit sont des voix qu'on peut dire « non autorisées », extérieures à l'ordre ordinaire du langage institué, dissidentes au regard des formes d'expression, propres à la *polis*, à la Cité, qui s'entrecroisent sans fin dans l'échange social. Les formes de langage propres à ces voix dissidentes (« sauvages »), dans les sociétés modernes, se sont tues, très largement. Ou bien leur étrangeté a été domestiquée, ramenée aux standards du langage social le plus courant (ainsi, très souvent, à la part de mystère propre aux cultes religieux voit-on se substituer la bouillie d'insipides homélies humanitaires). À cette uniformisation, dont le « patois managérial », comme l'appelle Jean-Claude Milner, est comme la clef de voûte, la poésie a pour devoir de résister, quitte à subir

le sempiternel reproche d'« illisibilité ». En ce sens, elle est foncièrement dissidente et c'est bien sur l'autre rive que campe « l'armée des poètes » (l'expression est de Mandelstam), autrement dit le « poétariat ».

Voilà pour le cadre général. Pour ce qui est de mon rapport plus personnel à la question du chamanisme, il a je crois d'abord sa source dans une insatisfaction ressentie à l'égard d'une voix qui n'était pour l'essentiel, dans mes premiers livres, que monodique. J'ai alors, à partir de *Fado (avec flocons et fantômes)*, eu recours à un dispositif énonciatif de type hétéronymique. Dans la bouche d'auteurs (Leopardi, Baudelaire, Pessoa, Janáček) devenus des personnages et conçus comme des quasi hétéronymes, je mettais, à peine retouchées, des phrases empruntées à tel ou tel de leurs ouvrages ou à leur correspondance. Le livre était ainsi presque tout entier un montage et collage de citations. Un éventail de voix s'y déployait, voix empruntées à des auteurs défunts, voix venues donc du royaume des morts et auxquelles, par procuration, je redonnais vie, une *autre* vie, car les propos se trouvaient insérés dans un contexte nouveau, celui d'une fiction de mon cru. Dans toutes les phrases citées de ces divers auteurs, je me reconnaissais et me sentais en mesure de les reprendre à mon compte. De chacun, en quelque sorte je me faisais le descendant, l'*épigone*, au sens propre (étymologique) de celui qui vient après. En a résulté un livre où le dialogue occupe une place déterminante et prépondérante, et où la recherche d'un chant prend une

forme opéradique plutôt que proprement chorale. Obtenir une sorte d'opéra de chambre, tel était le modèle musical). J'ai repris cette structure dans les deux livres suivants.

Mon rapport au chamanisme est avant tout poétique (ludique). Il demeure à la fois lointain et intime. Lointain, parce qu'il ne s'appuie sur aucune enquête de terrain, à la différence de ce qui fonde les savoirs ethnologique ou anthropologique. Je n'ai jamais rencontré, en Sibérie ou ailleurs, de « vrai » chamane ; j'en suis resté aux lectures. Rapport intime cependant, car j'ai voulu, à travers cette notion et les figures qu'elle suscite, rejoindre dans l'ordre du dire (et seulement dans cet ordre fictionnel) des êtres proches passés du côté des défunts ; donner voix à des voix chères qui se sont tues. Chamanisme de papier, il me faut bien l'admettre, mais ayant néanmoins (ce qui n'est pas rien) valeur affective de « tombeaux » – et essayant à l'occasion d'en renouveler le genre.

Rassemblant des éléments épars (d'ordre documentaire ou autobiographique), les mixant et fictionnant le tout, j'ai ainsi tenté de donner corps (corps littéraire) à ce que j'appelle une « internationale chamaniste » dans la

séquence intitulée « Grammaire chamane » de mon livre *Drapeau rouge*. S'y trouvent évoqués pêle-mêle aussi bien un écureuil funambule trouvé mort sur la route que l'écrivain russe Chalamov, une aïeule paysanne (Augustine) ou, morte en bas-âge, la petite fille du poète-récitant, tandis que la narration est sans cesse doublée d'une réflexion sur ce que pourrait bien être une phrase qui chamanise, une phrase « psychopompe (« *au son de quels tambours faire remonter les morts à la surface de la page* » ?).

Chalamov, parce qu'il est revenu de ce royaume des morts que fut le goulag de la Kolyma ; parce qu'il était aussi, comme il l'écrit dans *La quatrième Vologda*, issu d'une « lignée de chamanes » zyriennes et que son nom de famille est « un nom de chamane, un nom générique » qui « se situe par ses sonorités mêmes à mi-chemin entre l'espièglerie, la polissonnerie, et le chamanisme, le prophétisme ». Augustine, l'aïeule (ma grand-mère maternelle), parce qu'elle était réputée posséder un don de guérisseuse, usant de formules magiques qu'elle psalmodiait, murmurait, pour soigner notamment les brûlures (dans cette séquence du livre, j'emprunte à l'occasion le mot de « murmurats »¹ à Antoine Volodine, romancier qui n'aura cessé de

¹ "Le « murmurat » est un néologisme forgé par Antoine Volodine, à partir du verbe « murmurer » ou peut-être plus sûrement du « *murmurare* » latin (« parler à voix basse, chuchoter; se plaindre sourdement (...) faire entendre un murmure, crépiter, gronder ». *CNRTL*).

Il désigne un genre littéraire inscrit dans le « post-exotisme », ensemble romanesque dont les auteurs, écrivains marqués par l'emprisonnement, ne sont autres que Volodine et ses hétéronymes (Elli Kronauer, Manuela Draeger, Lutz Bassmann, Infernus Iohannes). L'une de ses particularités est d'être écrit *contre* la partie non-révolutionnaire de son lectorat. Pour des personnages en proie à la violence du monde, il s'agit donc d'un art de l'expression dissimulée, à la fois poétique et combatif."

camper des figures de révolutionnaires rescapés des désastres du XXe siècle). Quant à l'écureuil, sa façon funambule de voltiger d'arbre en arbre ou de tourner derviche autour d'un tronc de pin me semblait pouvoir donner le modèle d'une phrase « chamanique » joignant brusques synopes et envolées (« *tandis qu'en fond sonore/la mer toujours/joue du soubassophone* »).

6-

Dans vos livres ornithorynques, qui relèvent autant du journal que du recueil de poésie, de la (micro) fiction, du dialogue que de l'autobiographie déguisée ou du jeu de « cache-cache » (Alphabet cyrillique p 244), la pastorale contemplative côtoie l'ironie et la mélancolie un irrépressible désir de réenchanter le monde. Dans de saisissants raccourcis se mêlent la grande et la petite histoire, le minuscule et l'incommensurable, « la boue la beauté », comme en atteste cet extrait d'Alphabet cyrillique (p 284) :

« *Ce matin, un minuscule squatter dans notre lit défait. Un grain de beauté – qui se révèle être une coccinelle. Petit vaisseau spatial aventuré dans le grand blanc du drap. Zoom et photographie du petit astre noir. Car élytres en deuil, ornées chacune de deux étoiles rouges.* »

Ce baroquisme -si vous acceptez le terme- est-ce pour vous le moyen le plus sûr de ne pas être figé, de rester en mouvement dans le mouvement du monde ? Ou est-ce finalement la langue qu'impose une époque qui se cherche ?

« Livre ornithorinque », en effet. Fourrure et bec de canard, goût de l'hétéroclite, du collage incongru, du mélange des genres et du métissage, de la collision du grand et du minuscule. « Baroquisme », j'accepte volontiers le terme. D'autant que c'est l'époque elle-même qui est baroque, irrégulière, orpheline de toute règle susceptible d'une réelle hégémonie, rebelle à tout acquiescement à un principe directeur qui puisse agir comme norme générale dans tous les domaines. L'époque est *an-archique*, au sens qu'un philosophe comme Reiner Schürmann a pu donner à ce terme : elle n'est plus ordonnée à un principe (*archè*) qui vaudrait universellement. Nous sommes, après l'effondrement du « principe espérance » (Ernst Bloch) qui donnait son sens et son élan à l'idée (l'idéologie) du Progrès, dans un temps de nihilisme généralisé où se déploie tous azimuts, avec l'individualisme moderne, un processus exacerbé de *singularisation*. Pour en rester au domaine de la poésie, on pourra ici songer à l'errance prosodique qui est aujourd'hui notre lot, après qu'est devenu obsolète ce « mètre national » qu'était l'alexandrin. Cette situation n'est pas nécessairement défavorable : la prolifération chaotique peut aussi être synonyme de

floraison créatrice infiniment riche et diversifiée. Comme critique, je m'efforce, autant que faire se peut (impossible de tout embrasser), d'être attentif aux œuvres qui me semblent les plus inventives. Et comme auteur « épigonal », j'essaie de faire mon miel de toutes celles qui me séduisent et m'inspirent.

Parmi celles-ci, je me suis penché à plusieurs reprises sur l'œuvre de Jude Stéfan, qui se définissait lui-même comme « baroque slave ». Par là, il soulignait l'ambivalence fondamentale d'une démarche où le goût marqué pour l'irrégularité, la discontinuité, la syncope et la brisure ne doit pas occulter l'autre versant, celui du goût, « slave » justement, de la longue mélodie, d'une musique qui s'attarde plutôt qu'elle n'abrège (c'est évidemment particulièrement le cas dans les *Suites Slaves*, une œuvre que j'ai découverte dans les années 80 et qui m'a beaucoup marqué).

« Baroque slave » est donc une caractérisation que je reprends volontiers à mon compte. L'époque elle-même peut y inviter. En tant qu'elle est « catastrophique », elle implique à la fois lucidité et résistance. Lucidité au regard de l'apocalypse qui menace, d'où la tonalité mélancolique (et les genres qui vont avec : thrènes, tombeaux...) qu'elle ne peut que susciter. Mais résistance aussi à la logique marchande (non sans ses prolongements totalitaires et populistes au plan politique) qui s'infiltré de façon

mortifère, sclérosante, jusqu'au plus intime de la langue. Cette résistance, qui peut prendre des formes très diverses, comporte une part essentielle de subversion baroque. Elle requiert tout un art du contrepoint où s'entremêlent tous les registres (savant et populaire, pastoralesque et carnavalesque) et toutes les formes de musiques et de danses (apocalypse aussi bien que calypso). De ce point de vue, chaque livre, tout en recourant à tout l'éventail des tons et des gammes, doit inventer sa forme et sa prosodie singulières. Celui auquel je travaille en ce moment (des *Vies de philosophes* écrites en vers libres – ou plutôt en prose coupée) abandonne le dispositif des quasi hétéronymes utilisé dans les livres précédents et renonce au prosimètre qui en constituait l'allure prosodique.

URTA

Gerður Kristný
traduit de l'islandais par Florent Toniello

*Il y a relativement peu de traductions de la poésie islandaise vers le français. La connaissance d'autres langues germaniques et l'utilisation d'excellentes ressources universitaires en ligne permettent cependant d'appréhender suffisamment cette langue pour lire des textes. Les poèmes ci-dessous, qui constituent le début du recueil *Urta*, de Gerður Kristný, sont donc un rendu poétique en français du texte d'origine par un traducteur en apprentissage. Leur enracinement dans un décor naturel et dans les traditions, au moyen d'une langue moderne qui s'attache à travailler la concision, sont une bonne introduction à la voix poétique de l'autrice.*

*Le mot *urta*, en islandais, désigne la femelle du phoque. Un temps, j'ai pensé le traduire par « phoquesse ». En discutant avec Gerður à Reykjavík, j'ai appris que la traductrice danoise a choisi de garder le mot dans la langue originelle. C'est finalement ce choix qui s'est imposé pour le français.*

Florent Toniello

Urta

Brillants lichens
au crépuscule
telles des étoiles
se sont écrasés
sur la pierre rêche

*

Yeux qui s'éveillent
dans les vagues froides
urta suit
du regard
mes pas
disparaît sans bruit
dans
l'épais liquide

*

Montagne
couronnée de brouillard

Femme au filet ravaudé

*

Un blizzard
gifle la fermette
Amas de neige
dans nos rêves
belle étendue blanche

*

La glace
fend les flots
emplit les fjords
les baies
les anses
craquement sonore
des surfaces gelées

*

Nouons ensemble le
filet à la pénombre hivernale
Badigeonnons-le
de graisse avec une penne
Massons-le de nos jointures réchauffées

Nouons
hiver avec printemps
Enroulons l'été qui vient
de brise du sud
et redoux
Réchauffement et dégel
des craquelures naissent dans la glace

*

Les enfants brisent
les coquilles des congères
éclosent
de l'hiver
poussins sortis
d'un rocher sur la grève
Urta paraît sur un écueil

MARCEL REVIENT (EXTRAITS)

Marc Wetzel

7 Dialogue aimable, mais serré (et funèbre) dans l'express de Brive. Le jeune homme, qui porte bien sa calvitie, et son veston fonctionnel, est catégorique : ce sera pour lui la crémation. « Pourrir, je sais ce que c'est » dit-il (un peu mystérieusement), « pas question en ce qui me concerne; restons le moins longtemps possible un mort, c'est ma devise ».

« Il faut préférer l'enterrement; il faut vouloir se remélanger au monde » estime au contraire Cogito. "L'existence est terrestre ou rien; ainsi, une inhumation est saine et logique comme un j'y suis j'y reste. L'auto-combustion, à l'inverse, n'est qu'une misérable fuite, une piteuse dérobade à l'étreinte sacrée des choses ».

« Mais justement » dit vivement le jeune homme, « *je ne peux pas redevenir une chose* » !

Il y aura silence jusqu'à Brive.

« Sa dernière phrase définit le déchet » songe Cogito, soudain tremblant.

13 L'homme au fauteuil électrique est monté sans mal dans le (pourtant bondé) tramway, mais ne peut aller plus loin. « Voudriez-vous bien, s'il vous plaît », dit-il à Cogito, lui tendant son ticket carton-voyages, « composter ça pour moi à la bulle orange ? ». « Volontiers » dit Cogito, faisant les quelques pas requis. Mais l'appareil avale la carte introduite, et rien n'y fera : les tapotements, les conseils, les coups de coude dans l'agrume de plastique, les

récriminations de l'infirmes à quelques mètres, l'appel aux contrôleurs absents; un coup de pied plus sportif à la base de la borne n'y change rien. « C'est une carte cinquante voyages » dit l'homme au fauteuil, « il faut me la rendre ! »

Cogito se défend, lève les bras (et les yeux), montre qu'il ne peut rien récupérer. Les rares témoins sont sortis au dernier arrêt, et voici, tout autour, de nouveaux voyageurs qui n'ont rien su, qui baillent et qui toussent, et n'ont pas l'intention de s'informer. L'infortuné, qui crie sa colère et sa détresse, ameute la rame. « Je vous répète que votre ticket-famille vient d'être avalé » dit Cogito, « que puis-je à ça ? » « Quel ticket-famille ? » hurle l'autre, « c'est mon abonnement handicapé, qui m'a coûté une fortune, et qui de toute façon ne pourra pas vous servir ! Rendez-moi ça ! »

Cogito n'est pas chez lui dans les clameurs du monde. Dès qu'il y a une parole juste, ou simplement claire, oui, il est aussitôt dedans, il voit le monde depuis elle (c'est comme ça, il a été littéralement élevé à la belle pensée d'autrui); mais quand ça grogne sans nuances ou geint sans méthode dans la proche humanité, ça ne respire plus, ses talons tremblent, et il s'étonne bientôt de n'avoir pas fui. Il tente une dernière précision : « Tout ce que je pourrais faire » dit-il à l'homme, « c'est détacher cet appareil à la pioche, et poser la boîte sur vos genoux ; à vous alors de l'ouvrir, pour récupérer votre bien. Mais je n'ai ni pioche, ni énergie civile, et - comme tout le monde - l'amour m'attend. » L'arrêt ouvre la double porte, et sous les insultes du concerné (et les rares huées des quelques rigolarde), Cogito quitte, pâle et vif, l'incident.

18 Dans le mince étang, un héron guette le poisson depuis vingt bonnes minutes. Cogito, dont les genoux et les talons

LA BOÎTE À PROVERBES, 12

Laurent Albarracin et Jean-Daniel Botta

s'ankylosaient sur la rive feuillue, ne peut se redresser sans tuer la situation. Mais il n'y a pas à réfléchir; la solution est, justement, dans la situation : être héron de héron, faire *du héron son poisson*.

Et Cogito sait demeurer si longtemps impeccablement figé que, lorsque l'oiseau d'un coup se détend et lacère, explosivement, l'eau de son bec, tout l'avant-train de Cogito - nez, buste et menton - chute, en coup de fouet, sur le sol gras.

20 Tout le monde hier, à la réunion de famille, a vu Cogito blaguer et boire avec son (adorable) fils, mais se crispier et trembler avec sa (merveilleuse) fille.

Un témoin de ça revient aujourd'hui à la charge. « Pourquoi si *diversement* les aimer ? Qu'est-ce que c'est que cet amour à deux coeurs ? Ce deux vents-deux voilures dans ta paternité etc. ? »

Cogito sait ce qu'il y a.

« C'est juste que » s'explique-t-il, « l'homme que le premier a extrait de mon épouse m'amuse et m'étourdit; mais la femme que la seconde a tiré de moi m'angoisse et m'édifie. »

Le poing cardinal dans son gant de velours fait tourner la neige comme une fauconnerie des fleurs dans l'œil de la perdrix.

La neige tournoie par ouï-dire de perdrix. Le froid cherche l'hospitalité surnaturelle d'une joue de bonhomme de neige.

La neige erre entre deux airs comme une perdrix déplumée, comme une marguerite déboussolée d'un peu beaucoup passionnément. Le plus fou de ses flocons trouve du réconfort à fondre en une larme.

Les flocons sont des épiluchures d'apesanteur, des chips de perdrix. Chacun reçoit une dose fictive de présence sur les épaules, un grade de marguerite. Chaque enneigé est un danger pour la géométrie, l'homme n'a plus aucun talent pour l'orthogonalité.

Couvert de chips à la crevette et de maïs expansé, l'enneigé s'extrait prudemment de son emballage renforcé en s'époussetant les épaules de ses médailles militaires.

L'hygiène de l'enneigé c'est de vivre dans une meringue géante comme un iceberg diabétique. Même au firmament l'enneigé se couvrirait de flocons. L'enneigé cherche les

endroits les plus reculés de sa personnalité pour accrocher ses médailles.

L'enneigé s'est comme rentré des montagnes d'épaules dans le corps, il a bouffé ses pics jusqu'à l'os, il a bu toute la honte de ses lacs, il a ravalé ses vallées et il se tient maintenant figé, entravé, encombré, n'ayant plus guère de place dans son chalet intérieur que pour clouer un petit chromo sur le mur en rondins.

Si le chalet cède, l'enneigé se réceptionne dans l'igloo tombé du blanc d'œil. La neige est le plâtre du je.

Utiliser du blanc d'œil pour se faire mousser le regard. Regarder du coin de l'œuf pour arrondir les angles.

Dans le regard, le blanc d'œil sert à surveiller la neige. Collecte et dons de blancs d'œil pour le pôle nord, blancs d'œil pour plâtrer les pôles.

Décalotter le pôle pour regarder la Terre dans le blanc de l'œuf. Puis recoller les morceaux de la coquille avec du blanc d'œil et un pinceau de cils.

Il faut assouplir ses bottines avant de porter un œuf. Portant l'œuf on ne peut se fier au relief. Si l'œuf est enfoui, on le dégage avec les cils.

L'œuf est fragile pour que nous ayons des cils. L'œuf est fragile pour que nous fassions très attention à le porter avec délicatesse et afin que nous ouvrons l'espace devant

nous avec les cils. C'est avec les cils que nous découvrons l'espace comme un sillage qui serait devant nous.

Avoir des cils peut mener loin, surtout lorsqu'il s'agit d'ouvrir l'espace pour l'œuf. Gagner du terrain est un sport d'équipe : on dépose l'œuf dans un piéton qui prendra la suite de l'étendue.

L'étendue ne se conçoit bien que depuis les poils de l'œuf. Vient un moment où l'on passe le témoin au témoin lui-même qui se met à courir au milieu du témoin.

Tout au long de l'étendue, de témoin à témoin, les laitues sont des haut-parleurs de malentendus.

Les laitues sont les starting-blocks du champ libre, le téléphone arabe de la terre arable. Pommées comme des choux et enceintes du garçon de l'espace, les laitues sont les antennes-relais de la répercussion générale de l'étendue.

Boire au canon pour hydrater un chagrin. Mettre le canon dans sa bouche pour faire une carabine de cours d'eau.

Le baiser mortel de la rivière grisonne sur la tempe du fleuve. Quant au delta du canon, il se ramifie dans l'au-delà.

La rivière et la carabine se concentrent sur un monde au-delà de vous. L'au-delà est rempli de rhinocéros, les rhinocéros sont les plus beaux spécimens de disparition. Le rhinocéros commence par des guillemets que l'au-delà referme derrière lui.

Avec sa corne en guillemets, le rhinocéros ouvre la voie du printemps qu'il parcourt au pas de charge. Car le printemps est une immense citation éponyme, une immense citation apocryphe, une immense citation épidermique.

Immense est le sort du rhinocéros qui étire sa citation dans la broderie active du printemps. Au printemps, on tousse du coloriage. La corne sert à inhaler le rhinocéros.

Le rhinocéros est la partie inhalée du printemps de son côté à lui de la corne. Le rhinocéros est un sac rempli d'un printemps inspiré à la façon d'un bronchodilatateur.

Le paradis est une dimension aspirée par le rhinocéros. Lorsque le paradis patiente dans le rhinocéros, le bleu n'est plus qu'une matière à se quereller.

Quand le rhinocéros retient son souffle, la terre tremble. Quand il finit par tousser, il recrache les plumes de l'oiseau de paradis.

Les rhinocéros sont aussi épais que possible pour retenir leur souffle. L'épaisseur du rhinocéros prouve que l'apparence est casanière. Pour l'oiseau, le paradis est une possible exagération de la plume.

D'une simple plume, l'habitude se fait un édredon. Où l'intérieur de la forme est apparent, l'apparence est rembourrée et elle est promesse de paradis.

Le paradis et une composante de l'apparence. Chaque dormeur est rembourré d'apparence, dormir c'est parfaire sa surface en faisant affleurer le crescendo de poupées russes. À l'inverse, lorsqu'on s'approche d'une glace, c'est pour voir ce qui est arrivé à destination de l'apparence : plancton craie calcium, suivant une logique de l'alluvion.

Dormir à poings fermés sur le flocon pour en extraire une étoile. Dormir comme on drague le fond du fleuve pour saisir les alluvions du sable.

Dormir pour connaître le poids exact du flocon. Et quand le poids de la neige est passé. À peine sur le sol pour peser les choses.

Dès que la robe de l'air touche terre, c'est comme si son poids fondait, comme si sa tombée tombait, comme une pluie qui juste au point de chute lèverait subitement sa précipitation à la façon de bombes en bulle de savon.

Les robes couvent les bombes pour en faire de bonnes personnes. Il y a des bombes avec juste le playback des chansons dedans. Un refrain cherche à faire une personne sans fin.

La cloche chante en playback sans personne dedans. L'ampoule d'un micro pend nue dans le casque, elle éclaire l'intérieur de la robe d'une lueur de bronze.

La cloche est une bombe mondaine. L'église est l'usine, la fabrique de playbacks, on y apprend à parler Christ dans la

pop. Chanter en yaourt est une sorte de latin adaptable au hit-parade.

L'église étant la yaourtière du latin et les cloches les claudettes du Christ, la pop rappelle ses ouailles au bercail.

Chanter en yaourt est une sorte de désagrégation du sens comme nutriment. Dans la pop, les hosties sont des rustines à suçons. Dans presque toutes les chansons pop, le Christ chante en latin dans une Alfa Romeo.

Dire le yaourt en yaourt fait du yaourt. Prononcer le mot yaourt avec du yaourt plein la bouche projette effectivement le yaourt qui dégouline alors sur le menton et manifeste la présence réelle du yaourt dans le yaourt.

En yaourt, on ne prononce pas le sens. On chante le sens pour qu'il dure moins longtemps mais parler reste la façon la plus durable d'être incompris. À la fin, les mourants parlent en yaourt et le prêtre répond en latin.

En yaourt, le sens n'est pas prononcé mais la chose l'est. En yaourt, les choses qu'on dit sont réellement du yaourt, avec de vrais morceaux dedans. Tout le reste est petit-lait, bas latin et vile littérature.

En yaourt, on prononce les choses, toutes les choses en même temps et l'ensemble des choses dites d'un coup forment un mot de passe sentimental qui permet de chanter à tue-tête dans toutes les compilations de chansons.

Avec les mots du yaourt, je peux entrer dans toutes les chansons par la porte de la tambouille, par la grande arche vibrante et rayonnante de la tambouille clapotante.

Comme on entre doucement dans la mer, entrer dans le rythme d'une chanson, incorporer des clapotis dans son comportement.

Connaître subitement une compotée de clapotis. Laisser le rythme t'envahir comme des bulles en toi de magma chaud de confiture de fraise.

Danser jusqu'à la preuve rythmique du clap de fin. Le rythme ne meurt jamais : si tu tombes, un inconnu prendra la suite de tes clapotis.

Dans la marmite des claps de fin cuit la soupe des tournages. Chacun tient la cuiller à tour de rôle pour éviter que ne se forme, venue du fond, la grande bulle d'une fleur aquatique et fatale.

La soupe tourne d'elle-même parce qu'au fond il y a le gyrophare de la faim.

Laissée trop longtemps acculée dans son pot, éclairée par de maigres lueurs qui la tordent de faim, la soupe finit par tourner à l'affrontement avec la police.

Pour conjurer la maladie, éloigner les ambulances, nous tournons la soupe dans le sens inverse des gyrophares. L'État dit que dans la soupe il y a un ruissèlement : la soupe ruisselle d'elle-même, en elle-même. Tourner la soupe dans

le sens de l'État est une sorte de spirale suicidaire jusqu'à l'atome.

Dissuader sa faim avec de la soupe aux champignons atomiques. Tromper la mort avec la vie.

En mangeant sa soupe on fait vœu de verticalité tout en sachant que la verticalité est une démangeaison primitive et une façon d'exhiber l'obsolescence. Jusqu'à quand les jonquilles feront-elles basculer leurs atomes du côté de la vie ? Il faut travailler pour vivre mais est-ce que le temps libre ira au-delà de la mort ?

Les jonquilles sont les périscopes de l'intersaison. Les jonquilles sont les phares qui reçoivent la lumière du futur et la restituent au printemps. Les jonquilles fonctionnent comme des vases qui, passé un certain poids de lumière accumulée, fléchissent et la déversent partout sur la pelouse.

Les jonquilles éclairent de minuscules parcelles du monde où se tient l'image. L'image est éclairée par les jonquilles. Les jonquilles sont les lampadaires de l'œuvre d'art, le court moment des jonquilles où il faut se précipiter vers l'art.

(à suivre)

SYNTAXE POÉSIE, 2

Pierre Vinclair

Le théâtre du poème

Dans une lettre à Helen Vendler, Seamus Heaney cite avec admiration une proposition de cette dernière dans un essai d'elle qu'il a lu : « *Pound is all nominal phrases ; Lowell is all syntax.* » Pas besoin de traduire, je pense, l'anglais est transparent. Mais que signifie pour un poète d'être « tout dans la syntaxe » ? Je profite du fait que Sabine Huynh ait traduit dans Catastrophes ce court poème de Robert Lowell pour essayer de comprendre une telle affirmation :

For Sale

*Poor sheepish plaything,
organized with prodigal animosity,
lived in just a year—
my Father's cottage at Beverly Farms
was on the market the month he died.
Empty, open, intimate,
its town-house furniture
had an on tiptoe air
of waiting for the mover
on the heels of the undertaker.
Ready, afraid
of living alone till eighty,
Mother mooned in a window,
as if she had stayed on a train
one stop past her destination.*

À vendre

Pauvre chose tout penaude,
 arrangée avec une animosité prodigieuse,
 pour y vivre à peine un an –
 la maison de mon Père à Beverly Farms
 fut mise en vente dès le mois de sa mort.
 Vide, ouverte, intimiste,
 ses meubles de petit pavillon
 semblaient attendre, avec un air réservé,
 la venue des déménageurs
 dans le sillage du croque-mort.
 Prête, effrayée
 de vivre seule jusqu'à quatre vingt-ans,
 Mère était à la fenêtre, le regard perdu,
 comme à bord d'un train dont elle aurait oublié
 de descendre, dépassant sa destination d'un arrêt.

Ce qui frappe immédiatement à la lecture, me semble-t-il, c'est la manière dont Lowell retarde les noms, en commençant chacune des trois phrases par des qualifications dont on ne sait pas tout de suite à quoi elles renvoient : phrase 1, quelle est cette « pauvre chose » ? Il faut attendre trois vers pour voir que c'est « la maison de mon Père ». Phrase 2, qu'est-ce qui est « vide, ouverte, intimiste » ? Toujours elle. Phrase 3, qui est « prête, effrayée » ? On se dit forcément : encore la maison du père ? Loupé ! On apprendra que c'est « Mère ». Lowell utilise donc ici une propriété syntaxique de l'anglais (l'adjectif vient avant le nom) mais joue avec, la poussant à bout. Par ailleurs, chaque ligne tient sa longueur de son unité

syntactique. Pour tous les vers (à l'exception des deux derniers dans la traduction en français), le poème pourrait s'arrêter en fin de ligne. Il y a, à chaque fois, une sorte de complétude — le vers suivant ne relançant de son coup de manivelle (les deux « of » en début de vers le marquent bien) le sens qu'*in extremis*. Pour les deux derniers vers, la traduction en français a eu besoin d'organiser les mots autrement, mais l'original correspondait aussi à cette idée de complétude syntaxique de chaque vers :

*as if she had stayed on a train
 one stop past her destination.*

Littéralement « comme si elle était restée dans un train / un arrêt après sa destination ». On pourrait s'arrêter à l'avant-dernier vers.

A priori, cette manière de faire contredit un peu les théories de la discordance qui trouvent, à l'instar d'Agamben dans *Idée de la prose*, le propre du poème dans la transgression, par le vers, des frontières syntaxiques. C'est surtout qu'Agamben voit la brisure qui sépare (la coupe) mais non l'articulation qui relance (le coup de manivelle). Or si l'on relie les deux phénomènes observés (délai dans l'apparition du nom et relative complétude du vers), le poème se comprend comme *un ensemble de gestes syntaxiques, d'abord ambigus, mais s'éclaircissant peu à peu les uns les autres*.

C'est cette idée d'éclaircissement progressive que je voudrais creuser aujourd'hui, en approfondissant le trouble que lui impose la traduction.

La syntaxe, en effet, c'est d'abord quelque chose qu'on ne voit pas : un convoyeur du sens d'autant plus efficace qu'il s'efface devant son office de façon transparente. C'est surtout en découvrant des langues étrangères que ce qui nous semblait des évidences peut nous apparaître dans son étrangeté. Par exemple, on peut être tellement habitué à Sujet-Verbe-Complément que l'on finit par croire que c'est une règle universelle. Mais lire ne serait-ce qu'un vers en latin suffit à prouver le contraire — le latin, grâce aux déclinaisons (au gré desquelles la fonction grammaticale de chaque mot est explicite), autorise en effet au poète une plus grande liberté dans la disposition des mots. Et ce droit de placer les mots à différents endroits de la phrase permet évidemment de chercher, par une plus grande plasticité, une musique plus élaborée (place des accents ; longues et brèves ; rimes internes).

Voici par exemple les cinq premiers vers du livre IV de l'*Énéide* (il s'agit de Didon et Énée) :

*At regina graui iamdudum saucia cura
uolnus alit uenis, et caeco carpitur igni.
Multa uiri uirtus animo, multusque recursat
gentis honos : haerent infixi pectore uoltus
uerbaque, nec placidam membris dat cura quietem.*

L'*Énéide* est composée en hexamètres dactyliques, un vers qui compte six pieds (attention, « pied » ne signifie pas « syllabe »), chacun étant dactyle : une syllabe longue suivie de deux brèves $\bar{ } \ \check{ } \ \check{ }$. On comprend qu'un vers si contraint ne soit possible que dans une langue où la plasticité syntaxique est plus grande qu'en français — langue dans laquelle (parce que la syntaxe est plus rigide) la régularité

syllabique à elle seule peut poser des casse-tête. Et bien sûr, la traduction en français ne peut retenir ni l'une ni l'autre de ces deux propriétés (liberté syntaxique, contrainte dactylique). Voici, parmi des dizaines d'autres, la traduction de Paul Veyne (2012) :

La reine, elle, n'était que depuis trop longtemps en proie à un profond tourment. Elle nourrit cette plaie du sang de ses veines et se consume d'un feu caché. Cent fois la vaillance de ce guerrier, cent fois sa noble ascendance lui reviennent à l'esprit, ses traits et ses paroles lui restent plantés au cœur et ce tourment n'accorde pas à son corps de sommeil paisible.

Celle de Marc Chouet (1984) :

Mais la reine, déjà du mal d'amour blessée,
Se meurt du feu secret qui dévore ses veines.
La valeur du héros, la gloire de sa race,
Se présentent sans cesse à son cœur inquiet
Où demeurent gravés ses traits et ses discours.
Son mal ne lui permet ni calme ni repos.

D'Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet (2013) :

Cependant la reine, depuis longtemps déjà blessée par un
lourd souci,
nourrit sa blessure en ses veines, se consume d'un feu
secret.
Sans cesse la valeur insigne du héros, l'immense prestige
de sa race

hantent son esprit : ses traits et ses paroles restent fixés
 en son cœur,
 et ce tourment ne permet point à ses membres la douceur
 du repos.

Celle, enfin, de Pierre Kossowski (1964) :

Mais la reine, blessée déjà d'un pénétrant souci,
 une plaie nourrit de ses veines, et la dévore un aveugle
 feu.
 La puissante vertu de l'homme et dans l'esprit lui vient et
 revient prestigieuse
 la gloire de sa race ; se gravent ineffaçables dans son
 cœur
 le visage, les paroles du héros ; et n'accorde à ses
 membres le souci nul placide repos.

Chacune de ces traductions répond à un cahier des charges différent, relativement précis et aisé à décrire. La première traite un peu l'*Énéide* comme un roman et la deuxième comme une œuvre de Racine (au prix d'un vers ajouté, 6 vers au lieu de 5) ; la troisième normalise la syntaxe et la quatrième, au contraire, prétend la suivre à la culotte. On peut se demander le sens d'un tel projet, si la syntaxe originale est avant tout contrainte par une prosodie qu'on laisse, quant à elle, de côté. Voici comme Pierre Klossowski justifie sa démarche dans sa préface :

L'aspect disloqué de la syntaxe, propre non seulement à la prose mais à la prosodie latine, étant toujours concerté,

on ne saurait le traiter comme un arbitraire pêle-mêle, réajustable selon notre logique grammaticale, dans la traduction d'un poème où c'est précisément la juxtaposition volontaire des mots (dont le heurt produit la richesse sonore et le prestige de l'image) qui constitue la physionomie de chaque vers¹.

Le traducteur pointe ici l'intention de l'auteur : l'aspect disloqué est « concerté », la juxtaposition étrange des mots est « volontaire ». On peut imaginer que ce que Pierre Klossowski a en vue concerne par exemple les allitérations et les assonances. Dans le passage cité, le jeu des -i et des -a (« *regina graui iam...* »), des -v (« *uolnus alit uenis* ») ou des -c (« *caeco carpitur* »), les paronomases (« *uiri uirtus* ») et les effets de symétries (« *uolnus* » au début d'un vers et « *uoltus* » à la fin d'un autre). Il est évident que ces jeux sont conscients, et font échapper le poème de Virgile au simple récit pour le rapprocher du chant ; le traducteur note à ce propos que « dans la traduction d'un texte tel que l'*Énéide*, tout, à peu de choses près, tout de cette instrumentation incantatoire disparaît, dès que l'on se restreint au sens rationnel du discours, déroulant l'épopée. » Et quoiqu'il ne garde pas, lui non plus (et comment le pourrait-il, si « *uiri uirtus* » se traduit par « vertu de l'homme » ?), les effets sonores, il ajoute : « Le poème épique de Virgile est en effet un théâtre où ce sont les mots qui miment les gestes et l'état d'âme des personnages, de même que par leurs agencements, ils miment aussi les accessoires propres à l'action. » Pierre Klossowski ne s'intéresse pas tant aux mots dans leur matérialité sonore

¹ Virgile, *L'Énéide*, trad. P. Klossowski, Lyon, Trente-trois morceaux, 2023, p. 9.

qu'à leurs « agencements », ce que l'on appelle peu ou prou la syntaxe. Pourtant, il serait faux de croire qu'il reproduit telle quelle la prosodie latine. Voici en effet une traduction que je tente mot à mot (le tiret est employé lorsque un mot en latin devient deux mots en français) :

Mais la-reine lourd depuis-longtemps malade d'un-souci
 une-plaie nourrit à-ses-veines, et aveugle consume le-feu.
 la-grande vertu de l'homme dans-son-esprit, et la-grande
 revient
 de-sa-race gloire ; se gravent ineffaçables en-son-cœur le-
 visage
 et-la-parole, n' à-ses-placides membres donne le-souci
 repos.

C'est bien sûr incompréhensible. Or la version de Klossowski, elle, n'est pas illisible. Comparons vers à vers. Le premier :

Mais la-reine lourd depuis-longtemps malade d'un-souci
 (m-à-m)
 Mais la reine, blessée déjà d'un pénétrant souci, (P. K.)

Ici, Klossowski a déplacé l'adjectif « *gravi* » (lourd, pénétrant) pour le rapprocher du nom auquel il se rapporte. Sa traduction ne diffère syntaxiquement des autres que parce qu'il laisse « blessée » avant « déjà », ce qui n'est pas même une transgression des usages en français. Mais le deuxième vers est plus acrobatique :

une-plaie nourrit à-ses-veines, et aveugle consume le-feu.
 (m-à-m)
 une plaie nourrit de ses veines, et la dévore un aveugle
 feu. (P. K.)

Dans la deuxième partie du vers, Klossowski a de nouveau ramené l'adjectif « aveugle » près de son substantif « feu ». En revanche (et contrairement à tous les autres traducteurs) il a conservé l'ordre dans la première moitié : « *uolnus alit uenis* », « une plaie nourrit de ses veines ». Or cet agencement est porteur d'une ambiguïté très grande en français (mais non en latin, grâce aux déclinaisons), dans la mesure où la lectrice, le lecteur sont évidemment encouragés par les usages à voir dans « une plaie » le sujet du verbe « nourrit », alors que c'en est le C.O.D. (le sujet étant « la reine », deux vers plus haut). La proposition, du reste, n'est pas très claire : que signifie « nourrir une plaie de ses veines » ? Boxus et Poucet proposent « nourrit sa blessure en ses veines », ce qui ne me semble pas mieux. Veyne, en revanche, essaie de clarifier mais doit pour ce faire ajouter un mot absent de l'original : « Elle nourrit cette plaie **du sang** de ses veines ». Chouet, quant à lui, supprime carrément la plaie, tout en faisant du feu le sujet de la phrase : « Se meurt du feu secret qui dévore ses veines ».

Pourquoi Klossowski déplace-t-il « aveugle », mais laisse « une plaie » avant le verbe ? C'est que dans le premier cas, il ne s'agirait pas d'une ambiguïté, mais d'un contre-sens : dans « une-plaie nourrit à-ses-veines, et aveugle consume le-feu », l'adjectif « aveugle » est *nécessairement* interprété par les lecteurs comme étant relatif à « une plaie », le groupe « une plaie aveugle »

devenant le sujet du verbe « consume » et « le feu » son C.O.D (ce qui n'est bien sûr pas le cas en latin). Rien ne résiste ici aux mauvaises habitudes du français (le verbe avant le sujet avant le complément). Il n'en va pas de même avec « une plaie nourrit de ses veines », car il y a bien ici un obstacle : si « une plaie » était sujet (comme on le croit d'abord) de « nourrit », il faudrait nécessairement un C.O.D. (« nourrir » est transitif), or nous n'en trouvons pas. Nous sommes donc *contraints* de rétro-pédaler, d'envisager « une plaie » comme ce C.O.D. manquant, et chercher dans le vers précédant un autre sujet à « nourrit » (ce sera la reine). Autrement dit, l'ambiguïté *se résout* dans un acte complexe de lecture. Voilà le travail de la syntaxe ! Mécaniquement, la traduction de Klossowski est plus intéressante que les autres : non parce qu'elle serait plus fidèle (fidèle à quoi ? la traduction implique toujours un cahier des charges), mais parce qu'elle oblige ses lecteurs à passer davantage de temps avec telle ou telle portion du poème, afin d'y démêler un écheveau du sens — jamais définitivement hermétique — et prendre plaisir au drame. La lecture acquiert alors son relief, son rythme, astreinte à des allers-retours au gré desquelles la signification se construit hors de tout automatisme. La complexité syntaxique fait échapper le poème à la linéarité (c'est-à-dire à l'oubli immédiat de ce qui est lu), pour rendre co-présents toutes les parties de chaque phrase, disséminées dans plusieurs vers. Le texte articulé peut s'animer. Bienvenue au théâtre.

TOUJOURS VOULOIR COMPRENDRE

Patrizia Cavalli

traduit de l'italien et présenté par Anama Kotlarevsky

extraits du recueil

Paresseuses divinités et destin paresseux

[*Pigre divinità e pigra sorte*]

Introduction à la poésie de Patrizia Cavalli

Le jour où Elsa Morante demande à Patrizia Cavalli (1927-2022) de lui faire lire les poèmes qu'elle écrit, encore jeune poète, terrifiée par le regard intransigeant de l'immense Elsa, elle recommence tous ses poèmes, et pendant des mois, elle en écrit de nouveaux, en s'adressant à Elsa. Elle dit d'elle-même que généralement, elle est encline à *l'imbroglia*, mais face à Elsa impossible alors elle cherche les mots 'réels'. En émerge un ensemble court car « il y a moins de risques ». Elsa en un coup de fil, lui répond tout simplement « Patrizia, je suis heureuse, tu es une poète. » Aucun adjectif n'a besoin d'être ajouté. Être poète, c'est tout.

Avant Elsa, aucun bonheur, car elle vit dans le désir d'écrire de la prose mais elle admet impassible, avoir toujours été trop paresseuse pour ça. Grâce à Elsa, elle rencontre ses plus chers amis, Carlo Cecchi, Angela Ippolito, Giorgio Agamben, Ginevra Bompiani.

Patrizia Cavalli est donc poète, elle est même une figure majeure de la poésie italienne du XXe siècle. L'humour (cynique, souvent) qui jaillit littéralement de ses poèmes est peut-être ce qui les rend si puissants, il vous emporte, vous surprenant comme un éclat de rire contagieux. Souvent la critique parle de son art de la tautologie, il vrai que rare sont ceux qui jouent et déjouent les évidences avec autant de malice, de lucidité. Il y a aussi l'amour et les sens qui prévalent dans son œuvre. En réalité, elle commence à écrire pour Kim Novak à l'école élémentaire, par amour (voir [ici](#)). Et puis tout simplement ça devient un souffle vital, parce qu'il n'y a que ça qui vaille ; Patrizia Cavalli « [n'a] que les sens et les mots. »

De Patrizia Cavalli, Agamben chante l'aptitude à atteindre « ce champ transcendantal, insyllabable par le moi, [qui] n'est, en effet, autre que la langue, une langue qui n'est plus ni hymne ni élogie, ni célébration ni lamentation, mais qui, dans sa marche somnambulique, touche et palpe les contours exacts de l'être. » Une langue du corps donc, une langue faite d'amour et d'humour, sensible aux humeurs de la chair. Ce moi éminemment charnel et pourtant effectivement, universel touche à la rencontre de l'intentionnalité du poète et du hasard qui semble être un paradigme essentiel pour Cavalli à savoir, « quelque chose qui doit s'imbriquer avec une autre, mais sans prédominance : il faut écouter, même passivement, la force de l'objet lui-même. Les poèmes sont souvent une forme d'*opus incertum*, une sorte d'écoute souple, ce n'est pas simplement la volonté qui les crée. Mes poèmes sont tous des respirations, à l'exception des petits poèmes qui sont des respirations à long terme, des respirations qui pensent» (voir [ici](#)).

Les éditions Einaudi ont publié presque tout l'ensemble de l'œuvre de P. Cavalli. Elle compte :

Le mie poesie non cambieranno il mondo, Einaudi, Torino 1974.

Il cielo, Einaudi, Torino, 1981.

L'io singolare proprio mio, Einaudi, Torino, 1992.

Poesie (1974-1992), Einaudi, Torino, 1992

Sempre aperto teatro, Einaudi, Torino, 1999.

La guardiana, nottetempo, Roma, 2005.

Pigre divinità e pigra sorte, Einaudi, Torino, 2006.

La patria, nottetempo, Roma, 2011.

Al cuore fa bene far le scale (con Diana Tejera), Volland, Roma, 2012.

Datura, Einaudi, Torino, 2013 (contiene *La patria*).

Flighty matters, Quodlibet, Macerata, 2017.

Vita meravigliosa, Einaudi, Torino, 2020.

Sont traduites en français :

Mes poèmes ne changeront pas le monde, traduction par Danièle Faugeras et Pascale Janot, éditions *Des femmes*, 2007.

Poésie 1974-1992, Lucie éditions, 2007.

Toujours ouvert théâtre, trad. René Ceccatty, Payot&Rivages, 2002.

Patrizia Cavalli a reçu le prix Viareggio, le prix Betocchi, le prix P.P. Pasolini, le prix Campiello, le prix Feltrinelli et le prix Dessi.

JE VEUX MON BIEN, maintenant je fais quoi ?
Je ne sais même pas où commencer.
Pourquoi cette infaillible certitude
quand je veux obtenir mon mal,
alors que pour mon bien, je n'ai pas idée,
je n'ai aucune idée de quoi faire ?
Peut-être parce que le mal est exubérance
d'esprit, désir de déborder
et, sortant ensuite de la marge, révèle
excès de matière, démesure
se déversant en variété de formes,
dissonance exaltant ce qui est,
non pas ce qui manque. Et donc, si je le cherche
je le trouve, suffit de bouger un peu,
entreprendre, vouloir. Le bien étant lui
absence du substance, résilie
toute forme et ne se révèle pas : quand je le cherche
il devient son fantôme, je crois l'avoir
et tout d'un coup il m'échappe. Si alors
le mal est un plus et le bien un moins, comment
je peux vouloir, quoi espérer ? Toute
ma volonté est perdition. Donc
je devrais rester là où je suis, sans
ambition, mais innocente
de tout, même du bien,
en fait même, en retrait.

C'EST PEUT-ÊTRE précisément ça la vertu,
ce manque, cette immobilité
sans préférence, cette résilience
d'émotions, pour moi nouveauté,
si peu clinquante, douleur
qui ne mord pas, sans rébellion, au-delà,
matière évanescence déjà en ébullition,
qui ne fait plus de bruit.

DUR INTELLIGIBLE et doux sentir
le pire qui puisse nous arriver.

REGARDER LA BEAUTÉ et ne jamais la faire sienne.
Si ce n'était pas ainsi, tu te regarderais toi-même
et donc, tu n'aurais plus rien à regarder
détentriche ennuyée d'un ennui de loup.

JE SUIS DEVENUE très sage
je dis une sagesse après l'autre
facilement très facilement
je les dis et je les oublies
je peux les oublier
parce que j'en ai toujours une autre
d'ailleurs moi,
je ne suis pas du genre à économiser !

ON POURRAIT raisonner, non ?
On pourrait même raisonner. Oui.
Mais maintenant, il y a trop foule sur la place
trop de matériel. Et puis les rues
les quelques rues qu'il y a
sont pour s'enfuir.

TOUJOURS VOULOIR COMPRENDRE. On ne peut pas.
Il faut céder, il faut s'effacer,
il faut faire comme font les chats
quand ils se recroquevillent, muscles frémissants,
contractés, avant de s'élancer vers
une proie, que ce soit un jeu
ou du sérieux; ou quand en furieux
kabuki ils affrontent leur rival, et alors l'univers
entier se concentre en une captivante
et millimétrée avancée, et puis
sans préavis, peut-être parce que le jeu
est mauvais - c'est toujours l'excuse d'une mouche ou d'un
moucheron qui se retrouve là -
ils regardent alentours, font mine distraite,
eux ? rien à voir ! Comme si c'était sérieux !
Mais qui sait, ils se sont peut-être vraiment distraits.

SAUVAGE (1/3)

Daniela Danz

traduit de l'allemand par Axel Wiegandt et Roland Crastes de Paulet

RÜCKENFIGUR I : PRYPIAT

tu t'immobilises : tu ne veux pas entrer dans ce paysage
ne veux pas que je l'appelle paysage
nous n'avons sinon pas de nom pour les pins
dont les troncs ne pourrissent pas pour les matériaux nucléaires
cachés sous l'herbe nous avons somme toute
trop peu de noms pour désigner ce que nous voyons
or il y a trois décennies il y en avait trop et
ils n'appartenaient plus à personne sortaient des maisons et des enclos
pour gagner la liberté et les loups sont venus les chevaux sauvages
les lynx et ont habité sans nom ce qui ressemble
au paysage trivial d'un amateur qui
afin que je vois ce que tu sais t'a placé dos à la
bordure de cet état sauvage invisiblement irradié

RÜCKENFIGUR II : LE SALON

quelle est cette pièce ? transbordée ? image d'une
image ? fais-moi de la lumière il fait si sombre à l'intérieur que
je ne reconnais que peu à peu mon regard glissant sur toi
qui est assis là : fatiguée et blottie dans la pénombre
de la table familiale abandonnée la bonne entente avec son
visage de monsieur tout le monde mais ils me disent quelque chose
les gens à gauche de la fenêtre et l'intérieur suranné
l'ordinateur gros comme une valise... mais c'est
notre enfance et maintenant je vois : c'est nous
à la table de la salle à manger en train de pêcher dans la bouillabaisse
les particules de notre peeling et de les pousser
sur les rebords de nos assiettes mais elles retombent sans arrêt
étrange qu'hier soir encore nous cherchions
à susciter l'attention avec notre peau immaculée

RÜCKENFIGUR III: PROJET WEST FORD

montre-moi ce que c'est d'être un satellite ? laisse-moi
regarder par-dessus ton épaule : seize couchers
de soleil par jour et la ceinture de peur en cuivre
que l'Amérique a bouclée autour de la planète un demi-
milliard d'aiguilles en cuivre placées dans l'espace
pour émettre et capter sans interférence qui
emplissent à présent le dernier des espaces accessibles
qu'est-ce qui peut encore nous consoler maintenant ? les lignes
écrites dans la pénombre qu'au matin nous ne pouvons plus
lire ? ou alors ? pourtant ? la nouvelle que tu transmets de Hanoï
et arrive aussi nette qu'un cristal –
Telstar me vois-tu ? je t'envoie ce tableau
de la terre sous toi bleue et merveilleuse
et pittoresque encadrée par notre ferraille

RÜCKENFIGUR IV: NIMROUD

comment peux-tu te tenir là et les regarder tirer
des câbles autour des murailles de Nimroud ? des câbles sur les
pattes pétrifiées les jambes noueuses les
visages pleins de longanimité des créatures ailées de Nimroud
pourquoi restes-tu silencieux au moment de la destruction ?
tu lis un livre ? Management de l'ensauvagement ?
lis que la mort n'est qu'à un battement de cœur
que rien ne saurait être cru avec certitude ? et ton
peintre pourquoi ne fait-il rien ? peins le motif de ces
câbles à explosif la méticulosité brutale avec
une précision méticuleuse : un tableau qui enterrera
les bulldozers qui regroupent les décombres en tas
un tableau de Nimroud survivant à sa destruction

MOULAGES DE VIE, 2

Maya Vitalia

L'asile merveilleux

Jungere vulpes : « Atteler des renards »
Virgile, *Bucoliques*

I

Voici notre asile idéal sous un nuage-machine (cuicuitant à baroquismes — d'opérette ?) et sous un rayon jaune. Il y a :
démoulage de songe-creux roses, mauves, bleus,
cyclothymiques — les abeilles comme nous zigzaguent dans
la luzerne enjouée (papilionacée bon fourrage), l'épaisseur
grasse, herbue, tréflée, des friches et des pentes où
bruyamment ça foment l'invasion de minifleurs farouches

— éparpillement des corneilles, ciel texturé en arrière-plan
—,

l'asile aussi : la mouche à toison,

mais revoici l'inqualifiable *Asilus barbarus* !! *Zut, zut, zut, zut* (en
même temps je sens que mon devoir est de ne pas m'en tenir à ces

mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement),
autrement dit la mouche prédatrice aux pattes *ravisseuses*, épineuses,
formant une cage ; son appareil buccal robuste, muni d'un rostre dans
lequel coulisse un hypopharynx à apex vulnérant est surmonté d'un
mystax (bouclier) ; l'insolente à moustache introduit sa trompe dans le
thorax de la proie — lépidoptère, pourquoi pas — et lui injecte en plein
vol sa salive aux enzymes neurotoxiques et protéolytiques ; ainsi, elle la
prédigère : la proie est tuée instantanément puis vidée de son contenu
par aspiration

cette chasseuse longiligne, pelucheuse, hérissée au bourdon
obsédant...

Et le bombyx versicolore (*Phalaena versicolora*), et les piafs
pique-assiette (*Uccellacci, uccellini*) ; les sangliers, les renards,
les écureuils volants, robes luisantes à mamours, perlouses
d'yeux cousues museau.

Arbres géants, murs éboulés, terrains vagues, ondoyants,
traversés de comètes (il y a plusieurs foyers de fête) aux
chevelures asymétriques ;

arbors, ardors, odors & papillons d'Ada (hue, dada ! petits chevaux
fous ailés-zélés) — ou phalènes errantes

une jupe drapé un fessier, chenille zébrée-bombée sur socle
mobile et cliquetant, oxydé, à vélocité (vélo volé).

II

Ce boqueteau urbain et ses enchantements déchiquetés —
guirlandes à gris-gris — longe l'ancien mur de Berlin sous
rayons blancs

— rameaux graciles aux ondulations cerfs-volants ou
plutôt : *filis de pêche à la mouche* —

elles bataillent, fixent nos esprits, dévorent nos corps (et disent NON AU
VINAIGRE {pas comme la fille de l'homme, en stylite haut perchée de
l'an zéro, cette assoiffée du désert à qui l'on tend, à l'extrémité d'un
roseau, une éponge imbibée de vin aigre, et dans un râle elle expire})

avec joie venteuse : il y a vaporisation des minifeuilles :
effusion foliacée, mouchetée, pointillée-moussue à cui-cui ;

la Folia ?

bouquet de troncs frémissant, éventé. *Jeux-vibremments* :
bois à jouer,

sinueux, scarifié, exfolié aux décollements de papier — une
exuvie blanc radiant —, peau d'écorce à écrire jaspée-crevée
de rugosités rythmiques noir poudré (vert-de-gris).

Ce bois de bouleaux suspendu s'éternise (livide, luminescent)
comme un baiser violé au-dessus de la tranchée —

tranchée dans la terre où s'enfoncer, courte focale en contre-plongée :
vue grand écart-baiser violé-violet depuis l'œil-machine d'Andreï
Tarkovski & toi-même ta gueule ouverte, pelletée d'asticots sur ta
langue tirée ultraviolette – larves de mouche à viande

on dit que la guerre nous avait séparées.

viole de gambe

nous féminin pluriel : les âmes slaves Est/Ouest ? les phalènes
migrantes ? les juments-oiselles ? les petites filles du voyage ? les
flammes follettes ? les amies violentes ? les sœurs imaginaires ? les
voleuses ? les joueuses aux dés ? les violeuses ? les versifieuses
versicolores ? les revenantes violettes ? les âmes amoureuses ? les
homo phoniques & sexuelles ? les zam-zam houleuses ? les personnes
multiples ? les écrivaines ? l'inconnue & je

III

Une équilibriste s'entraîne à déambuler sur sangles tendues entre marronniers d'Inde et frênes communs, Görlitzer Park, Kreuzberg.
 Vue de loin sur *fond intégralement vert* elle paraît léviter grâce au trucage vidéo en arrière-plan.

La fil-de-fériste lève les bras au ciel et de l'aisselle à la hanche on lit deux mots tatoués en croix, l'un horizontal :
 « VERITAS »
 L'autre vertical :

Celui-là m'échappe, illisible.
 J'échoue à le lire.

— « SEVERITAS » ou gravité newtonienne ? Non, tu aurais su aisément reconstituer les caractères d'un mot aussi proche. L'inconnue est plus belle.
 — Et manieuse de gravité...

CARESSE DE BRUME

Robert Kelly
 traduit de l'anglais par Sabine Huynh

1.
 La brume dérive
 le bord de mer en nous aussi,
 sois vague, mon cœur,
 laisse-les aller
 ou s'attarder ou bien oublier,
 l'amour se nourrit de ce qui se passe.

2.
 Gouttes de pluie sur la fenêtre
 mais aucune pluie ne tombe.
 Confidences sur l'oreiller du ciel
 courbe de la joue
 tout près
 un attouchement tempéré.

3.
 De telles choses font réfléchir.
 L'homme à Hastings,
 la femme à Tel Aviv,
 colline du printemps mais
 une fille en Crète
 sa mère lui enseignant
 encore la mer.

4.
 On reconnaît toujours

ceux qui sont sur des îles
à la fraîcheur de leurs mots,
frais contre ta peau.
Les îles parlent toujours de peau.

5.
La science éparsée du désir,
chercheurs s'empêtrant dans
des ronces et des draps de lit,
des sièges arrière et des grands hôtels
sans jamais approcher ce qu'en
physique on appellerait une loi.
Et nous nous trompons probablement
sur la physique aussi.

6.
Je veux dire que la pesanteur est ce qui tire la peau.
Ce qui nous pousse l'un vers l'autre
maintient notre tribu sur terre.
Peau de terre peau d'homme lune avide.

7.
Rends-toi à la boutique de
l'apothicaire du désir perdu,
fais bravement face
à la vitrine et scrute
tous les remèdes illustres
que tu as essayés et qui ont échoué.
Donne des petits coups sur la vitre.
Pas de réponse. Lèche-la doucement
du bout de la langue. Tu pourrais
au moins être pluie.

8.
Tout est une question de météorologie.
Waterloo c'était de la boue.
Michel-Ange a sculpté
un bonhomme de neige pour les Médicis,
45 degrés au bord de la Yamuna,
je me fatiguais vite, un vieux ventilateur électrique,
son cliquetis lent, soufflait de l'air chaud
sur de la paille mouillée, que cherchaient-ils ?
pourquoi voulaient-ils
renforcer l'humidité ?
juste pour tenter d'exercer leur contrôle
sur le temps, en l'aggravant ?
Cela m'endormait. Je me suis assoupi.
Je dors peut-être encore.

9.
Mais Dylan Thomas a parlé de « la météorologie du cœur »
et a confié aux poètes le soin
de résoudre cette science secrète. Nous nous y efforçons.
Même avant qu'il ne nous l'ait demandé,
nous n'avons peut-être fait que ça,
étudier les nuages et le clair de lune
au-dessus de l'autoroute qui va
du soleil au cœur
et vice-versa. Pour faire
ce voyage jusqu'à la peau
et la faire chanter.

POETIC TRANSFER, 13

traductions de Céline Leroy

Carolyn Forché, *In the Lateness of the World*, Penguin, 2020

À ceux enfin dont les chemins d'encre et de sang passent par les vocables et par les hommes
 Et, plus près, à toi, à nous, à toi.
 Edmond Jabès

Le musée des pierres

Voici tes pierres, réunies dans des boîtes d'allumettes et des boîtes en fer-blanc,
 tirées du bord des routes, des caniveaux et des viaducs,
 des champs de bataille, des aires de battage, des basiliques, des abattoirs —
 des pierres, descellées par des tanks dans les rues,
 d'une ville dont la première carte a été tracée à l'encre sur du lin,
 des pierres de cours d'école dans la main d'un cadavre,
 le caillou du *oui* de Baudelaire,
 la pierre de l'esprit qui nous habite
 transportée d'un silence à l'autre,
 la pierre du cromlech et du cairn, schiste et argile, hornblende,
 agate, marbre, meule, ruines de chœurs et de chantiers navals,
 craie, marne, argilite des temples et des tombes,
 la pierre des herbes argentées près de l'échafaud,
 la pierre du tunnel tapissé d'ossements,
 la lave de la mise au tombeau d'une ville, les pierres
 abîmées d'un phare, d'un mur de cellule, d'un scriptorium,
 les pavés volant des mains de ceux qui se sont soulevés contre l'armée,
 les pierres où les cloches étaient tombées, où les ponts ont été dynamités,
 celles qui avaient cassé des vitres, servies de presse-papiers aux pétitions,
 feldspath, quartz rose, schiste bleu, gneiss, et chert,

fragments d'une abbaye au crépuscule, l'orteil en grès
d'un Bouddha détruit au mortier à Bamian,
la pierre de la colline avec trois croix et une crypte,
d'une cheminée où les cigognes criaient comme des enfants humains,
les pierres tout juste tombées des étoiles, une impassibilité de pierres, un cœur,
la pierre de l'autel et de la borne, le repère et le récipient, jetée la première, les tas et la grêle,
les pierres des ponts et d'autres avec lesquelles paver et se taire,
pomme de pierre, basilic de pierre, hêtre, baie, fougère de pierre,
concrétion du corps, aussi aveugle aussi froid aussi sourd,
la terre entière une carrière, la vie entière un labeur, pierre d'achoppement, pierre blanche
avec l'espoir que cet amas de décombres, pris dans son ensemble, deviendrait
un lieu saint ou de pèlerinage, un ossuaire, inamovible et sacré
comme la pierre qui marquait le trajet du soleil alors qu'il entrait dans l'aube de l'humanité.

Lettre à une ville assiégée

Tournant les pages du livre que tu m'as prêté sur ta ville blessée,
lisant le braille sur ses murs, marchant sous ses marronniers fantômes
le long des feux qui transforment les vitres explosées en bronze,
qui flamboient un instant sans réchauffer les maisons détruites
où tu dors sans eau ni lumière, une boîte de biscuits à partager,
ou plus tard dans les ruines du café, tu discutes de la littérature brûlée
empruntée dans une bibliothèque où tous les livres ont connu le désespoir.
Je voulais te rendre tes notes, qu'elles soient
imprimées dans un autre langage, ni tien ni mien, mais une langue
comprise par les enfants qui font des gilets par-balles avec du carton.
Alors nous nous allongerons dans le cimetière où poussaient les violettes quand tu étais petit
avant que les snipers ne tirent sur la ville à l'abri des tombes.
Mon ami, l'absent, je peux te dire que ton tunnel est toujours là,
ses murs de boue et la terre sanctifiée, creusé pour faire entrer
des oranges dans la ville — des oranges !— éclatantes telles des brouettées de lunes hivernales.
Alors remontons un peu la rue, vers la colline d'où l'on peut voir
la ville tissée de brouillard, les toits remplis de ciel, les ponts déracinés,
et une vitrine où un éclat de verre est suspendu au-dessus d'un livre retourné.
La bibliothèque brûle à la page soixante, comme elle brûle dans tous les journaux du monde,
et le claquement des sabots n'est pas le bruit du claquement des sabots.
D'ici un chien se fraye un chemin dans la neige un os humain dans la gueule.
Et quoi d'autre, quoi de plus ? Même les horloges n'ont plus le temps.
Mais, mon cher ami, le tunnel ! Il existe toujours un tunnel pour les oranges.

Ce qui vient

*J'ai apporté du désespoir un panier si petit, mon amour, qu'on a
pu le tresser en osier.
René Char*

parler n'est pas encore avoir parlé,
le pas-encore d'un royaume blanc du rien ne reste
ni pour soi ni pour un autre
un plus-là déjà là, parallèlement à l'arrivée de ce qui a été
la lumière et le contraire de la lumière
la terreur marchant aveugle le long de la mer déferlante, le corps en qui je vivais
le pas-encore de la mort obscurcissant ce qu'il illumine brièvement
un lieu inconnu comme entre les langues
va et vient, de souffle en souffle alors qu'un calme
dans les environs se lève, des lucioles dans les tilleuls, une douleur de pin
tu t'as toi à l'intérieur de toi
toi, tu l'as elle, et il n'y a rien
qui ne puisse être vu
alors ouvre-toi à la venue de ce qui vient

LES AUTEURS

JULIEN d'ABRIGEON est né en 1973. Il dirige tapin² (2014) et est notamment l'auteur de *Pas Billy the Kid* (Al Dante, 2005) et *Sombre aux abords* (Quidam, 2016).

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.

GUILLAUME ARTOUS-BOUVET est né en 1979. Il vit à Lyon. Il est l'auteur de *L'Hermétique du sujet* (Hermann, 2015) et *Neuvaine* (Littérature mineure, 2017).

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.

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.

PATRIZIA CAVALLI (1947-2022) était une poétesse italienne. Autrice d'une thèse consacrée à l'esthétique de la musique, elle était également traductrice, notamment de Molière et Shakespeare. En 2006, elle a obtenu le prix international de poésie Pier Paolo Pasolini.

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).

SANDRINE CNUUDE a été paysagiste, construit ses livres comme des jardins où l'écriture dialogue avec la photographie à la suite de ses voyages à pied. Elle est l'autrice notamment de *Habiter l'aube* (Tarabuste) et *La constellation de la sandale* (LansKine). Elle crée *Vinaigrette* en 2020, une micro revue de poésie et photographie.

ROLAND CRASTES DE PAULET a traduit *Australie* de Jan Wagner (Ilador, 2022), en compagnie d'Axel Wiegandt.

ALEXANDRE CURLET est un artiste et poète belge. Il est l'auteur de *Butterfield* (L'Extrême contemporain, 2022).

GRÉGOIRE DAMON est né en 1985. Il a notamment publié *Fast-food* (Buchet-Chastel, 2018) et *Rouler des pelles* (Vanloo, 2022).

DANIELA DANZ est une poète, essayiste et traductrice allemande née en 1976. Son livre *Sauvage, Wildniß* en allemand, est paru en 2020.

AURÉLIA DECLERCQ est née en 1993 à Bruxelles et vit à Paris. Elle est l'autrice de poèmes et de textes théoriques. Elle a publié *Rikiki* (L'Attente, 2021).

OLIVIER DOMERG est né en 1963. Il a publié en 2018 les trois volets de *La condition du même : La Sainte-Victoire de trois-quarts* (éd. La Lettre Volée), *Onze tableaux sauvés du*

zoo (l'Atelier de l'agneau éditeur) et *Le temps fait rage* (Le Bleu du ciel).

EUGÉNIE FAVRE est née en 1976. Elle a publié *Ana-Viola* (Le corridor bleu, « Collection S!NG », 2022) et *Suites Tuoni* (Flammarion, 2023).

PIERRE-MARTIN GODIN est né deux fois, en 1968 puis en 1982. Il vit ici et là, et publie des livres sous deux autres noms.

JEAN-BAPTISTE HAPPE est né en 1981. Il vit près de Lyon. Il est notamment l'auteur de *Milieu de gamme* (Le Pédalo Ivre, 2018) et de *Cavales* (Hochroth, 2013).

CÉCILE A. HOLDBAN est née en 1974. Poétesse, peintre et traductrice, elle a notamment publié *Ciel passager* (L'Échappée belle, 2012) et *Osselets* (Le Cadran ligné, 2023). Elle s'occupe de la revue « Ce qui reste ».

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).

EMMANUÈLE JAWAD est née en 1967. Elle vit à Paris. Elle est notamment l'auteur de *En vigilance extérieure* et *[carnets de murs]* (LansKine, 2016 et 2018).

ROBERT KELLY est né en 1935 aux USA. Il est notamment l'auteur de *The Time of Voice* (Black Sparrow Press, 1998) et *Leaflight* (Metambesen, 2020).

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).

MICHÈLE MÉTAIL est née en 1950. Elle a notamment publié *Le cours du Danube – en 2888 kilomètres/vers... l'infini* et *Portraits-robots* (Les Presses du réel, 2018 et 2019). Créatrice de poèmes sonores, elle a reçu en 2019 le prix Bernard Heidsieck d'honneur.

PIERRE-ANDRÉ MILHIT, né en 1954. Vit à Sion en Valais. Président de la Société des Ecrivain.e.s Valaisan.ne.s. A publié notamment *législation dérobade* aux Editions de l'Aire en 2021.

YANN MIRALLES est né en 1981. Il vit dans le Gard. Il est notamment l'auteur de *Jondura jondura* (Jacques Brémond, 2011) et de *Habiter bouche bée* (Unes, 2023).

FLORENCE PAZZOTTU est née en 1962. Elle vit à Marseille. Est l'auteure d'une quinzaine de livres parus chez différents éditeurs, notamment « J'aime le mot homme et sa distance (cadrage-débordement) » chez LansKine en 2020, et de films régulièrement sélectionnés en festivals

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).

EMMANUELLE PIREYRE, née en 1969, est romancière et poétesse. Lauréate du Prix Médicis 2012 pour *Féerie générale*, elle a notamment publié *Chimère* (éditions de l'Olivier, 2019, prix littéraire franco-allemand Franz Hessel 2020).

CÉCILE **RIOU** a publié *Chaîne et Chine* (Poëin, 2017).

MARTIN **RUEFF** est né en 1968. Il vit à Genève. Philosophe et poète, il a notamment traduit les œuvres d'Agamben et de Calvino, et a publié entre autres *Icare crie dans un ciel de craie* (Belin, 2008) et *La Jonction* (NOUS, 2019).

HÉLÈNE **SANGUINETTI** est née en 1951. Elle vit à Arles. Elle est notamment l'autrice de *De la main gauche, exploratrice* (Flammarion, 1999) et *Domaine des englués* (La Lettre volée, 2017).

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

CAMILLE **SOVA** est née en 1995. Elle se définit comme poète collagiste.

MARLÈNE **TISSOT** est née en 1971 et vit dans la Drôme. Elle est notamment l'autrice de *Lame de fond* et *Un jour, j'ai pas dormi de la nuit* (éditions La Boucherie Littéraire, 2016 et 2018) et *Voix sans issue* (éditions Au Diable Vauvert, 2020).

FLORENT **TONIELLO** est né en 1972. Il vit au Luxembourg. Il a notamment publié *Flo[ts]*, (Phi, 2015) et *L'Oreille arrachée* (Maelström, 2017).

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.

MARC **WETZEL** est né en 1953. Il vit vers Montpellier. Il a notamment publié *Pitié pour le passé* (Editions du Rocher, 2002) et *Exercices – Vingt-et-une leçons pour aider à penser* (Encre Marine, 2015).

AXEL **WIEGANDT** vit à Montpellier. Il a traduit *Australie* de Jan Wagner (Ilador, 2022), en compagnie de Roland Crastes de Paulet.

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