

CATASTROPHES

No. 14
Janvier 2019

NO ENTRY 

LA CONDITION HUMAINE



édito par Guillaume Condello	p. 3
OMG	p. 6
Guillaume Métayer, « Après Babel », 3	p. 7
Frédéric Dumond, « erre » (1/8)	p. 10
Laurent Albarracin, « Le Château qui flottait », 12	p. 21
Naly Razakandraïbé, « Deux sonnets anagrammatiques »	p. 23
Maria Corvocane, « Motifs sans nom », 4	p. 25
RIP	p. 26
Brice Bonfanti, « STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI » (2/4)	p. 27
Patrick Beurard-Vadoye, « Talk de Myster Beuys à Tolka »	p. 30
Marie de Quatrebarbes, « Empirique fossile », 7	p. 33
Hippolyte Hentgen, « 再開 », 4	p. 34
IRL	p. 35
Felipe Franco Muhnoz, « Identités » (1/2)	p. 36
Ariane Dreyfus, « Sophie ou la vie élastique », 5	p. 44
Guillaume Artous-Bouvet, « Route perdue » (4/5)	p. 45
Olivier Domerg, « Le Manscrit » (5/15)	p. 47
Aurélie Foglia, « Lirisme », 5	p. 51
SOS	p. 60
Christophe Lamiot Enos, « au pays de c. » (2/2)	p. 61
Jean-Claude Pinson, « Pastoral », 4	p. 64
Pierre Vinclair, « De la vie au poème (sans correspondance) »	p. 74
Louise Mervelet, « Mesanges », 3	p. 83
les auteurs	p. 84

ÉDITO

Guillaume Condello

Je me souviens, étudiant, d'un prof nous racontant le succès tout relatif qu'avaient eu les textes, publiés en feuilleton sous un très mauvais titre (quelque chose comme *Tempête dans la baie de Shanghai*), et qui donneront naissance plus tard à *La condition humaine* – qui obtint le Goncourt. Si je n'ai pas retrouvé le titre original des épisodes publiés par la NRF, si j'en suis venu à douter de la véracité, sinon de mon professeur, du moins de mes souvenirs, il n'en reste pas moins que ce titre hypothétique, qui tire le roman vers le récit d'aventures et l'exotisme à bon marché, n'invite pas au même contrat de lecture que celui sous lequel on le connaît : avec *La condition humaine*, on s'attend à de grandes déclarations, à une parole haute, sublime, une parole – pompeuse, peut-être – qui nous donnerait accès au sens de l'existence humaine.

La grandiloquence poétique, depuis que Jean Moulin est entré au Panthéon, et sans doute déjà bien avant, n'est plus tout à fait de saison. On dira que c'est justifié : emphase, enflure, la grandiloquence inviterait à voir des géants à cent bras quand on n'aurait que de vulgaires moulins en face de soi. La littérature, toute gonflée d'elle-même et de ses sortilèges comme la grenouille de La Fontaine – et paf, elle éclate : plus rien. Et la poésie alors ? Est-ce qu'elle n'aurait pas accès, parole haute par excel-

lence, au vrai, au pur, au sens dans son surgissement le plus intact ?

On se méfie, depuis longtemps et sans doute à juste titre, de la grandiloquence. Et pourtant : si l'on veut bien voir qu'elle ne se limite pas à l'usage d'un style pompeux, il sera clair – osons le paradoxe – que la poésie est nécessairement grandiloquente.

On pourrait dire, à la suite de Wittgenstein, que le sens des mots se résume aux usages que l'on en fait – parler, interagir, c'est participer à des jeux de langage, qui reposent sur des grammaires, c'est-à-dire des ensembles de règles (souvent implicites) ; dans le *Cahier bleu* : « donner des ordres et y obéir ; poser des questions et y répondre ; décrire un événement ; inventer une histoire ; raconter une blague ; décrire une expérience immédiate... ». Parler, c'est donc toujours jouer son rôle dans une situation (socialement, culturellement, etc.) déterminée, et ces jeux, très variés, recouvrent à peu près tout ce qui peut se faire avec des mots. A l'exception des poèmes ?

Ecrire un poème, c'est sortir du sens courant, des jeux de langage, des pratiques (sociales, culturelles, ou autres) dans lesquelles les mots *font sens*, précisément, des conditions (humaines) du sens (corporéité, mortalité, etc.). Les mots, dans le poème, n'ont plus pour obligation de renvoyer aux expériences sensibles habituelles, aux usages conventionnels – ils font voler en éclats les règles du jeu, ils inventent leurs propres règles. Ecrire, ou lire un poème, c'est aller flotter dans la région impalpable où le sens n'est

plus conditionné par son insertion dans une langue particulière, dans des usages particuliers. C'est donner un sens plus pur aux mots de la tribu, s'inventer un langage propre, ce que l'on voudra. Le poème, de ce point de vue, arraché à ses conditions habituelles de réalité, est un objet innommable, et une partie de la perplexité qu'on peut éprouver devant un tel objet vient de ce que l'on ne sait pas, *littéralement*, ce que l'on a devant les yeux, comment le comprendre. Plus étrange encore qu'un objet parvenu jusqu'à nous, depuis une civilisation disparue où il faisait sens parce qu'on en connaissait l'usage, le poème nous invite à percevoir le monde et notre existence à l'aune de cette civilisation inconnue. Le poème, météorite tombée d'on ne sait où – gravée de signes indéchiffrables.

Mais dans le même temps, et contrairement à cette vision, le poème ne peut être « reçu » que dans la mesure où il s'insère encore dans des pratiques qui lui donnent un sens. La météorite finira au musée, montée sur socle, sous une cloche de verre. Car si la succession des mots sur la page (ou ailleurs) est incompréhensible, cette succession incompréhensible en elle-même fait sens dans la réception du poème : le jeu social qui consiste à lire un poème, à aller à une lecture de poésie (etc. !), conditionne l'attitude que l'on doit adopter face à la suite de mots et de sons qu'on reçoit en pleine figure. Le contexte concret d'énonciation et de réception détermine le sens du poème. La syntaxe, l'usage (correct ou non) des mots, les registres de discours, etc. – c'est tout *l'ordre du discours*, en quelque sorte, que le poème refuse et reprend tout à la fois. Cet ordre s'oppose à

la production du poème car ce dernier s'écrit contre lui, ou à côté de lui ; et dans le même temps, c'est parce qu'il lui tourne le dos qu'on peut l'y mesurer et le comprendre, par le jeu qu'il introduit dans les conventions et les conditions du sens.

On lit les poèmes, on lève les yeux, on referme le livre – et que nous en reste-t-il ?

Force est de constater que nombre de livres nous tombent des mains. Mais ce n'est peut-être pas uniquement un signe d'échec. Si le livre nous retombe sur les genoux, si nous le posons un instant, c'est que, depuis ce non-lieu, dans le sens et hors du sens, nous faisons un arrêt : comme, à flanc de colline ou de montagne, on s'arrête pour souffler un peu et regarder en arrière, vers le monde dans la vallée, là où vivent les hommes, pour tenter un peu de se souvenir comment c'était, la vie là-bas. Arrivé au sommet de la montagne, on redescend, et qu'est-ce qu'on a appris, à regarder la vallée depuis les hauteurs brumeuses ?

Rien, au fond – et c'est bien ainsi. On a pesé et senti, dans cette montée qui n'en est pas une, le poids de sa condition, comme si elle n'était pas tout à fait la nôtre. On s'est arraché lentement aux conditions – proprement humaines – qui donnent un sens aux mots à nos expériences – sans pour autant pouvoir contempler ces conditions de l'extérieur et en percevoir le sens ultime, formulable en mots et en théorie : passé pour partie de l'autre côté du sens, le poème n'a plus rien à nous dire. Cette montée (si l'on veut) sur les sommets battus par les vents du

poème n'est pas tout à fait une élévation, encore moins une révélation : c'est l'expérience de la limite, la bordure du sens qui entoure le monde et dessine les contours de la condition humaine – une expérience muette, par définition.

Nous voici revenus au départ, le cercle se boucle : toute poésie est *nécessairement* grandiloquente. La grandiloquence, c'est la parole sublime, la grande parole : c'est-à-dire, étymologiquement, la parole qui nous vient par-delà la limite, le seuil. Dans le sens et hors du sens, en même temps, relié à tout ce qui donne sens à son acte de parole, en même temps qu'il en est irrémédiablement coupé, le poète est donc dedans *et* dehors. C'est cette ubiquité du poète qui fait la condition de possibilité et d'impossibilité du poème. La poésie ne parle ainsi que depuis le seuil, la limite, et ses mots – impossibles et possibles pour les mêmes raisons – viennent s'écraser sur la page comme sur un écran : les paroles y trouvent enfin un espace où déployer leurs corolles étranges, en même temps que la pellicule infranchissable qui nous en sépare nous empêche de réellement les *entendre*. Il n'est pas nécessaire de parler de sujets réputés « nobles » pour aller jusqu'au bord de notre condition ; et tous les titres, en définitive, sont inutiles : au fond, tous les livres devraient s'intituler *La condition humaine*.





Oh
My
God

APRÈS BABEL, 3

Guillaume Métayer

Le D de Karinthy

Difficile d'éviter la magie du feuilleton. Déjà, au troisième coup, je me rends compte que ce n'est pas moi qui tient ce feuilleton. Non, c'est le feuilleton qui me tient. Par là, je ne veux pas seulement dire que c'est « ma chatte qui se joue de moi » (Montaigne), voire que « c'est pas l'homme qui prend la mer » (Renaud). Il s'agit juste de constater une évidence : j'ai beau *vouloir* écrire sur la manière de traduire les poèmes de Nietzsche, le jeu des *Zoum Zoum* et des « A de l'atlantique » m'entraîne dans sa danse alphabétique...

C'est un phénomène qui m'a toujours amusé dans la monumentale, savante et dialectique *Histoire de la littérature hongroise* dirigée par Tibor Klaniczay¹. Un phénomène de casse. Oui, vous avez bien lu. De casse.

Comme ce fut longtemps le cas avant que la littérature hongroise ne devienne à la mode chez nous, le pavé moutarde fut édité en Hongrie par des imprimeurs hongrois. Le résultat est magnifique mais quelques petites espiègleries involontaires s'y sont insinuées, notamment la confusion de certaines lettres ; par exemple, il arrive que les « p » ou les « b », y deviennent des « d ». Ce *clinamen* littéral, pas plus que celui qui chez Lucrèce crée les choses,

n'obéit à aucune loi, mais l'on peut se prendre à rêver qu'un autre monde puisse en naître, une autre histoire littéraire, redistribuée par glissements, une évolution lente à la manière de la géologie de Lyell...

Ce matin, en feuilletant la modeste page et demie consacrée à Frigyes Karinthy (1887-1938) dans ce monument, je me suis d'abord demandé pourquoi si peu de place². Mille mobiles du mépris me sont vite venus à l'esprit : dépréciation de l'humour et du journalisme, secondarisation par rapport à son ami le grand Kosztolányi, un soupçon d'« antisionisme » soviétique peut-être ? Je n'en sais rien et ne voudrais pas soupçonner à l'aveugle. Ou bien sommes-nous tributaires de notre goût de Français pour ces moralistes et nouvellistes légers et sarcastiques, et Karinthy projetterait-il sur nous une ombre démesurée depuis Pest ? Qu'importe, peut-être. Car très vite autre chose m'a attiré avec plus de force que ces embryons de réflexions d'historien de la littérature. Je tombe sur une phrase qui affirme que Frigyes Karinthy était l'auteur de « fictions utodiques »... Mon sang n'a fait qu'un tour. « Utodique » : je reconnus très bien ce mot, il me parut tout à fait familier. Il avait pourtant je ne sais quoi de bizarre. Est-ce que l'on dit vraiment « utodique » en français ? N'est-ce pas plutôt l'hémisphère magyarisé de mon crâne qui l'a reconnu ? Pas de manière si précise que cela, d'ailleurs. J'ai d'abord pensé à un transfert direct en français de l'adjectif « *utodikus* ».

¹ *Histoire de la littérature hongroise des origines à nos jours* ; publié sous la direction de Tibor Klaniczay ; préface de Jacques Voisine ; rédigé par István Nemeskürti, László Orosz, Béla G. Németh et Attila Tamás, Budapest : Corvina kiadó, 1980, 585 p.

² Voir plutôt la mine d'or du site <http://www.frigyes-karinthy.fr.nf/>

Rien de plus fréquent, il est vrai, que les salves de mots latins et grecs, triomphants ici et inexistant à l'autre les langues européennes. « *Hektikus* », par exemple, existe en hongrois, hectique est, en français, plus technique. « *Teknikus* » ne se dit d'ailleurs pas en hongrois. Tout au plus « *technikai* », et avec « *teknikus* » on penserait fatalement à une tortue (*tekñös*), et déjà le cerveau invente une mécanique de l'animal à toiture... Entre le français et l'anglais, la guerre des « *pragmatique* » et des « *pragmatical* », des « *techniques* » et des « *technical* », des « *didactic* » et des « *didactiques* » fait rage depuis des siècles, comme un Fontenoy lexical, où l'on ne saura jamais qui a tiré le premier.

Bref, « *utodique* » n'était donc pas la traduction de « *utodikus* » pour la bonne et simple raison que celui-ci n'existe pas. Difficile, à force, par parenthèse, de ne pas entendre « *Kuss !* » (« La ferme ! », en hongrois, rien à voir avec un baiser bien que l'on puisse aussi fermer une bouche ainsi) dans ce suffixe, comme un impératif anti-intellectueliste lové au creux des terminaisons grecques du hongrois... Non, c'était à un autre mot qu'il me faisait songer.

Oui, c'est cela, « *utódi* ». C'est l'une de ces terminaisons en -di dont le hongrois a le secret, de Szondi au *turó rudi* (barrette de chocolat fourrée au fromage blanc) en passant par Toldi et autres diminutifs qui pullulent un peu partout en ce moment (gazdi, fincsi vacsi, izgi buli, és a többi, *id est : et ceteri*). Je n'y étais toujours pas. Que diable allait-il faire dans ces fictions utodiques ? C'étaient évidemment des « fictions utopiques » dont l'imprimeur hongrois avait tordu non le nez, mais le p. Et les voilà d'un coup devenues presque hongroises : *utód* : le descendant. *Utódi* pourrait être ainsi un possessif, et les « fictions

utodiques » des fictions de descendants... Quand l'imprimeur se fait traducteur. Mais peut-être aussi interprète.

Car cela irait très bien à Frigyes Karinthy. À côté des utopies de ses livres, de son *Capillaria. Voyage au Pays des Femmes*, de son *Farémido : le cinquième voyage de Gulliver*, de son *Reportage céleste de notre envoyé spécial au Paradis* et de son *Voyage autour de mon crâne*, n'a-t-il pas créé une vraie utodie ? Je veux dire une utopie trans-générationnelle, une transmission familiale de l'utopie littéraire ? Regardez sur le net les noms des traducteurs de la plupart des œuvres karinthiennes : Judit et Pierre Karinthy... Et que dire de Márton Karinthy, le directeur du théâtre du nom ?

Surtout, son fils même, Ferenc Karinthy (1921-1992) n'est-il pas l'auteur du roman *Épéné*, dystopie (oedipienne ?) qui nous conte l'histoire d'un linguiste perdu dans une ville inconnue et gigantesque au langage désespérément impénétrable ?

Épéné : ce seul titre fait songer non seulement à une épopée bête composée en quelque novlangue monovocale et déféminisée, mais aussi, par son balbutiement même, à une réinvention du mot grec « barbare » en territoire acoustique et linguistique magyar.

Dans la dystodie du fils Karinthy, la langue locale est d'ailleurs soumise à un *clinamen* qui souffle plus fort que sur les flots de *L'Histoire de la littérature hongroise* de l'austère Klaniczay. Il semble au héros du livre que chaque prise de parole dérange la langue en même temps qu'elle l'actualise, la rendant ainsi constamment fuyante, insaisissable, emportée dans une déclinaison infinie, une fuite irattrapable à la manière d'une fugue déréglée, dans la

confusion d'une *confugaison* permanente. Pourtant, pour un lecteur francophone, le titre et les mots semés par Karinthy junior dans son récit feraient plutôt songer à une langue finno-ougrienne, et même, lâchons le mot, à du hongrois, au hongro-français de Katalin Molnar, par exemple... Cette langue, que le linguiste hongrois lui-même ne comprend pas, est évidemment le miroir inversé de cette langue magyare qui, à l'exception des natifs, reste opaque à presque tout le monde sur cette terre. Nul hasard donc que le protagoniste du livre, un certain Budai (autant dire « Monsieur Debuda ») ait d'abord voulu atterrir à Helsinki. Là-bas, chez les frères siamois finnois, on parle une langue presque aussi épique que le magyar.

Traduire la littérature hongroise, c'est se confronter sans cesse à cette question de la langue et de la traduction. Elle traverse nombre de ses grands esprits et de ses grands récits, du « Contrôleur bulgare » de Kosztolányi au « Mahlzeit et Zaturek » de Frigyes Karinthy lui-même, en passant par mille autres... Une réflexion obstinée sur l'insularité qui constitue, elle aussi, le symbole et l'inversion de la situation géographique et linguistique de ce pays sans mer qui fut, vingt ans durant, un royaume sans roi gouverné par un amiral sans flotte...

Dans *Épéné*, la métropole elle-même, étouffante par ses proportions et sa profusion architecturale et humaine, a

des respirations océaniques. L'espoir ne survient, à la fin, que lorsque un mince plan d'eau détressé par le vent promet un horizon marin, un « Fuir là-bas, fuir ! » enfin envisageable. Plus tard, Krisztina Tóth résumera à merveille ce paradoxe psychique d'une absence d'accès à la mer qui finit par se penser comme une insularité : « Nous sommes un petit pays sans mer, une île au milieu de l'Europe³ ». Une île de terre dans une mer de terres ayant accès à la mer.

La dernière strophe d'un poème d'István Kemény, « XXe siècle, version B », reprenant un vers de chacune des stances précédentes, rejoue ce fantasme urbain et océanique et, en profondeur, en tout cas en largeur, babélier :

Les conditions sont pires encore,
Stupeur, puis simplement attente,
Toutes les routes mènent à la mort.
Rater la Ville est chose facile.
Autour de Rome, ceinture de poison verdoyante
Jusqu'aux deux océans s'étend la Ville⁴.

La psychanalyse hongroise aurait-elle fait de ce sentiment d'isolement linguistique une détermination de ses questionnements aquatiques, elle qui identifie les abysses de l'inconscient aux fonds sous-marins ainsi qu'au ventre mythique des baleines bibliques ? Il est étonnant de

³ Voir « De l'albatros à l'albatros », *Place de la Sorbonne*, 5, 2015, p. 15-22. Elle ajoute : « Mais là, en contrebas, roulent les courants mouvants de la grande tradition européenne, et tous finissent par pénétrer le trésor culturel de la nation [...]. Un poète débutant, quant à lui, absorbe toujours toute chose dans ces flux sous-marins. Pas seulement les œuvres qu'il lit dans sa langue maternelle, mais aussi celles qu'il rencontre en traduction. Puisque nous n'avons pas de mer, nous avons créé une mer intérieure ».

⁴ Voir « Neuf poèmes » dans *Po&Sie*, n°152, automne 2015, p. 84-90.

constater que là où Ferenczi voit partout la *Thalassa*⁵ qui prenait à la gorge la fin d'Épéné comme un souvenir du cri des soldats de l'*Anabase*, Nicolas Abraham et Marie Török trouvent dans le *Jonas* de Mihály Babits prétexte à une extrapolation analytique sur la « crypte⁶ ». Prétexte aussi à une étrange traduction du chef d'œuvre poétique de ce confrère de Karinthy dans la grande revue *Nyugat* que fut Babits :

Mais le Patron, colère rabroua : « Quoi ?
Foin du sableux galimatias !
Où te jeter, quelle forêt, quels sables ?
Rien que dans la mer on est d'ici jetable.
Et jeté sera car je ne veux à bord
Quiconque est grevé d'on ne sait quel remord.

Si « c'est pas l'homme qui prend la mer », serait-ce le Hongrois ?

Mais je me rends compte à l'issue de ce feuilleton que je n'ai littéralement pas assez parlé de traduction. Je me suis laissé aller, une nouvelle fois, à rêver entre les langues. J'espère pourtant que cette épique équipée équestre dans une mer où les lettres s'emmêlent ne vous aura pas hypnotisés à la manière de cet instant doucement dyslexique qui, chez le lecteur précède l'endormissement. Moment typique...

À suivre...

⁵ Sándor Ferenczi, *Thalassa : psychanalyse des origines de la vie sexuelle ; Masculin et féminin*, présentation de Nicolas Abraham ; trad. Judith Dupont et Myriam Viliker, Paris, Éd. Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », n° 112, 2002 pour la dernière édition française.

⁶ Nicolas Abraham, *Jonas et le cas Jonas : essai de psychanalyse littéraire*, 2^e éd. augm. d'une présentation de Nicholas Rand, Paris, Flammarion, 1999.

Certains textes de « erre » ont été écrits au cours du projet « unventer », « projet sélectionné par la commission mécénat de la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques qui lui a apporté son soutien ».

Afin de faciliter le recours aux notes, cet ensemble a son propre appareil de pagination.



huk=lajuneb				
awah <u>otoklo</u>			bulutxeb	
			awahachoffa	
jun=x-txa=winik			hopod om iso	
noh	chakkali			
balun=lajuneb-s-txa=winik			nalan	
		yoo3on	χʷ·'ba	yooton
		naanan	cahappa:kan	
		nôlan		
	tonikini jun	talhlhapi	ho'eb	prenchk
	zə'k'ə pejig bezhig			pānī limo
	lha:min saboh nkwëti			niananwi
iso	bechkon bazegw			
	achoffa čee3iy jek ceesey			
	kyee3iy nekoti			

tolu noribu duo nahatus walu nohopod om siam			
bzba h̄apt dôbawôz			
otoklo			
hukeb turu			
	niswi		
	neθwi	nee3	
tolu	oxeb	neeso	
tochchína	sih	xpa	bistsise
	naxa	ebemüni	

also

17

9

39

5

1

3289

7

3

23

kesus

biikohiisiis

ehtamwa

nepi

0

naxkohoman

niihooyoo

4

			tout	
		былъдэ		
	тумсъ	noir		
		былъдэ		
	коллан		tout	
			тумсъ	
		cendres noires		
соль				
		os	nuages	pierre
	а'т	асылъ	тысъ	

марха юкъ
moxh yoq'
цій Іаържа даъІахк
біаърг Іаържа
дерриг шийла
farč'-i c'eyg'i ʒol b̥ark' c'eyg'i k̥ain
деза

wum pšel-i k'uy-i

d=ac'-i

doxk'ap'q'-ayr-i
frz-a c'iy t'exk frz-a b̥arg
nuage et cendre d=err=iga šiyla k'ay k'ay-n
sang noir os œil noir

tout est froid d=ez-a
blanc

lourd

pusən χuλәм

as'yeräm
se:mäл ke:lp luw se:mäл sam
ya:ŋk pusən
ta:rwit-ěŋ

矿盈耕
에에 바하사

un jour

a-aloo
e'e bahasa

eau et langue

atataa wa'oo dwee aluu
dans le désordre
koyo pii nous sommes arrivés

aculo wo
lune vapeur

cooriki bullen-bullen

la rencontre des eaux

un combat

pierre obstinée	batat batei	lhok leuhop		
mirah malam				
	la nuit	rouge		
aya'	ayag	aya'da ehue'	un jour	il y a peu
batikda		a'tida ehue'hue'dikte	ke han sáne	kam waxt
tout			il y a eu	chaleur
sombre	pourpre	incomplet	maní	froid
			partout	garúmkus
		kä:wräm sa:räm i:y wa:t		çayòrumkus
		très lentement		jayá jaçáule
		rä:t-χis is'ki:		alaqáule yárum nizbát amútuk nyu tabdilí dim duá
		sa:räm		bal matúm maní
		se:m	taí maní ka	un changement formidable
œil	sec	pu:ti: is'ki: cendres froides		awá
noir froid		re:p ye:ŋtä: ye:ŋt ke:w yi:l-äp		mon cerveau est noir
montagne de sable				
pluie et pierre nouvelle				
cela	quelle langue	et'ä koe:yräm pä:ntäm ey unwa:t pä:ntäm se:m pevta et'ä jox sanki: lawä:t' kö:x yel-äw	chena chena je	we vwa-je
			bö je e noo	
			sa salive	son souffle
				il rêve son odeur
		to:m möxški: jä:läm		

tout ce qui est
est

åles
as
tout as en tiid brûs
c'est une écume du temps

åle affearen

spoeke krekte

sáni kà dínye
avant le monde

dúlenbali dòn
c'est sans ombre

búrujubali
bájubali
sans origine
sans assise

a yò fò kò bɔgpladon
il l'a dit avec insistance

fɔb dínyε

un monde premier

yébali ani báñfili
invisible et infini

síraw ká tó kà dínyew cétige

des passages traversent les mondes

n'ò te pourtant
ò tile dámado kóñ
durant ces quelques jours

le vent vient de là
sánfinyε yèn bɔ

fínyε díinna sán sèkɔrɔ
le vent s'est mêlé à la pluie
ils ont traversé le fleuve

sánkalanmadunun dɔɔnindɔɔnin mána dòn

l'inquiétude se lève lentement

ù yé bájí cétige
v yé dùgu cì bɔgɔbɔgɔ

ils ont complètement détruit la ville

alors tout est cicatrice

ce ní mú sow
ù nàna í bìn dùgu mà
hommes et femmes
vinrent s'écrouler sur le sol

sísan béé yɔrɔw kóñ dàncεw bé
a cáman bε yèn
maintenant il y a des frontières partout

beaucoup

ɔ béé bé finyε
sísan nín fén sàba tóra, mánkan bárika ani fàriyεrεyεrε

kábini fɔb dínyε kóñ
alors que dans le monde premier
il n'y a pas de distance entre les choses
fùrancε fén béé cé té

le bruit la puissance maintenant il y a
les convulsions

NOTES

brève description des langues

le *ket* (p. 7) est une langue de Sibérie centrale encore un peu parlée dans le bassin de la Ienisseï (district de Turukhansk, région de Krasnoyarsk et région autonome de l'Evenki). elle est écrite en cyrillique depuis 1988, a été transcrit en alphabet latin modifié dans les années 20 et 30. dernière survivante des langues Ienisseï (Yug, Pumpokol, Arin, Kot (Assan)), elle est en voie de disparition, il ne subsiste plus de locuteurs qui la parlent couramment. dans les années 2000, le linguiste Edward J. Vajda a rapproché le *ket* des langues *na-dene* d'Amérique du nord (*athabascan-eyak-tlingit*), suggérant aussi des rapprochements avec le *vietnamien* quant à la tonalité de la langue

le *ghalghai mott** (ou *galgay mott*) (*ingouche*) (p. 8) est une langue parlée dans les républiques d'Ingouchie, de Tchétchénie et en Ouzbékistan (région nord-est du Caucase). il a été successivement transcrit en alphabet arabe modifié, en alphabet latin modifié (après la révolution russe d'Octobre 1917), plus tard en cyrillique sous le régime soviétique, et à nouveau en alphabet latin adapté à partir de 1992. il était encore parlé à l'aube des années 2000 par plus de 400 000 personnes

le *noxçyn mott* (*tchétchène*) (p. 8) est une langue du sous-ensemble waynakh des langues caucasiennes du Nord-Est, très proche de l'*ingouche*. elle est parlée par plus d'1,4 million de personnes en Tchétchénie et dans les pays de migration (Russie, Jordanie, Asie centrale, Géorgie)

le *mansi du nord* (p. 8) est une langue ob-ougrienne finno-ougrienne, proche du *hongrois*, encore parlée en quatre dialectes au Nord-Ouest de la Sibérie, entre les rivières Sosva et Konda

le *batsbi* (p. 8) est une langue du Caucase du Nord, de la branche Nakh. elle est parlée principalement dans le village de Zemo-Alvani (district d'Akhmeta à l'est de la Géorgie). la langue est reliée au *tchétchène* et à l'*ingouche*. elle avait moins de 3 000 locuteurs en 1975...

le *cia-cia* (*butonese*) (p. 9) est une langue austronésienne parlée essentiellement au sud de l'île de Buton, au large de la côte sud de Sulawesi (Indonésie). l'alphabet coréen hangeul a été adopté pour transcrire la langue, cependant l'usage de l'alphabet latin est préféré, en accord avec la loi indonésienne. environ 80 000 personnes parlent cette langue, divisée en un grand nombre de dialectes

l'*acholi* (p. 9) est une langue *luo* nilo-saharienne, tonale, parlée par environ 790 000 personnes au Soudan du Sud et en Ouganda

le *bandjalang* (p. 9) appartient au groupe de langues Yugambeh-Bundjalung, de la famille Pama-Nyungan. il est parlé au nord de l'Australie, par seulement une centaine de personnes, quand presque tous les autres langages de ce groupe sont quasiment éteints

l'*aceh* (*acehnese*) (p. 10) est une langue austronésienne de la branche malayo-polynésienne parlée dans la province d'Aceh, au nord de l'île de Sumatra, en Indonésie. la langue a d'abord été écrite en alphabet arabe modifié, puis en caractères latins quand les Hollandais ont colonisé le territoire

l'*amarakaeri* (p. 10) est une langue d'Amazonie, de la famille des langues Harákbut, parlée au Pérou le long des rivières Madre de Dios et Colorado

l'*obdorsk khanty* et le *vakh khanty* (p. 10) sont des langues uraliques, de la branche finno-ougrienne (avec le *hongrois*). les langues *khanty* (ou *ostyak*) sont encore parlées à l'ouest et au

nord-ouest de la Sibérie par quelques milliers de personnes. l'*obdorsk khanty* est le dialecte *khanty* le plus au Nord de la Sibérie

le *burushaski* (p. 11) est un isolat linguistique parlé par plus de 80 000 personnes dans les montagnes Karakoram du nord du Pakistan (districts de Hunza-Nagar, du Gilgit du Nord et des vallées de Yasin et Ishkoman au nord du district de Ghizer), et par quelques centaines de personnes en Inde (Etats du Cachemire et du Jammu). l'origine de la langue reste inconnue, plusieurs hypothèses non satisfaisantes ayant cherché à la relier au *sumérien*, au *basque*, aux langues kartveliennes ou à celles du Caucase du Nord, ou encore aux langues inéissiennes ou phrygiennes...

le *yuâga* (*yuanga-zuanga*) (p. 11) est une des 27 langues *kanak* de Nouvelle-Calédonie, de la grande famille des langues austronésiennes. elle est encore parlée par plus de 2 000 kanak dans les communes de Kaala-Gomen, Ouégoa (avec des variétés dialectales selon les tribus), dans le nord de la Grande Terre

le *frison* (p. 12) est un ensemble de langages germaniques proches, parlés en Frise sur les côtes de la mer du Nord, aux Pays-Bas et dans le Nord de l'Allemagne. on compterait encore plus de 500 000 locuteurs. il y a trois principaux dialectes, le *frison de l'Ouest*, le *frison du Nord* et le *frison de Saterland* (en Basse-Saxe, Allemagne)

le *bamanakan* (*bambara*) (pp. 15 à 17) est la langue la plus parlée au Mali (*lingua franca* de plus de 15 millions de personnes). langue *mandingue*, elle appartient aux langues mandées, de la famille Niger-Congo, et se parle aussi au Burkina-Faso, en Côte d'Ivoire et en Guinée

à propos des poèmes

les fragments poétiques en *ket*, *ingush*, *tchétchène*, *batsbi*, *mansi du Nord*, *cia-cia*, *acholi*, *bandjalang*, *aceh*, *amarakaeri*, *obdorsk khanty*, *vakh khanty* et *zuanga* (pages 7 à 9 et 11) ont été écrits à partir d'archives trouvées en ligne. ces archives codent en alphabet phonétique international les langues de Sibérie (*ket*, *ingush*, *tchétchène*, *batsbi*, *mansi du Nord*, *obdorsk khanty* et *vakh khanty*), alors que certaines sont aussi écrits en alphabet cyrillique

బ్యాల్డె

le fragment en *ket* (p. 7) a été écrit grâce aux listes de vocabulaire *ket* établies en ligne par Edward Vajda & Andrey Nefedov

ke han sâne

le poème en *burushaski* (p. 10) a été travaillé à partir de l'ouvrage d'Etienne Tiffou, *Parlons bourouchaski*, état présent sur la culture et la langue des Bourouchos (Pakistan), paru à L'Harmattan en 1999

âile affearen

le fragment en frison (p. 12) a été écrit à partir de données en lignes

sâni kâ dînye

le poème en bamanakan (pp. 15 à 17) a été réécrit à partir d'un premier état, publié dans peut-être quelque chose (éd. Maelström, Bruxelles) et retravaillé grâce aux deux ouvrages de Gérard Dumestre parus chez Karthala, le *Dictionnaire bambara-français* (2011), et la *Grammaire fondamentale du bambara* (2003)

LE CHÂTEAU QUI FLOTTAIT, 12

poème héroï-comique

Laurent Albarracin

5. *La tour de garde*

Ne sachant pas vraiment à quel chemin se fier,
 On tira notre direction à chifoumi
 Pour aller vers la plus proche tour fortifiée.
 On s'y rendit d'un pas décidé, affermi.
 1105 Le chemin de ronde débouchait dans la tour
 Par un large porche aménagé en son flanc
 Et qui ressemblait à une porte de four.
 On y entra sans trop d'assurance, en tremblant,
 S'attendant à ce que des gens d'armes nous cueillent
 1110 Comme des fleurs nées de la pluie de leurs épées.
 Mais nul déluge ne s'abattit sur le seuil,
 Nulle embûche ne vint rompre notre équipée.
 Pas de traces d'une quelconque garnison.
 Pas le moindre soldat, pas un seul mercenaire.
 1115 Tout juste une lumière d'arrière-saison
 Qui en tombant là se défaisait en poussière.
 Passé le porche, un vaste plancher vermoulait
 Sous un plafond pourri entre des murs pas droits
 Que des meurtrières plus ou moins ajouraient
 1120 Laissant passer de maigres rayons maladroits.
 On n'avait guère que ça contre quoi se battre
 Et vraiment rien d'autre à se mettre sous la dent

Que les rognures d'ongles d'un soleil d'albâtre,
 Les échos affaiblis d'un grand dehors ardent.
 1125 Filtrait par la fenêtre et tombait sur le sol
 La monnaie du soleil et de grandes lunules
 D'argent, des aiguilles chues là de la boussole,
 Des éclisses pâles comme des sabres nuls.
 À bien y regarder, la tour qu'on croyait vide,
 1130 La salle d'armes qu'on pensait abandonnée,
 Peu à peu s'emplissait d'un contenu limpide,
 D'armes merveilleuses qui nous étaient données.
 Les rayons en tintant doucement prenaient lame.
 La lumière sur les murs les perçaient de fentes
 1135 Comme d'yeux par où aurait transpercé de l'âme,
 Comme de cillements par où le jour s'effante.
 C'est fou comme le rai en un clin d'œil se forge
 Et comme il se roidit à l'instant de froidir.
 On dirait qu'un cri est une épée dans la gorge
 1140 Qui se met à briller quand vite on la retire.
 La lumière est un coin inséré dans la pièce
 Qui la fait éclater comme un sous dans le tronc
 D'une machine à sous déversant avec liesse
 Ses longues échardes explosant le bois rond.
 1145 Le sol était jonché de lumineux fragments,
 De prodigieux haillons, de magnifiques hardes.
 On prenait dans nos mains de sonores segments,
 Des morceaux d'or, d'imaginaires hallebardes.
 Vêtu de chasubles à bandes catoptriques,
 1150 On était riches de ce qu'on trouvait par terre.
 Nous nous en munissions pour s'en servir de triques.
 On brandissait un armement élémentaire.
 Car oui on ramassait des épées dans des flaques,
 On s'armait d'un reflet et d'un couteau d'éclat,

1155 D'une lueur qu'on martelait comme une plaque
De métal aussitôt frémissante d'effroi.
Rien que nos loques mettraient l'ennemi en pièces.
Notre fureur on l'élevait comme un carnyx,
On la tenait fièrement avec joie, hardiesse,
1160 Comme un cri perçant qu'au bout d'un bâton l'on fixe.
Avec notre attirail on faisait un raffut
Tel que n'importe qui aurait – de peur – blêmi.
C'est à ce moment là que dans le bruit confus
On vit soudainement débouler les Blemmyes.
1165 Les Blemmyes sont de curieux êtres acéphales
Et assez lourdauds aussi : ils ont littérale-
Ment la tête et le cou rentrés dans les épaules,
Les yeux et la bouche encastrés dans la poitrine
Si bien que leur torse ressemble à un dipôle,
1170 Une prise électrique qui clopin-clopine.
Ils ressemblent à des boucliers ambulants.
Des visages obtus avec jambes et bras.
Des bustes raccourcis avançant d'un pas lent,
La matraque levée émergeant du fatras.
1175 Que faire devant la survenue de l'escouade ?
Se défiler et fuir fissa comme des rats
Ou tenir coûte que coûte la barricade
Face aux brigades de C.R.S, de paras ?
Mais les Blemmyes trop nombreux sortaient de partout,
1180 Insaisissables sous leur masque pectoral :
Une hydre qui n'eût pas eu de tête du tout,
Impossible à vaincre dans un combat frontal.
Avisant un escalier à la dérobée,
On se précipita pour couper à la charge.
1185 Alors, en moins de temps qu'il ne faut pour tomber,
On avait dévalé les marches, pris le large.

Les Blemmyes avaient renoncé à nous poursuivre.
On entendait là-haut, dans la salle de garde,
Se cogner les tôles et les plaques de cuivre.
1190 Ils se foutaient sur la gueule entre eux, par mégardie.
Parvenus sains et saufs tout en bas de la tour,
Il ne nous restait plus, chancelants, quasi nus,
Qu'à explorer, s'offrant à nous, la basse cour
Et son abondante réserve d'inconnu.
1195 On allait pour de bon entrer dans le château
Et conquérir la place, on y sera bientôt.
En poussant la porte qui grinça comme un charme
Au moment précis, magique où elle pivote,
En sortant de la tour, interdits mais en armes,
1200 La prime chose qu'on vit fut un leucocrotte.

À suivre...

DEUX SONNETS ANAGRAMMATIQUES

Naly Razakandraïbé

Vu le dromader lu (valeur du mol der)

Où vivre en un autre chien ce retour du désert
 Cabot cherchant dans le sillon le fameux héros ?
 De l'émoi de la langue, organise-t-on le fret
 S'il trace ta myopie d'où n'est vu qui n'est lu ?

Tout est en écho, en volte, un jeu de bureau.
 Un à un ces sens obliquent bas à flagrant délire.
 La théorie des ô dans le sens du turbulent
 Tôt a pullulé et loin se dansera l'imprévu.

Passager dans l'illusion, le roi ému dit des mots-clé :
 « Là, adens¹ fun, mammifères à intuition. » La tour
 Au dromader, face tribune le chien tel

Mène son plan sans fers ni fureur sans pli fort
 Pris sur sa distillation, Molière donna le *la*
 A l'écriture à l'os d'un doux roi que tôt tu élargis.

/1_ adens (adv.) : à plat ventre

« *Vu le dromader lu (valeur du mol der)* » est un sonnet anagrammé, vers par vers (titre compris), du « *Dormeur du val* »

Le dormeur du val

*C'est un trou de verdure où chante une rivière,
 Accrochant follement aux herbes des haillons
 D'argent ; où le soleil, de la montagne fière,
 Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons.*

*Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
 Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
 Dort ; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
 Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.*

*Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
 Sourirait un enfant malade, il fait un somme :
 Nature, berce-le chaudement : il a froid.*

*Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;
 Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine,
 Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.*

Bohème de non-crédule

Il semble à ma proportion ce monde œuvre
 Déjà dans l'or, paradis en superstitions.
 Le flux d'un vers ascendant prend pied et fin et situe
 En l'air bot des suspens de furieuse flemme.

Ouï tard en cinquième parole, l'en-vers sort,
 Vaque sans fier secret ni aparté de page à
 Page, en contre-sens, et derrière perd du sens
 Sur les siens, gros, lourds de jeunesse muette.

Ici vaste franchir son embase¹ vivante.
 Vu le crédule dans nos ans – à sa portion,
 Ses liens bidon –, se dépasser tôt sans se rompre.

Sur l'envers jongler cette litote, prem² fibre,
 Ion suspendant l'inachevé et les tercets
 Raccommoden le sens écrit au zénith débotté.

/1_ embase (n.f.) : partie (d'une pièce, d'un instrument, d'une machine, d'un ouvrage) servant de support ou de renfort
 /2_ prem (adj. Inv.) : premier

« *Bohème de non-crédule* » est un sonnet anagrammé, vers par vers (titre compris), du « *Bonheur de ce monde* »

Le bonheur de ce monde

*Avoir une maison commode, propre et belle,
 Un jardin tapissé d'espaliers odorants,
 Des fruits, d'excellent vin, peu de train, peu d'enfants,
 Posséder seul sans bruit une femme fidèle.*

*N'avoir dettes, amour, ni procès, ni querelle,
 Ni de partage à faire avecque ses parents,
 Se contenter de peu, rien espérer des Grands,
 Régler tous ses desseins sur un juste modèle.*

*Vivre avec franchise et sans ambition.
 S'adonner sans scrupule à la dévotion.
 Dompter ses passions, les rendre obéissantes.*

*Conserver l'esprit libre, et le jugement fort.
 Dire son chapelet en cultivant ses entes.
 C'est attendre chez soi bien doucement la mort.*

Christophe Plantin

MOTIFS SANS NOM, 4

Maria Corvocane

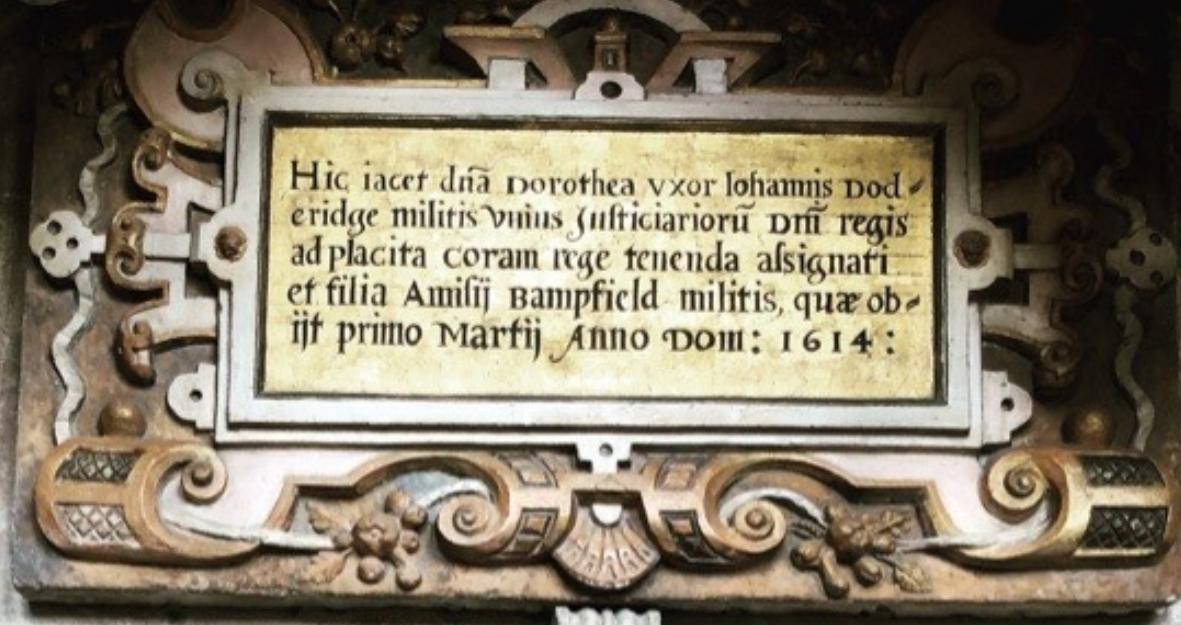
« Hog Dog Rama »



Rest

In

Peace



STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI (2/4)

AU TRÉFONDS DE L'ABÎME, UNE LUEUR DE VIE

POLOGNE

Brice Bonfanti

IV

Les souffrances du jeune Stanisław s'enracinaient à son faux centre. Égocentrique, et concentrationnaire, son centre commercial – où commerçer avec ses vices la vertu.

Ça cogne sec, dans mes viscères exposés – à toute plaie, je suis ouvert, plein de mes plaies, les ruelles crasseuses du ventre sont noires de sang pourriant.

Tout me heurte, tout me blesse et me heurte, et mon sang inutile n'est là que pour fuir de mon corps, fuir son foyer halluciné car infecté.

Sans illusion, je mendie des caresses, mais qui toujours sitôt dues cessent, révulsées en lésion ; désillusionné, tout autant lésé ; et les lésions se font liaisons.

On me méprise et on me nie, on me regarde à peine, je peux dire des phrases inouïes, sans être ouï, on me remarque à peine.

Dans mon corps, le désastre résiste, qui me pousse à genoux, vers la poussière et sous la terre, courbe mon cou, chaque jour est un soir suicidaire.

Et ventre à terre, je me bave moi-même, on me jette des pierres, et pire : rien, on me piétine sans me voir, mon volcan au-dedans me démolit en explosant, et moi, en implosant.

Je sursaute, au moindre émoi, mes nerfs colèrent – sifflent, giflent – et je voudrais les faire taire, je ne peux pas les faire taire.

Ruminations crispées, foudrolements égarés, tout désigne le creux qui pourra m'engloutir, tout chagrine le mieux qui pourrait me guérir.

L'effondrement perpétuel de ma souvie s'opère en moi, j'y participe et j'y assiste, dans l'amertume et l'impuissance, découragé j'en perds mon cœur.

Comment faire pour vivre ? Comment font-ils pour vivre ? D'où tirer l'énergie et la force ? D'où tirent-ils l'énergie et la force ?

Ma vision de l'amour est lésée. Ma façon de le vivre est lésée. J'aime encore, mais comme un chien qu'on a battu. Mes yeux ne sont pas ceux d'un chien battu. Ils n'ont pas peur, ils se méfient.

Prochain coup bas : je mordrai, jusqu'au sang. Je noierai : l'ennemi dans son sang. Je m'en irai, dans les bras mon enfant, ma fille, vivrai seul avec elle, fidèle à elle et elle à moi : Stanisława.

Stanisław désirait décimer sa douleur, ou sa fadeur. Se ruait, affamé de contraste, sur le moindre expédient de salut.

Je veux me quitter moi, pour me faire autre, me ruer hors de moi pour me faire les autres, me modeler facilement, être euplastique, sortir de moi, être extatique.

V

Pression, pression : répression. Levée de la pression : dépression – détonation ! La confusion : moi et moi idéal, confus en un, comme deux fleuves qui confluent – en un.

Le lendemain, à tribord ! jubilation. Euphorique, extraverti et optimiste, insouciant eutonique, embrasé et précis, dilaté.

Il riait en marchant, il riait en courant, en siestant, en mangeant il riait, en voyant, en maniant il riait.

Garçonnet, Stanisław prolifère : des renouveaux. Ses pensées se combinent, s'associent, ses images aussi, qui prolifèrent en chimères surréelles, en possibles réels.

Exalté s'extasie, sort hors, hors de soi sort, dans l'aphobie, la confiance absolue, dans l'absence absolue – folle – de peur.

Son cerveau est le lieu, jour de fête, de la tachypsychie – où glutamate et dopamine, qui s'animent, font la fête.

Je veux ouvrir autant qu'ouvrir, autant œuvrer que découvrir. Alors tout temps, même dernier, devient premier, tout temps devient printemps, est premier temps, apéritif, qui ouvre un nouveau temps à tout instant, ouvre le temps.

Stanisław vole, vers les astres, il bondit d'astre en astre, et il chevauche une comète, pour aller vite, une météorite.

Et il va jusqu'au sol du soleil en éjaculation perpétuelle, alchimique, l'hydrogène en hélium transmuté. Et avec le soleil, il éjacule lui aussi, sur le soleil.

Et son sperme et le feu du soleil se mélangent, et atteignent la terre, l'ensemencant. Et il va de soleil en soleil, de système en système, en opérant semblablement.

Il édifie, avec trois messagers – l'un de feu, l'autre d'air, l'autre d'eau – qui l'orientent, une épopée de l'origine à tout divers possible ouvert, de l'origine à l'ouvert, de l'origine à l'origine, de l'ouvert à l'ouvert.

Il unifie la poésie de l'univers en mille et mille et mille mots, transfigurés tous en paroles pneumatiques faites d'air, de feu et d'eau.

Il devient une flamme de fleur qui est toutes les fleurs, prototype de toutes les fleurs, se transmuant à chaque instant de fleur en fleur, en demeurant la même fleur mais générant forme sur forme, fleur sur fleur.

L'orgie brutale dans l'espace indéfini se multiplie en explosions qui se génèrent l'une l'autre, une explosion donne un bouquet d'explosions autres plus brutales, chaque explosion de ce bouquet donne un bouquet d'explosions autres plus brutales, en croissance de bruits si croissants qu'ils ne sont plus de simples bruits, mais des carnages absous de sons inouïs, dans des fracas d'orgasme astral, menant à bien le bien acquis, mettant à mal les maux innés du chaos mort, superficiel mais cru foncier tant il jacasse.

Stanisław ascendit : de l'hyperthymie à l'hypomanie, de l'hypomanie à la manie sans symptôme psychotique, de la manie sans symptôme psychotique à la manie délirante, de la manie délirante à la fureur maniaque.

VI

Le lendemain, à bâbord ! macération. Asthénique, introverti et pessimiste, ruminant léthargique, abattu et confus, rétracté.

Il pleurait en errant, il pleurait en rampant, et recroquevillé il pleurait, affamé sans désir de manger il pleurait, en voyant, en maniant il pleurait.

Le garçonnet analysait et dissolvait soi et les autres, triait les fruits produits la veille, à produire demain au réveil.

Son cerveau était lieu, lendemain de la fête, de la bradypsychie – décuvait, sommeillaient dopamine, sérotonine, et noradrénaline.

Histamine, histamine ! disparais : je ne veux plus me réveiller. Histamine, histamine ! mais l'histamine est entêtée, il ne peut que se réveiller.

Je suis lassé, assez ! de ces combats de basse-cour, assez ! de cour basse à combats, assez ! de soliloques – de coqs, de titans nains, assez de chocs !

J'en ai assez, lassé ! inadapté à cette arène à gladiateurs, lassé ! forcé à être un gladiateur, lassé à peine un coq paraît, prêt à sauter, saute de fait

sur toutes poules – dont la poule que j'aime, dont la poule qui m'aime, moi le chapon, castré ! à la puissance imaginaire, à l'impuissance dans l'arène.

Je ne veux pas : lutter ! être coq, coq à queue, coq à bec, je ne veux pas : agiter ! la queue, le bec, coq coq queue bec.

La femelle choisit, passive activement, le mâle actif passivement. Je m'assombris, quitte le jeu de bec infect.

Peur de perdre : mon jardin, réfléchi, menacé par l'assaut ennemi, irréfléchi. Peur de perdre : mon amour, ou volable ou, volage, convolable. Peur de perdre. Il faudrait :

Perdre la peur. Par la peur la plus grande, perdre la peur délimitée à mon jardin, à mon amour, deux lieux foyers.

Accéder à la peur au sommet de la peur. Il faudrait :

Accéder à la crainte du Centre en excès – pour que la peur illimitée efface celles limitées qui n'en étaient que des aspects. La peur majeure effacerait les peurs mineures. Mais :

Stanisław descendit : de la psychasthénie à la dysthymie, de la dysthymie à la dépression, de la dépression à la mélancolie sans symptôme psychotique, de la mélancolie sans symptôme psychotique à la mélancolie anxieuse.

TALK DE MYSTER BEUYS À TOLKA

Patrick Beurard-Valdoye

L'UNIVERSITÉ LIBRE INTERNATIONALE offre un forum aux sans-noms plutôt qu'aux bien-nommés , Mister Beuys vent debout , flux , cœur d'aula vibratoire , HERE IS A MAN HERE IS AN ANIMAL HERE IS A PLANT HERE IS A ROCK HERE IS A MATTER , question de vie de perception et de conscience , peut-être la canne de Joseph va-t-elle ramener le plantain d'eau ALISMA banni par saint Patrick d'un coup de bâton , l'éducation n'a guère vocation d'orienter culturellement , ni de stimuler les formes , mais de vanter le mouvoir démocratique au-delà donc des apparences , de faire front à la publicité , à la propagande , à la culture marchande et médiatique , aux pollutions environnementale et individuelle , au sacro-saint P. I. B. que les catastrophes accroissent , son rôle est de bâtir des passerelles avec et pour les migrants , GRÂCE À L'ART LA DÉMOCRATIE POURRAIT DEVENIR RÉALITÉ , WHICH REALITY , l'éducation traditionnelle forme des esprits aussi tortueux que de vieux chênes , ségrégés , impuissants en paroles , la FIU est refus du suicide que le spécifique suscite , refuge et tampon elle offre des initiatives qui contrent l'abattage , l'étouffage , le décimate , le brûlage , l'éradication , innovent inventent créent des formes parlées inouïes , des sculptures

invisibles de pensées , des idées abstraites de foyers de tensions dialectiques , créent des idées aux couleurs variables selon les éclaircies , pulsées contre les carapaces blindées , laissant libre cours au champ plastique , les sciences autrement orientées y sont de l'esprit , l'humain et l'animal en symbiose , et la pauvre Irlande à l'extrême Occident de l'Europe , par sa légendaire résistance et son expérience du rôle de la culture dans un pays occupé , par ses énergies narratives aux portes de l'insensé , un peu à l'Ouest , par son amour du paradoxe , sa neutralité sans neutre en grammaire , fait front au conforme et au coercitif , fait face à la banqueroute des idées et sa violence corollaire , en dernière analyse la FIU n'est pas de Joseph Beuys , ni d'Heinrich Böll dont un livre a pour sous-titre *COMMENT LA VIOLENCE PEUT NAÎTRE ET OÙ ELLE PEUT CONDUIRE* , l'école est sans directeur , elle promeut toutes les formes d'éducation , suppose la forme d'une formation , étudie les formes de violence , répertorie les configures de la peur , associe démocratie à créativité , laquelle n'est pas l'apanage exclusif des artistes , tandis que l'arbitrage et les décisions prises par les experts de champs segmentés accroît la crise démocratique , en fin de compte elle espère trouver pourquoi l'ordre artistique est inversement proportionnel à l'ordre établi , elle prend ses quartiers à Milltown dans la maison de Robert Emmet enfermé à Kilmainham , jusqu'à la rénovation de Kilmainham en état de délapidation , une allée rectiligne bordée de tilleuls joint l'hôpital à la prison , coupant le cimetière Hopital Fields en deux ailes hanté par les maudits , les sack-em-atmen vendant leur corps à la

science , bye les passers-by , l'espoir nait d'une allée Beuys de 77 chênes à Kilmainham recyclé en musée d'art , D-DHUIR , chênes druidiques plantés contre la déforêt à navires de la Royal Navy , dans la Hugh Lane Gallery Beuys dessine la voix , écrit en tout sens à la craie par-dessus la parole , trace au tableau des diagrammes , des aide-memo *EQUAL DISTANCE FOR EVERYBODY -- BROTHERHOOD -- CEREBRAL BANK -- CREATIVITY AS A SCIENCE -- GOVERNMENT -- DEMOCRATIE -- PLANT-- FREEDOM* dessins comme des notes en pied de page , cercles , flèches , graphes , cartes , rotations , l'assistance ignore s'il faut rire ou pleurer , mais la parole beuysienne élargie fournit une image plus claire que cette jungle de signes griffonnée aux tableaux noirs , cet art science de la liberté aux parages des portraits de W. Butler Yeats et de Synge peints par Yeats père , aux parages de son exposition débutée un mercredi 25 septembre , *The secret Block for a secret Person in Ireland* , la veille il inscrit en diagonale sur la page de son journal *DUBLIN* , le lundi 25 septembre , 268^{ème} jour de l'an , Retrograd télégraphie qu'aéroplane allemand atterri par erreur — au moment de redécoller — est encorné par troupeau de vaches russes et patriotes paniquées par bruit d'engin — les deux aviateurs pris et prisonniers de guerre , ce pendant que Yeats termine *Easter 1916* suite à l'insurrection du lundi de Pâques , hommage aux réfractaires de l'Irish Republican Brotherhood internés à Kilmainham , passés sous le blason des cinq lombrics de mort entrelacés chaînes au cou , O'Rahilly , Pearse égravant au mur de cellule avant l'exécution de la peine *WE SHALL RISE AGAIN* , trépassés , sans parler de Persse O'Reilly et sa belle ballade [CHORUS]

JOYCIEN] HIS BUTTER IS IN HIS HORNS BUTTER HIS HORNS , seul l'américain de Valera laissé en vie , quant à Thomas Ashe , peine de mort commuée en prison à vie puis amnistie , ce Tomas Aghas rarrêté pour discours séditieux devant les réfractaires du Sinn Féin , incarcéré à Mountjoy , réclamant le statut de prisonnier de guerre , entamant grève de la faim I'LL STICK IT alimenté de force , ramené inconscient et bleu , transféré aux Sisters of Mercy Hospital ce matin mardi 25 septembre , où il décède cinq heures après , les Fénians disparaissent-ils tous , pastouspastous , Plunkett meurt Grace demeure , Mrs. Joseph Plunkett nee Gifford mariée au violon , il n'y a pas de prisonniers politiques , les prisonniers politiques sont excommuniés d'office , les exexex COMMUNICATED interdits de chapelle , faveur concédée à une protestante ferventement convertie , enceinte , quand Grace pénètre quelque part la pièce se mue en jardin fleuri , commydisent , elle patiente six heures en la chapelle , il est minuit quasi , Plunkett entre , menottes pour le sacrement ôtées , sitôt remises , le couple détenu a obtenu en cadeau de mariage TEN MINUTES , montre en main le sergent donne le top , éclipse de lune de miel , parole grillée , plus que jamais tout se dit silence compris main dans la main , elle emporte une mèche , on voit d'ici les cheveux dressés des deux matons anglais témoins de mariage , chair de poule , exécution exécutoire , c'est une pierre à la place d'un cœur , A TERRIBLE BEAUTY IS BORN ajoute pour conclure Yeats éperdu dans le vert trèfle marbré de cinabre sligo , Grace l'artiste vivace activiste écrouée obtient un peu de couleurs feuilles et mines de plomb , dessine

l'ovale dans une mandorle sous l'arc de lumière barrée , un œil debout englobant Marie et l'enfant avec trilobes à l'entour , la Kilmainham Madonna à demeure , qu'à l'heure des étourneaux les gardiens viennent voir par le rond-trou de serrure , Hugh Lane quant à lui est dissous à Old Head , la *Lusitania* torpillée par l'U-20 , une machine flottante de fous coulante de feux , aujourd'hui vendredi 25 septembre James Joyce écrit au frérot Stan qu'une graine de carvi s'est coincée entre ses dents *IT'S REALLY KILLING ME* il a tout essayé pour l'en déloger langue fil dentaire cure-dents couteau *ÇA LE REND VRAIMENT FOU* , puis suit un post-scriptum , oui : *HEY J'Y SUIS ARRIVÉ* , le samedi 25 septembre les prisonniers de Maze sont nus comme ver sous couve depuis dix jours réfractaires à l'uniforme de droits communs , refusant de se laver , et mains en porte-voix , gueule grande ouverte contre un mur de sa cellule , Bobby Sands déclame des mots irlandais que les collègues répètent à l'unisson , le samedi 25 septembre Artaud est entre quatre murs à Mountjoy parmi voleurs de pommes de terre , Yeats revenu visiter la Hugh Lane municipal Gallery s'assied sur la banquette menuisée à quatre côtés avec dossiers en vis-à-vis , coffrage comme d'un sarcophage , un vrai cénotaphe sous Yeats inondé par l'entourage de vieux amis peints par des morts , Hugh Lane l'impétueux , John Synge le méditatif , face à son portrait , *L'IRLANDE VUE À CAUSE DE LA VITALITÉ MAGNIFIQUE DE SES PEINTRES* , car si les morts suscitent en l'esprit des vivants bien des défis , il leur appartient de chercher leurs réponses en eux-mêmes , d'autant qu'à la table d'un café parisien près du Musée municipal d'Art Moderne , Joseph Beuys parle

aux trois critiques d'art dubitatives en concluant vous
COMPRENDREZ QUAND VOUS SEREZ MORTES , se retire hilare ,
déterminé à ne pas retirer le rire de la révolution , le
mercredi 25 septembre il fait un talk à la Crawford Gallery
en bords de Lee , Emmett Place Plás Emmet , le lecture
Theatre gradiné est plein de sept rangs d'étudiants ,
préparés , parés au décollage , portrait retrait attrait ,
récitclage , déformatage , tartinage , le beurre calmant la
brûlure de turf et d'attentats , 1385-WZ , gommant le
vendredi sanguin aux murs des pissoires , la merzmarde aux
murs des prisons , vert merdasse , butterness , hunger great
hunger strike hunger , HUNGER IS THE BEST SAUCE

[Extrait du *Discours du mur*, vol. 8 du *Cycle des exils*]

EMPIRIQUE FOSSILE, 7

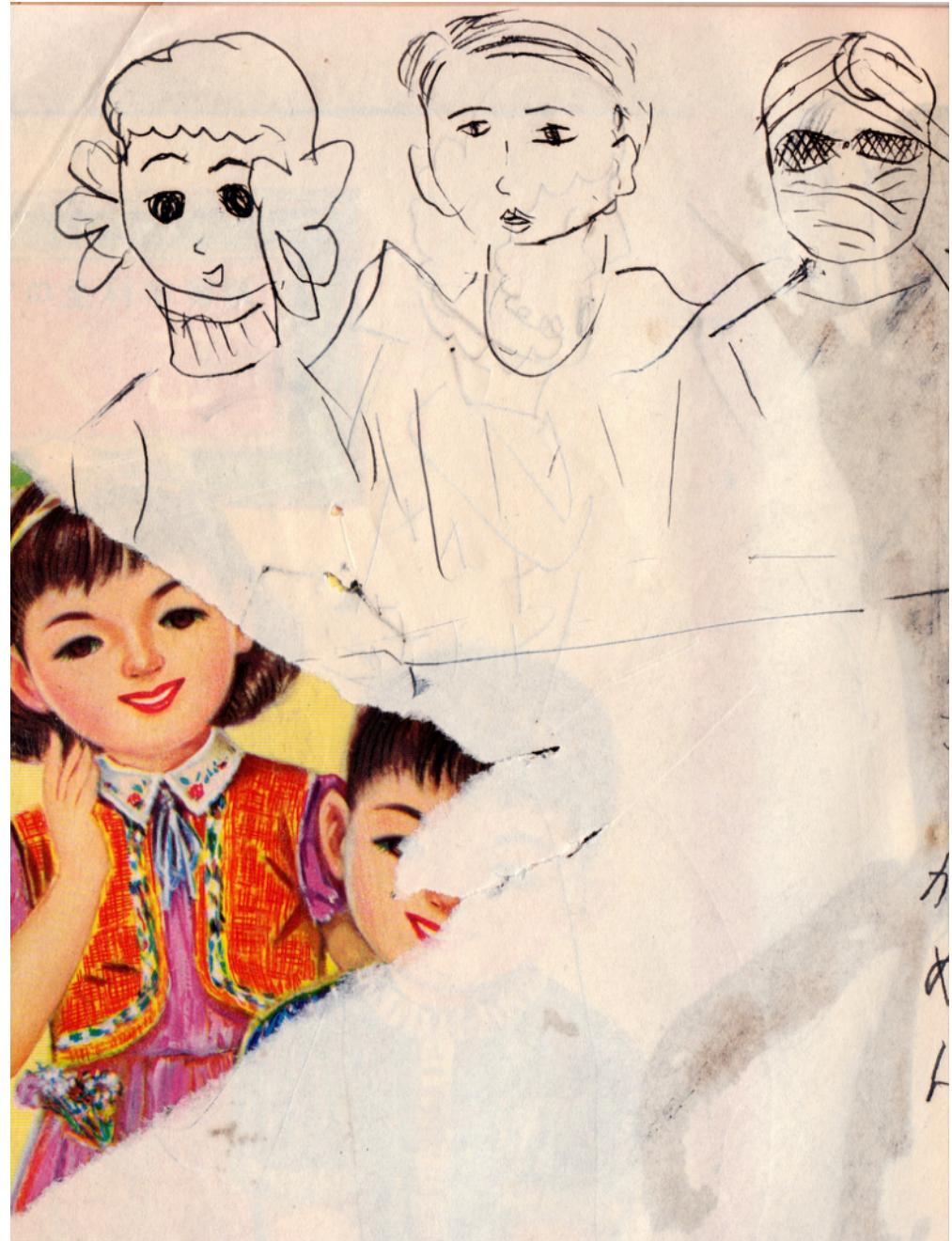
Marie de Quatrebarbes

Si un habitant d'une autre planète observait la nôtre à cet instant, il verrait autour d'elle se former un anneau de nuages semblable à celui que l'on voit sur Saturne. Véelles, colonies de polypes s'étalant en arc sur la côte, traces intempestives des profondeurs loin, répandues comme trésor versé, dentelles plutôt mignonnes, ovales et translucides, elles attendent que la marée les emporte à nouveau, sans hâte, avec le confort de l'habitude. Mes yeux ne peuvent quitter les formes éclaboussées le long, au point que finalement je saute de la dune et cours vers le rivage pour me jeter aux pieds de ces faibles créatures. L'une d'elles, plus aventureuse que les autres, grimpe sur ma main, enserre mon doigt jusqu'à en épouser la pulpe. J'acquiers alors l'identité du polype par contact et lui se fait hominidé par un juste retournement des choses. Quelle joie est la mienne de m'unir au polype comme un enfant retrouve son jumeau ! Cachés dans le mouvement des vagues et sous les bancs de poissons, des coraux en barrières partagent la même frénésie, pourtant ils ne

CATASTROPHES

connaissent pas la raison de leurs affinités. Pendus aux parois où se dressent en cortèges presque mous leurs crêtes, leurs dentelures vertes et roses, ils sont stellaires en miroir et vivent cachés sous les décombres de mondes enfouis où leur chaleur, leurs trilles, leur démesure les rapprochent chaque jour un peu plus d'un autre jour qu'ils vivraient. Ici comme ailleurs, la terre est plate. La mer traduit ses pensées en mouvements de planètes. L'ondulation de la marée entretient un rapport mathématique avec les astres. Où que nous nous trouvions, nous penchons. Nous sommes adossés à un monde qui ne contient plus ses limites.

ci-contre: 再開, 4
Hippolyte Hentgen



In Real Life

IN THIS CITY

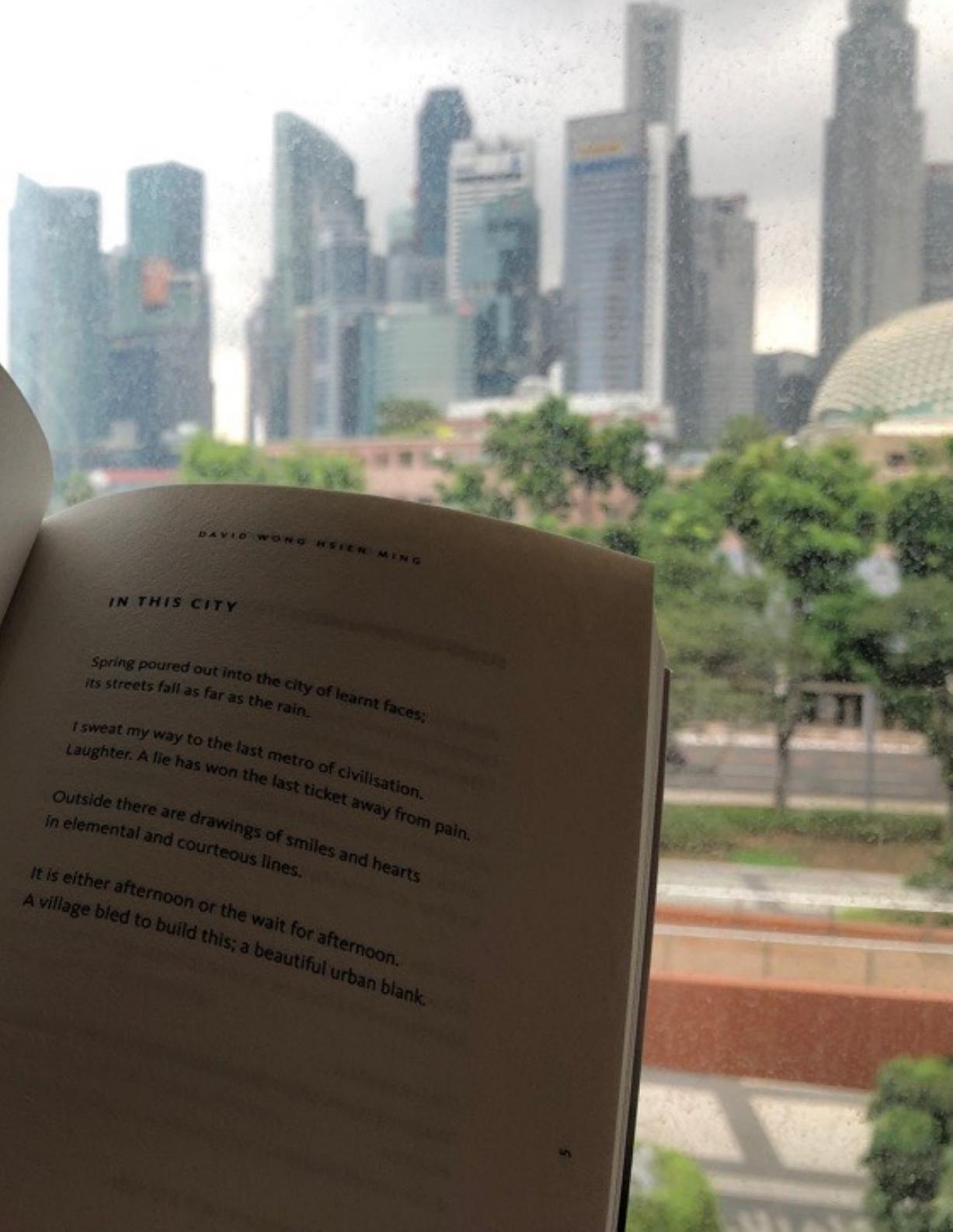
M. S. MIZAN

In this city of spring I have faced life
and I have learnt to live.
My sweat is poured in her rain,
and I won it all, soaked in her rain.
Sweat drops brought me to the addiction of rain.
I thought rain was my sweat,
and I won it all, soaked in her rain.
Sweat turns villages to metros
and metros into civilization.
My sweat turns villages to metros
and metros into civilization.
I drew pictures in her eyes,
I built her a beautiful urban landscape,
In this city, I bled
and sped the wings of my dreams too.
My memories are lost in the pain of labour,
afternoons of familiar stories and laughter forgotten.
Thirst is hidden behind blank smiles and courteous lies
but she is still alive in heart—a lifelong wait.

IN THIS CITY

DAVID WONG HSIEH MING

Spring poured out into the city of learnt faces;
its streets fall as far as the rain.
I sweat my way to the last metro of civilisation.
Laughter. A lie has won the last ticket away from pain.
Outside there are drawings of smiles and hearts
in elemental and courteous lines.
It is either afternoon or the wait for afternoon.
A village bled to build this; a beautiful urban blank.



IDENTITÉS (1/2)

Felipe Franco Muhnoz

Traduit du brésilien par Stéphane Chao

Tigres -----

----- Dans cette chambre, je suis tigresse ;
 mi-Borges, mi-Blake
 (nous sommes des tigres en cage) :
 je suis ta symétrique.
 Fièvre tactile. Referme le fin rideau de tes paupières :
 et regarde, je suis une féline ou toute autre métaphore.
 Je suis une tête posée sur ce plat
 pareil à Saint Jean-Baptiste.
 Je suis la tête que je transporte,
 comme Saint-Denis, déclamant
 dans les rues, de par le monde,
 sur scène, des rondeaux pour toi.
 Suis-je tête ou parties intimes ?
 Je suis ta femelle dans tous ses détails :
 Autant la chair la plus palpable
 que l'encre des pupilles.
 Je suis actrice, j'ambitionne aussi

d'être le thème, la déesse, la diva :
 ta muse dadaïste.
 Mots. Lien. Disque. Étoiles.
 Je veux être une statue grecque ambulante, gracieuse,
 je veux m'exposer partout, dans le vivant musée du siècle.
 Je veux être toujours et provisoirement un tableau :
 art s'exhibant pour un bref délai.
 Je veux m'exposer sous la lumière des bougies.
 Je veux être ta Crète ;
 le fil du sacrifice
 qui ne tisse pas des liens faibles.
 Je veux être le chaînon intact
 (Thésée et Minotaure ;
 Jésus est sur l'épaule gauche,
 et la Bête sur la droite).
 Je veux être le fruit fragile :
 ta canonique sainte ;
 mais aussi ta pute favorite,
 être ton délice au lit.
 Je suis complexe charabia, fenêtre enceinte,
 peau grosse de possibles, bien qu'utopique.
 Dans cette chambre, je suis tigresse,
 mi-Borges, mi-Blake
 (nous sommes des tigres en cage) :
 je suis ta symétrique.

Paris -----

----- J'ai demandé à Thérèse

Je veux, cœur, ta ville.

Paris ?

Et Thérèse,
toujours caressante,
se déshabillait, se déshabillait
(elle se déshabillait avec une insigne
dextérité, et maintenant,
si je verrouille mes paupières,
elle se déshabille encore).

Dans la chambre-conclave,
secrète,

se trouvait la ville –
j'ai possédé cette ville –;
dans la chambre suspendue,

Paris est un corps.

Béton haletant :

précis bouleversement.

Ainsi,

exceptés les amants
excessivement chanceux,
qui savent tout de Thérèse,
personne ne la connaît
dans sa suave délicatesse.

Exceptés les amants
excessivement chanceux,
personne ne comprend
la nuit-avalanche
sous la lingerie intime,
nuages de tissus
qui échappent au viseur
de l'amertume.

Est vôtre, ma ville.

Macao -----

----- Dans le rapport d'autopsie d'un poème – *i.e.* : la tombe du poète sur la page refroidie –, jamais le poète n'apparaîtra prenant des notes hâties (où affleurent des mots réels *Faillites, Saudade, Revers*), au *Petit Suisse Fondé en 1791*, à proximité du *Jardin du Luxembourg*.

Un exemple :

Fonde, sur la façade, sans accent, Fondé.

Si ces notes n'étaient pas condamnées à l'oubli, si nous entrions dans les coulisses du poème – quelle que soit la métrique (car métrique il y a) –, le poète compte sur ses doigts, *Trois, quatre, cinq, six, sept et cetera* ; car ce poète ne sera jamais tigre lâché dans la forêt, *in the forests of the night*. Et soudain dans l'exercice,

No. 14

dans la grâce d'essayer des stupéfiants, surgit la forêt, vaste, polymorphe, polyphonique.

Relative liberté.

Mais si nous entrions dans les coulisses de ce poème – qui parle d'amour ?, de mort ? –, nous ne trouverions jamais l'évocation de chaque odeur que Macao exhale : chaque taverne au crépuscule, chaque virage, chaque pluie.

Si nous entrions dans les coulisses de ce poème – *i.e.* : la dilution de la stèle funéraire dans la terre –, le poète n'avouerait jamais qu' *Autour de ta silhouette* Mafalda sort de la brume, de l'humidité (amplitude qui se déplace, se décolle, décolle : flotte dans la bouche étrangère ; légers échos en fuite, forgeant des vestiges

dans la bouche muette),
et se sèche avec le sèche-cheveux de l'hôtel.

Si nous entrions dans les coulisses de ce poème –
fait et défait et fait et refait
et refait –,
nous ne trouverions jamais de pansements
collés
au mur de la chambre ;
pour réparer Quoi ?

Autre exemple :
Un pays, deux systèmes.

Si nous entrions dans les coulisses de ce poème –
refait minutieusement –,
peut-être trouverions-nous le vers
Marcher dans la ville c'est embrasser une bouche avec deux
[langues.

Ensuite,
bouche avec serait tronqué :
bou ve ;
car il est plus prudent de balayer les *bouts de verre*
(frustre orgie linguistique).

Et l'image du pansement me revient :
scotch soutenant le mur ?,
est-ce la chambre suspendue ?,

No. 14

l'immeuble blessé ?,
par qui ?

Si nous entrions dans les coulisses de ce poème –
prière
pour que les Dimanches ralentissent –,
pas la moindre Philippine,
employée de maison,
Esclave?, Demie esclave ?
domestique,
ne passerait le temps sur l'île parallèle
(cette Manhattan
Skyline-Central-Kowloon
trépidante, monte et descend;
Vila Madalena améliorée, avec escalators),
en jouant aux cartes
en jouant au bingo,
sur les cartons
sur un viaduc,
sur la Place de la Statue,
faute de place,
faute d'occupation pendant une après-midi libre.

Relative liberté.

Si nous entrions dans les coulisses de ce poème –
libre? –,

le poète compterait sur ses doigts, *Trois*, quatre, cinq,
le poète, dans une cage, ouvrirait le coffre mystérieux
le *Petit dictionnaire*

absurde,
impossible,
en quête d'une définition différente,
n'importe quelle possibilité

pour :

Casinos

(là où les visages sont des déserts) ;

Sentiers

(Ruelle du Couteau, Rue de la Pierre, Trottoir des
Vérités) ;

Fascination

(mot qui recèle en son fond la morphophonologie des

[soupirs

d'amour).

Si nous entrions dans les coulisses de ce poème –

regorgeant de métaphores

et de serrures –,

on ne verrait jamais aucun poulet frit

(bec, yeux, ombres de l'âme)

au grand jour

dans l'assiette.

Yeux en billes de charbon.

Canards suspendus dans une vitrine.

Couperet dans une mare de sang.

No. 14

Autre exemple :

Guerrilla war struggle is a new entertainment.

Si nous entrions dans les coulisses du poème –
Et si tant est que ce poème se termine –,
jamais nous n'aurions accès
à l'Interdit,
pendule : aller et retour
Macao–Hong Kong–Macao,
via une barque en papier,
en soie rouge
qui peut être avalée la minute d'après,
qui peut disparaître à la seconde suivante.

Si nous entrions dans les coulisses de ce poème –

i.e. : sépulture sans fenêtre,

sans mélange,

jazz –,

le poète ne serait jamais vu

perte de temps ?,

en train de conduire son Erato

à son Parnasse personnel,

Parnasse pauliste

En lui disant à l'oreille

autant d'obscénités

que la langue fuligineuse

(pas la langue en plastique)

peut en rêver.

Cette langue en plastique
inscrites sur les plaques,
les papiers,
les menus,
imposée ?,
est une langue illisible,
phonétique opaque
pour le corps du lecteur
(seulement traits, dessins;
casse-tête cubiste
inextricable).

Si nous entrions dans les coulisses de ce poème –
et l'épluchions patiemment comme un oignon,
et le recomposions pour le mâcher à nouveau
pour en déguster les clefs
et l'aigreur
et la douceur
et l'amertume
et l'acidité,
les rainures et le sel ;
tout cela grinçant entre les dents –,
le poète en chemin bâtitrait des labyrinthes
Accès interdit ;
le poète conserverait, jaloux, le poème par devers-lui :
il le mettrait sous clef, Adieu,

dans un coffre chiffré
Dix-neuf – cinquante quatre,
Comme on emprisonne les passions
ou comme on les perd,
les ensevelit *Faillite*,
Saudade,
Revers,
pas à pas,
dans le cimetière immense des yeux.

Si nous entrions dans les coulisses du poème, oui,
si nous plongions dans les entrailles de ce poème,
nous ne trouverions jamais le poète, le poète,
et jamais le poème, le poème;
et jamais
– chemin frayé dans le brouillard –,
d'image finale
(faite et défaite et refaite à volonté,
rappelant chaque minutieux détail;
la petite mort
Fondée en 2015):
encore notre traversée,
ici,
éternelle,
sommes-nous les créateurs aussi d'un temple ?,
sur une barque tremblante en mer de Chine.

Identifiez-vous -----

virtuel ;

----- : Halte-là ! (Accroché sur la porte

identifiez-vous par votre race ;

Identifiez-vous.)

identifiez-vous, Belle ;

: Moi.

identifiez-vous à la masse ;

identifiez-vous à elle ;

: Réponse non valable ! Répondez ! ;

identifiez-vous !

identifiez-vous par votre nom ;

: Moi ?

identifiez-vous par votre ambition ;

identifiez-vous par votre classe –

A ou D ;

identifiez-vous par votre face

virtuelle ;

identifiez-vous par votre religion ;

identifiez-vous par votre gang ;

identifiez-vous par votre crime ;

identifiez-vous par votre sang ;

identifiez-vous ! ;

identifiez-vous beaucoup,

identifiez-vous vite ! ;

identifiez-vous par votre sexe –

A ou B ;

identifiez-vous par votre plexus

Numérotation -----

----- Cette page est la numéro 99.

Elle ne devrait être qu'
une page blanche,
sans jet, prisme, presse.

La neige qui ensevelit Санкт-Петербург.
La brume qui avale les tirs de missiles à

Hong-Kong.

Ou les murs chastes-ingénus d'un appartement
inhabité,
insituable.

Cette page est la numéro 99,
avec une calculatrice : 4 – 20 – 10 – 9.
Page qui pourrait contenir :

----- *Encore amoureux ? Parle d'elle.*

Et qui pourrait contenir,
dans la Bible Dantesque,
le septième cercle
où résident les Harpies.

Et qui pourrait être,
dans le *Doktor Faustus* de Thomas Mann,
une page sur Adrian Leverkhün.

Et pourrait également être (et est) *cette* page.

Unique ?

Dans l'imprimerie, lames empilées.

99 : est invariablement
le dernier nombre à deux chiffres.

C'est *The Shadow-Line*.

Seuil implicite.

Une frontière.

Un *réveillon* ;
Fidel Castro s'endort
Mañana, La Habana –
y el triunfo.

SOPHIE OU LA VIE ÉLASTIQUE, 5

Ariane Dreyfus

Les parents

La jeune femme est encore dans le lit
Elle se soulève et se regarde elle-même
Le bas du corps nu
C'est comme s'il l'avait renversée et maintenant il ne
l'aide plus

Mr DE REAN remet déjà ses bottes

- Restez au moins jusqu'à demain mon ami.
- Trop de choses à régler à Paris avant notre départ.
- Je ne veux pas partir.
- Ne faites pas la folle. Comment vous appelez-vous ? Vous êtes ma femme et vous viendrez avec moi en Amérique.
- Laissez-moi continuer à m'occuper du domaine.
- Deux ans ce n'est qu'un aller-retour.

Il est déjà passé dans l'autre pièce.

- Vous ne m'embrassez pas ?
- Pour quoi faire ?
- J'aimerais vous plaire encore.
- Vous me fatiguez à dire des bêtises. Faites plutôt ce que vous avez à faire.

Elle ne rejoint pas le lit.

Elle aimerait que le temps se creuse pour se coucher là et pas ailleurs.

C'est une *horreur* de devoir commencer
A compter ses jours.

ROUTE PERDUE, 5

Guillaume Artous-Bouvet

58:53

Un comme serf, précis (docilement). Dessous quoi lourd paterne, et posthume. Infracté lui, que troue. Redire : roi roulé, qui démontre la route, ou que brûle vitesse (et comment : magnifique dans scènes métalliques, filmables). Ce que c'est, qu'invisible : une peau de violence tendue. Mêmement cachetée, selon soie où du gris métallise. Oui-Père, salariant : par obscurante strette, où s'imagent (quels corps incontestables, produits : chair de chair). D'elle la moindre, moindre : en matérielle pâle, d'embruns. Où phrase désamour, à murmure (basse, la vérité). Consomme que, dans noir. Section sourde du pneu : murant (ce que c'est qu'âpre l'huile, qui vit). Quoi qu'une apparition, qui fait masse. Elle, celle qu'infante (insolemment). Amérique, laquelle : horizon, acier d'ailes, désert. Inconstructible lourd, climatise que monde. Incanté : « Grain de l'heure foudrée, où se rompt : le même dans le même. Chiasme sensiblement, qui cerne plus que deux : d'œil le puits peu profond (fontaine toutefois d'un dedans : doux plus que vin, tendre, tendre que nuit : fiance silencée des jadis : ô tiédeur de non lèvres) ».

1:14:57

Quand comme soir, extant : qui échoit. Où sursoit ce que ciel, ne s'effondre. Spasmé (recommençant). Qu'on filme, à gris margé (cotonneux), où la couleur s'aberre. Pneume pierre, expirant. Ciel deux fois : salines d'aube inverse, sur ville. Est-ce électriquement, ceci que : deuil d'un luxe ? Impareilles clartés épuisables. Un soir d'iode, qui rentre dans la bouche. Heure, blonde lavée, conductible (un taxi). Talonne, sur asphalte. Où conte dit, lanières : la soie d'un blanc lamé : le bas clair (un beige qui calcule la peau) : une main. Elle forme blessure dans la nuit. Telle, qu'inconsommable. Cependant, que contée : envers qu'un devenu. Deux comme corps, nommés. Huile qu'entre (paroles). Elle, seulement cendre improfonde. Celui, beauté de roche, qu'âgeant. Quel commerce que soit, s'envenime. Soudain vœu, se fermant. Un appauvrissement de phrases, qui font chambre. Œil, hôtel. Quoi de cœur extérieur, hiverné (dans l'intact). Ongles blancs. Main de l'homme, tissue, où vérifie. Froissement feu, liquide. Cela que peuvent lèvres, comme boire. Moins que de l'or feutré, terminant dans des rouges : une lèpre de joies non future.

1:19:17

Œil quanque flou, qui montre : fragme face où se voit (une archive animale, spastique : à moins qu'un soubresaut s'hominise, profond). Coïtant : séparés. Il, d'iris, dans cils tièdes, fermables (rebu pareillement). Quelle laque paupière, à dire. Un blanc d'ongles, partout (que sache lieux de peau). Soit que fuse le noir (antimoine), et numère : qu'à cil, à cil, à cil. Quoi se scrute, plus loin : celui, de plus que corps. Œil ne montre (hors de chambre : mondé). En amour, comme dans : sang de sang, qui redonde, fracté : comme neuf : arquant perles de gestes : miracles, fleur de sang : sang de maigre hystérie, faite vivre : corps de sang seulement : vibré nerve, respire fer du sang (que soient lèvres) : sang de monde, qu'enfante : enfanté, selon sang : enfant de propre sang : poupée pure du sang : dans amour. Heur hanté (organique). Reprise : chant de bouc, ou polar (des promesses filmables). Il est au point du père. Lacé, conformément. Balbutié, sous la loi (quand langue cherche dents, sous un corps de salives : redons, quoi que se phrase). Elle, qui s'interdit (vert onyx) : téléphonique, louve.

1:28:00

Elle, rouée. Fibrée, dans l'heur des chairs (intimant). Où l'aragne labiale machine. Un cela : au gradient de soies brutes (elle tient d'obscurcie : devant mâle infusé). Conséquence, le genre (ou roman) : deux s'intriguent. « Qu'un qui fête s'éprenne, hors du nœud grave où sommes. Qu'un remeure. Deux, que nôtre : au loin d'aube ou d'orage : demain ». Elle : forme de femme (trame d'œils et de gestes : au secret). Elle : le corps du vœu. Objectée, dans le nombre des films. Si dit-elle, larmée : fabuleuse (en sourire) : « Dans degré de jeunesse, le lieu : où me rendre, lacée. Et blondir, patiemment. Est-ce élégance, cendre ? Est-ce octroi ? Plus d'un homme respire (musclant). Mes nerfs s'actent. J'ai corps. Où soit chambre du père : sous rythme rouge, rouge. Qui crânienne, braquée (feu du chrome, que suis-je : fendue) : face nue, vers le nu. Sous le roi pigmentaire (cadre : tisons de choses-chose : à domesticité, mûrie : ou l'invieillissement). Moins que geste : la cause, creusement. Il, se puisse pouvoir. Extraite, que je suis. Elle celle, pornée : regardes-tu la chair même d'image, ou l'image des chairs ? Qui suis-je qu'approuvée ».

LE MANSCRIT (5/15)

Olivier Domerg

« Où sommes-nous ?
dans le paysage qu'on ne peut pas décrire, seulement vivre ;
dans l'indescriptible. »

Wernert Kofler, *Automne, liberté*, éditions Absalon, p. 50

Un retour au chantier est-ce un retour au chant ?

La couleur décide du tableau. Elle fait masse et matière, plis, rondeurs, volumes, lumière. Gris clair de l'éboulis piqué de marron, glacis d'herbe confite, couleur de la terre dessous, blanc des bandes de neige résiduelles, fondrière de la fonte.

Changer d'appui. Varier les registres, les prismes, les distances. Voir les traits grossir, les contreforts biseautés, les coulis ou coulures, les cassures à facettes (ou à façon).

La neige, figée à l'oblique, a recouvert les écoulements et le grand écroulement, comblant les sillons, les lits de pierre.

Reculer pour en prendre la mesure, pour sentir ce qui se dresse et fait masse. La poussée dense.

La puissance.

La prég-
nance de la masse qui nous fait face, immobile, et, en même temps, centrifuge. Sa force d'attraction et d'apaisement.

Et se demander de quoi est fait l'animal à triple bosses dont on caresse des yeux – courbes, creux, encolure et renflements musculeux (recomposant, en cela, un dessin ou modelage immatériel, ou plutôt, invisible).

Ce qui définit Manse te requiert.

La peau d'herbe aplatie et jaunie a macéré sous la neige tout l'hiver. Couleur terre mouillée, couleur feuille morte, avec ça et là, des pousses vertes, dessous, qui commencent à pointer ; perçant droit dans le chaume.

Bruit de l'eau canalisée dans les rigoles d'irrigation.

Bottes de paille oubliées. Elles semblent avoir progressivement fondu ou s'être dissoutes dans la terre, ravalées qu'elles sont par le champ.

Définir Manse te requiert.

Tu te trouves au pied de la forme, avant que l'impression d'unité ne se fissure. Avant que tout ne se complexifie. Elle paraît soudain se ramasser, se condenser, en un simple énoncé, rehaussant sa silhouette d'un trait fort (un banc de neige détourant l'ensemble : lignes et bosses). Et, placé comme cela, devant elle, à mi-chemin, dans la dis(tin)ction du détail et de la couleur, tu passes du gris perlé au gris clair, des tons rouge brun aux tons marneux des éboulis et de la caillasse.

Pourquoi vous maintenir à une certaine distance du motif, me direz-vous ? Pourquoi ne pas marcher droit dessus ? Sans doute parce qu'il existe un seuil au-delà duquel le motif se déforme, se fragmente, se démultiplie, et par conséquent, se désagrège. Un seuil au-delà duquel la vision d'ensemble se délite brusquement, et où il n'est plus possible de voir la montagne autrement que par pans ou morceaux.

Ou, en d'autres termes, plus l'on s'approche d'un motif, plus il se dématérialise en se matérialisant. Le trop-plein de la matière nous le fait perdre de vue. L'illusion de la forme tombe, et avec elle, la possibilité d'être touché par elle, d'en prendre connaissance.

Parlant des choses, c'est réaffirmer le paradoxe du « bon » point de vue et de la « bonne » distance, dont s'assure tout artiste ou penseur. Toutefois, comprenons-nous bien, ce n'est pas qu'une plus grande proximité, que l'évidente quantité des détails ou que leur absolue qualité, ne soient pas pertinentes, loin de là, mais que, gagnant cela, nous aurons abdiqué le sens général et raté la montagne.

Or, nous ne la louperons pas, dussions, pour cela, suspendre l'enquête, jeter notre loupe et décocher la fonction « fin limier ».

D'ailleurs, la loupe est pleine, ne nous le cachons pas ! De ce côté, une forme s'imbrique dans la forme, redoublant le motif. Tenez, cette face cassée, là, dans la découpe de sa partie détachée, et comme *vue en coupe* – vous me suivez –, reproduit en plus petit la silhouette principale. Il y a donc un Puy de Manse découpé dans le Puy de Manse. Et ce dédoublement, un rien gigogne, s'effectue justement au plus abrupt, dans le gris lité de sa fracture.

Tu quittes la scène à reculons, non sans le saluer une fois encore.

L'ombre portée des nuages passants macule tour à tour sa face, que le soleil de dix-sept heures frappe, évident.

[*Du Refuge Napoléon*]

[*Tenir la note, 5*]

Reprise, dès l'entrée de Gap ou de ses faubourgs. La vision dite « occasions du lion », par boutade et télescopage d'un lieu, d'un (bri)col(l)age, d'une situation : la forme singulière, la forme forte et caractéristique pour nous qui la traquons, entre deux oriflammes publicitaires que le vent ne cesse d'agiter. Meuglements tout près, pourtant aucun fauve tapi ne sautera sur l'occasion – hormis l'artiste embusqué et prêt à en découdre, (ré)agissant sans rugir, au quart de tour, en se projetant, au-delà des alignements de carrosseries blanches, vers le motif, ou si vous préférez, vers la *marque* indubitable, le relief *marquant* : la silhouette pyramidale du Puy.

Même si le loup n'est pas loin, que le sang coule trop souvent au goût des éleveurs, répétons-le, aucun lion ne rugit dans le périmètre, comme au début d'un générique hollywoodien. Pourtant la prédation du silence n'a jamais été aussi violente, aussi permanente ! L'incessant trafic confisque espace, discussions et pensées. Le bruit tue l'intelligence du lieu, viole notre intérriorité, nous empêchant d'être, pleinement, dans ce lieu comme dans d'autres ;

et, pour l'heure, de nous concentrer sur l'articulation « Manse/Rochette » dont nous constatons le mouvement *duel* et devinons la lointaine géomorphologique.

CATASTROPHES

Les nuages, qui s'amassent au-dessus, ternissent le Puy. Et, d'une certaine façon, le trahissent. Un camaïeu de gris et marron ténu, dégradé dans sa tenue. À gauche, le versant du col paraît encore plus s'adoucir lorsqu'on se tient, ainsi, à distance.

Si la lumière découpe les choses, un ciel dégagé lui définit leur netteté et leur relief. Toute apparition est donc le fait du jour, de son enfantement.

De son enchantement.

Si liberté et lumière crue continuent d'aviver le mot Sade, le gris du temps, *a contrario*, n'en finit plus de tout affadir, figeant le maussade. Ni sévices néanmoins ici, ni inavouables secrets. Ni libertin, ni bacchanales, ni délices !

La blancheur du propos, qui n'est pas sa « candeur », notez-le bien, mais très visiblement sa « pâleur » (pâleur du monde, pâleur du *dire*, pâleur de disette), ne paraît pas très engageante ni excitante pour une reprise, même si les liens qui nous rattachent au lieu sont indéfectibles et que le désir naît de la forme retrouvée.

[*Graffinel*, 15 avril]

« LA CONDITION HUMAINE »

Redécouvrir, dans la belle lumière, l'unité et la netteté des choses. Consentir à la crête un « dos d'étalon », à partir de quoi étalonner les formes, et ce, jusqu'aux dispositions des tas de fumier, au premier plan.

Faire syntaxe de tout.

Retrouver le déroulé sensuel de la « forme fessue », plein pot et pleine peau, au croisement du Collet. Prendre le paysage au pied de la lettre. Accorder l'animalité de la phrase à la littéralité des formes.

D'un rien, créer un système d'échos. Mettre chaque chose (et à l'intérieur, chaque partie de la chose) en correspondance.

Faire syntaxe de tout.

Résoudre des équations dans l'équanimité (inimitable) du beau. Ne rien trouver à redire à l'apaisement qui vient. Aimer la lumière d'avril, et plus encore, celle de mai.

S'immerger dans le grand bain du visible.
Être comme une passion

Dans l'air. Agir en poète et, dans le même temps,
En non poète.

Épouser toute circonstance, le cul
Sur un cailloux.

Embrasser, autant que faire se peut, les lieux
À la ronde. Le cul
Sur un cailloux, harcelé d'envahissants insectes.
Le cul sur un cailloux,
À la lisière d'un champ — là où la vue
Bascule vers les Moutas
Et la vague forestière de La Rochette.

Faire syntaxe de tout.

Être libre d'écrire,
Quelques minutes ou quelques heures durant,
Ce qui se passe

Ou *ce qui passe par la tête*,
Et, néanmoins,
Faire place à l'essentiel.

LIRISME, 5

Aurélie Foglia

certains soirs éteints
tu ne trouves pas
la force
de monter dans un livre

approcher ce cheval
rue par la fenêtre
ce fauteuil à bascule
dans la mort

[chant cinq — *Faire syntaxe de tout*]

autre chose qu'une chose est
un livre son animal de nuit

fonce ta fenêtre inexistante
pénètre tes pièces important
sa fuite entre ses pays
souples

jette un éclairage occulte ta
lampe mord sur ton corps
lèche tes doigts brûlent

alimente ta faim lave la
langue sans relâche

tu suis
du regard des fantômes plus
proches
que ces joggeurs cernent peu
à peu la fontaine leur échappe
du noir et blanc giclient des
couleurs n'i
nondent ni ne tachent le passage
en terre
tant écrire ne laisse aucune trace

tu n'es pas ça se voit comme
ceux qui promènent leurs
chiens entre les lignes

d'un pas pas pressé regardent
le paysage au musée

des nuages accumulés dans le
marbre les formes des Vénus
nostalgiques de la jeunesse
qu'eurent leurs femmes

une fatigue sans nom les
disperse dans les derniers
temps

peuplé de bancs

un roman ouvre
à la pause

s'oublie à l'envers

lisible par l'herbe
seule jaunira

faute de lumière

parfois tu me parles de tes
lectres avec mélancolie

portent des robes trop amples à
manches ballons leurs lèvres
blanches te remuent en vain
tends-tu

des pièges au vide

sauf que les tranches saignent
sur tes mains les mots pleurent
à ta place meurent encore une
fois

les plus patients des arbres te
regardent lire les moineaux
t'épient le lac réclame la lenteur
des nuages passent sur ton front

le lichen pousse sur tes tibias
délèguent ton double à contre-
sens la mousse recouvre tes mains
ton crâne rien

ne te distrait de ces sentiers sable
où tu t'enseve

lis

si tu restes dehors

trop tard tu vas attraper la mort
rien

ne sera plus blanc que les mots
tombant

dans ta fosse rendront un son
étouffé personne

ne retiendra tes larmes
déchirant ton récit sera ex

piré quand tu voudras parler il
manquera des dents dans ta
bouche tu

n'auras pas d'autres vies vissé
sur ton banc si silencieux

si tu ne lis pas

toi tu survoles comme un
oiseau qui te cogne comme
si la vitre n'était pas visible
contre moi

il va pleurer

te défendre plisser

pleuvoir

les yeux les pages claquent de
la langue les couleurs lancent
leur crépuscule crescendo
avant de se taire

pleurer

pour mieux être

l'automne dresse la liste des
choses tristes

tu as de la peine

à entrer dans ton livre si
grand qu'il ne s'ouvre que
dans son propre espace

difficile

de t'y promener seul tant la
beauté attente

au connu aux contours vite te
levant sortir de dehors

les morts disent-ils relisent
toujours les mêmes livres

tu te carres

dans ton squelette

employé aux ressources humaines

la chaise longue te ronge les
jambes

ton chien le monde la cheminée
ronflent le jour la nuit ronronnent

tout se perd reprend tu ouvres ton
frigo un livre une conserve

ton sang les voitures circulent le
soleil tourne autour de ton ombre
en

visage les gens sans chaleur dans
ce petit miroir blanc

bref nous voilà plantés en bord
de mort

au milieu
des choses emportées

à tresser un panier d'os
avec nos images

remontent noyées

pourquoi manipuler sans
précaution la mort nous

bombe

j'ai la candeur toxique tu
ne sais pas des fleurs se

respirent

on ne dirait pas
t'apercevant tassé sur toi

même le regard vague
quelqu'un

de sourd à ce qui vient
mourir

il y a tant de noir dans ces blancs

je te connais craignant
de ne pas savoir

m'achever

tu es tuant

de me chercher où je suis
la plus morte

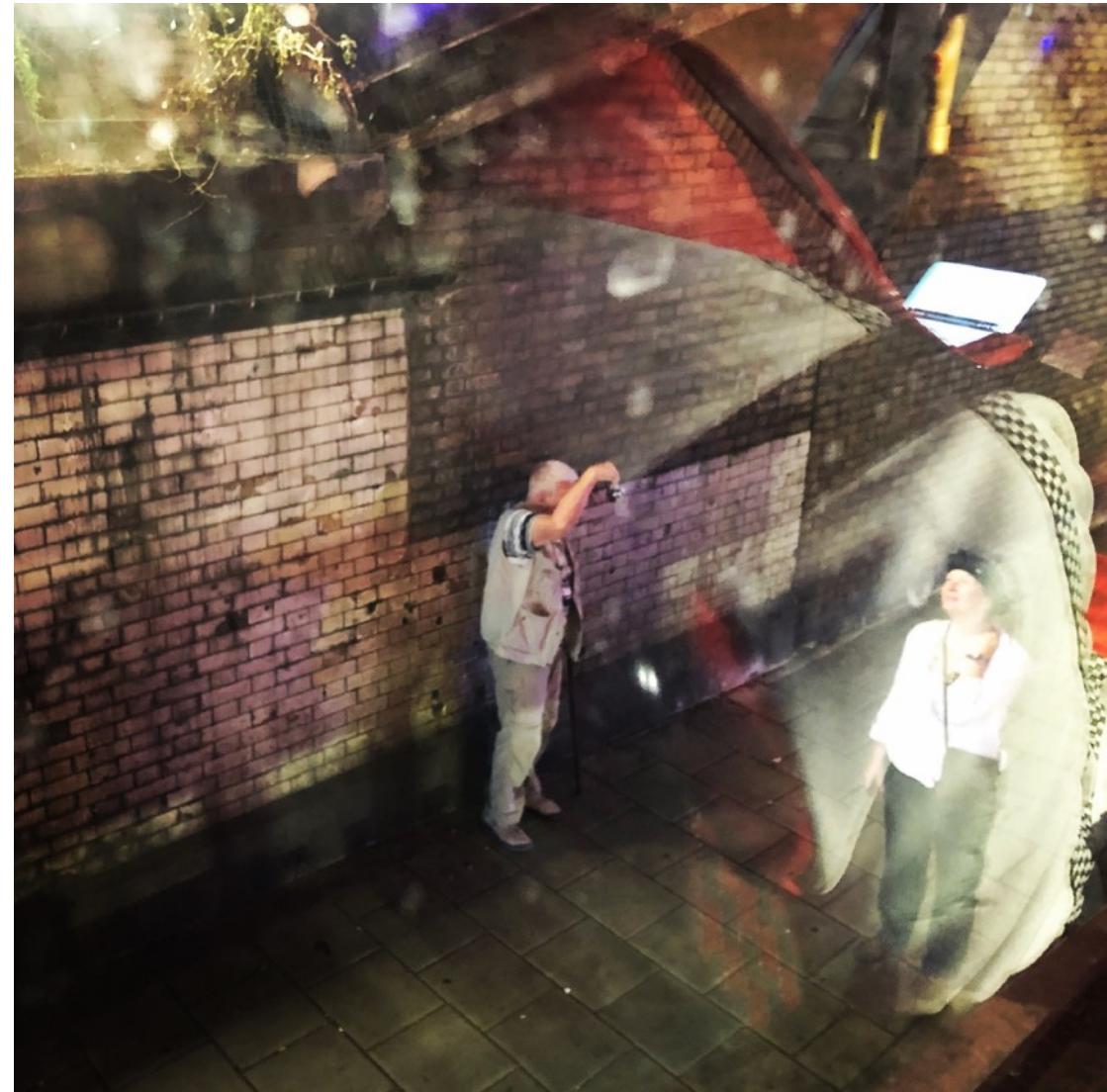
laisse

laisse reposer

tout à coup tout est nu

être aussi simple et sans rien
qu'enlever sa ceinture poser sa
crinière sur le rebord du livre et
vivre

À suivre...



Save
Our
Souls



LE PAYS DE C. (2/2)

Christophe Lamiot Enos

Premier matin : oui. Premier matin : un récit. Premier matin : le récit de « tout de même ». Premier matin : récit de « tout de même un récit ».

Le rejoindre. Se dépecer du superflu pour le rejoindre. Chaque jour, un jour nouveau. Chaque jour, un jour oublié —Parfaitement oublié ? Non. Chaque jour, le surprenant des mots qui s'alignent tout de même, pour le récit de l'oublié (pour le récit du non-parfaitement oublié). Ainsi que les mendians disent quelque chose qui concerne le récit ; quelque chose à propos du « tout de même un récit » ; de même, la femme assise à même le trottoir, à la sortie de la boulangerie rue de la Glacière, avec sa sébile de plastique dans le soleil, hier, mardi 11 avril 2017, il convient de passer non pas devant elle, directement dans le champ de son regard, mais plutôt derrière, dans son dos, bien que le trottoir ne soit pas si large alors, à cet endroit (et se rapprocher dangereusement de la chaussée)—Mais échappant, ainsi, seule façon, à de ses pouvoirs.

Est-ce l'hôpital ?

Le passé du lieu de soins : les grandes salles, avec lits alignés les uns à côté des autres, sans séparation ; le regroupement des misères (Verlaine). La rencontre de ce passé. Qu'il subsiste, aujourd'hui encore, avec son atmosphère et ses dangers particuliers. Au pays de c. : pouvoir circuler d'une époque à une autre, sans rencontrer quelque difficulté que ce soit ; comme en un temps aboli, en un sens.

Le temps du retour. Du retour.
Est-ce l'hôpital ?

Ne remuer que le moins possible : ne pas avoir plus de forces, apparemment, que cela ; se sentir bien ainsi, parmi la multitude indifférenciée—Pourtant, en cette position, ne pas chuter plus, ne pas descendre encore : se trouver dans une eau, faire l'expérience de la baignade commune, dans la rivière ; quelque chose du passé à nouveau, comme le Grand Courant (Michaux) ; la non-appartenance à soi seul. Regarder, du haut d'une des deux coursives de l'établissement, le bassin, en dessous, les autres nageurs—Les vacances scolaires et l'heure de la journée, au commencement de l'après-midi, les rendent peu nombreux, moins vifs qu'à l'habitude ; en effet, plus il y en a, plus ils s'agitent ; plus ils crient, aussi ; une belle lumière de printemps déjà, voici ce que les « verrières » au-dessus laissent pénétrer en ce lundi 10 avril 2017, rue de Pontoise à Paris, de ce qui entoure, pour envelopper les corps, l'espace alentour, intérieur, où chaque arrêt, chaque mouvement de prudence résonne soudain, des échos d'un autre monde. Se baigner, oui. Où se baigner résonne d'échos d'un bain antérieur ; où, ce bain ?

S'arrêter. Arrêter. Des surveillants se tiennent debout, eux, prêts à agir dans telle ou telle direction. Ils disposent de la position de surplomb que leur procure la chaise haute, aussi, tout près de l'eau. Ils regardent. Ils observent. Ils regardent ceux et celles qui les regardent à leur tour. Les observent. Ils s'observent.

Revoir, depuis un des bateaux de l'enfance, le cadavre d'un chien que charrie la Risle, en Normandie ; le toucher, presque, une fois à l'eau soi-même, suite à une fausse manœuvre (ou bien une difficulté non identifiée à cet

endroit) ; voir ou toucher ce fait que de la chair, dans de l'eau, semble se contraindre vers l'eau, aller rejoindre l'eau, se faire eau, celle-ci, finalement.

Un jardin. Rejoindre un jardin. Comme des bras qui se tendent : les feuilles des arbres dans ce jardin. L'eau : les feuilles des arbres dans ce jardin. Se laisser aller à l'eau : parmi les feuilles des arbres, dans ce jardin. Se baigner : parmi des feuilles d'arbres, dans un jardin, l'été, un jour de grande et belle lumière.

Les bras de feuilles. Les mains de feuilles.

Oui : l'eau alentour. Le pays de c. est le pays de l'eau alentour. Le bassin croît. Si l'eau est de rivière, la rivière s'est étendue ; là où marcher, à sec, apparemment ; selon ce chemin ; voici que la rivière, si rivière il y a ; voici que la rivière, si rivière, s'étend ; voici l'eau ; qu'elle passe aussi, sur elle-même. Elle se considère. Voici le bain commun.

Voici la condition première. Condition retrouvée. Voici ce qui arrête et fait réfléchir. Voici qui arrête. Marcher.

Marcher dans le lit de la rivière si rivière ; marcher dans le bassin—Bien qu'immobile ; bien que dans l'impossibilité d'avancer sur ses deux jambes ; de bouger, même ? De bouger de façon ordinaire.

Nous voici au pays de c. Cette eau, dans ce bassin : voici le pays de c. Ne pouvons qu'y glisser, à présent, dans cette eau, dans ce bassin. Glisser, dans le pays de c. L'eau environne. L'eau entoure. L'eau enserre. Elle seule, le mouvement. Elle seule, l'eau. Il y en a suffisamment pour la nage. Il y en a suffisamment pour la noyade. Mais sur le bord, marchent d'un pas décidé les sauveteurs, dont l'animation et le sérieux commandent le respect. Nous venons nous baigner au pays de c. Le pays de c. : là où nous venons nous baigner. D'autres aussi. Ralentir. L'eau

invite au ralentissement. Tous (ou presque) : ralentissent. Glisser dans l'eau : forme du ralentir ; ralentissement. Interdiction de courir sur les plages. Un panneau indique qu'il est interdit de courir sur les plages. Il est rare de voir une personne courir ici, tant l'eau invite au ralentissement. Quelqu'un arrive devant l'eau, le bassin. Quelqu'un arrive au pays de c. L'eau, le bassin ; le pays de c. : invitent au ralentissement. Ce n'est pas que le paysage se fige. Ce n'est pas non plus qu'il se simplifie, seulement. Certes, il se simplifie. Peut-être. Se dirait qu'il se simplifie, en un sens. En un autre, non. Ce n'est pas non plus qu'il pèse. Ce n'est pas qu'il embarrasse. Ce n'est pas qu'il sidère. Non. Au contraire : la vue de l'eau, la vue du bassin dans lequel nager, cette eau, ce bassin, leur contact se reconnaît ; il y a à leur contact, il y a en eux de ce calme, d'une tranquillité retrouvée—Qui avait été perdue, un moment ; comme mise de côté, puis, soudainement ici, se manifestant à nouveau, elle se retrouve. A mesure que celui qui avance, dans l'eau, avance, dans le bassin, avance en âge : au fur et à mesure, celui-ci fait moins de bruit ; moins d'un bruit bruyant, fait d'éclats de rire, de surprises, d'expressions d'une joie plénière, d'un lieu privilégié parmi tous. Condition première. Cette eau, ce bassin : arrêtent. Cette eau, qu'est-elle ?

Ce bassin, qu'est-il ?

Où, cette eau ?

Où, ce bassin ?

Cette eau n'est pas seulement de l'eau. Cette eau est plus que de l'eau. Cette eau : des feuilles aussi, dans la forêt. Ce bassin n'est pas seulement un bassin. Ce bassin est plus qu'un bassin. Ce bassin : il revient, en rêve. Dans le rêve, le bassin revient.

Cette eau, ce bassin : du vent et de la lumière y agitent les feuilles, de même que la nage ; voyez, sentez ce qui remue encore. La nage ne fait pas avancer beaucoup. En un sens, si. En un autre, non. Celui qui avance est celui qui n'avance pas. Qui reste sur place. Dont les efforts pour avancer demeurent vains. Il a beau avancer : il n'avance pas. Il a beau faire effort : il n'avance toujours pas. Alors, oui : il avance. De ne pas avancer : il avance. Il s'avance. Toujours de l'eau devant. Toujours la même. Toujours ce qu'il a traversé, il doit le traverser à nouveau. Toujours cette eau, ce bassin. Toujours et au-devant. Toujours dans l'au-devant. Toujours dans l'eau, devant. Cette eau, ce bassin : entourent, enserrent. Il y en a. Il y en a aujourd'hui. Il y en a demain. Aujourd'hui, elle se traverse. Demain, elle se traverse. Cette eau. Dans le jour et dans la nuit. De ce bassin.

Plusieurs personnes. S'y rencontrent plusieurs personnes. Souvent, sans le savoir, ceux qui veulent se rencontrer s'y croisent. Une personne ayant choisi telle ligne d'eau, passe soudain dans telle autre, sans le savoir vraiment, pour se rapprocher d'une autre personne—Quelqu'un d'entrevu, seulement. Quelqu'un d'absent. Quelqu'un s'étant absenté de soi. En un sens. Recherche de partage de ralentissement ?

Aller dans le pays de c. : circuler dans le bassin ; circuler dans l'eau du bassin ; le retrouver, ce sentiment de connaissance, imposant l'arrêt ; intimant de ralentir. Faire l'expérience de cette sensation de transparence, de superposition, de grande, grande fragilité des corps de ceux qui ne cessent ; de ceux qui se retrouvent dans le bassin, dans l'eau du bassin. Qui vont. Qui viennent. Le jour. La nuit. Sous le toit de comme une verrière. En fait : il y a

deux toits, deux dispositions dans l'au-dessus ; une première de plexiglas, une seconde de verre. La première : la plus proche de l'eau, en dessous. La seconde : plus éloignée, d'un mètre ou deux, peut-être ; pas plus. Se dirait une gare à Paris, de la fin du XIXème siècle. Quand nager sur le dos et regarder devant, droit devant la presque verrière : se rendre compte que ces carreaux qui se succèdent, dans le devant, une lumière les traverse, mais faible, mais comme opacifiée ; penser, peut-être, que les supports métalliques, des carreaux, réguliers, disposés régulièrement, nombreux, plus sombres, eux aussi (eaux aussi), se traversent de la lumière, se perdent, pour ainsi dire, se diluent petit à petit, eux aussi (eaux et os, aussi). De l'eau devant. De l'eau derrière. De l'eau qui enserre. Qui eau-serre. De l'eau au-dessus. L'eau. L'eau dessus. De l'eau au-dessous. Eau dessus. Eau dessous. Le pays de c. : le pays de l'eau.

PASTORAL, 4

(de la poésie comme écologie première)

Jean-Claude Pinson

Brouillon général**20.**

La poésie contemporaine est-elle encore « progressive » (au sens de Schiller) ? S'y entête-t-on encore à produire malgré tout des idylles ou des hymnes (fussent-ils brisés), attestant de cette promesse indéconstructible de vie poétique dont elle demeurerait la gardienne ? À supposer que ce soit le cas (il faudra l'établir), la question demeure de son efficience, de son pouvoir, de sa capacité à transformer le monde, à en infléchir, si peu que ce soit, le cours, à contre-pente de la catastrophe qui vient. Car à quoi bon cette poésie si elle n'a pas de lecteurs ?

Il me semble utile ici, pour y voir plus clair, de distinguer deux niveaux où peut s'exercer quelque chose comme une *energeia* poétique. Celui du poème en tant qu'œuvre de langage (*ergon*), en tant que « dispositif machinique » (Lyotard) produisant des Idées esthétiques (au sens de Kant) et dotée d'une performativité *sui generis* (divers outils d'analyse sont alors possibles, par exemple la tripartition élaborée dans *La Métaphore vive*, où Paul Ricœur distingue les trois moments de la préfiguration, de la configuration et de la refiguration).

L'autre niveau excède le seul périmètre textuel. Une fois ce dernier mis entre parenthèses (par décision de méthode), la question concerne alors l'effet de la poésie en tant qu'Idée porteuse d'un désir (sans cesse rémanent) de vie poétique. Idée qu'on pourrait dire, si l'on veut conserver le lexique kantien, « régulatrice », dans la mesure où, esquissant les contours d'un monde qui n'est pas encore ou n'est que très marginalement, dans les interstices du cloaque, elle fournit sa règle à l'action transformatrice. Outrepassant le seul espace du poème, la poésie (en tant donc que « poéthique ») se manifeste alors comme *energeia* errante, dont l'onde, plus ou moins souterrainement, continuant de hanter les imaginaires et les sensibilités, transit la société toute entière et conduit à l'invention de formes de vie où l'*homo poeticus* tend à se substituer à l'*homo œconomicus*. Là où la poétique se déploie comme ontologie du poème (comme objet textuel), la « poéthique », à ce second niveau, devient une « hantologie » (je reprends le néologisme de Derrida), dans la mesure où elle porte sur un objet, parce qu'imaginaire, très largement spectral.

Or l'état des choses aujourd'hui, relativement à ces deux niveaux, se caractérise, me semble-t-il, par un différentiel d'appétence très marqué. Des poèmes, on n'a plus guère l'appétit, et le désir d'en lire semble avoir atteint un très bas étiage. Le constat vaut d'abord pour la poésie, mais il concerne sans doute plus largement une littérature « de création » dont la première (la poésie) est comme la pointe avancée. En témoigne cet aveu où Nathalie Quintane affirme sans ambages qu'« elle » (un « elle » générique, car emblématique de ce qu'elle appelle « l'extrême gauche ») lit plus volontiers des essais, de l'histoire, de la philosophie..., que de la littérature (*Les années 10*).

Au contraire, le désir d'une vie poétique ayant trouvé « la formule et le lieu » (là où « tout ne serait qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté ») est, à l'heure de la catastrophe s'approchant, plus vif que jamais. J'en veux pour preuve tout ce mouvement d'*exode* (d'utopie « désutopique ») qui voit, de plus en plus nombreux, des bataillons entiers de la jeunesse rejeter les normes d'une société capitaliste obsédée par la croissance et de consommation, en désertant les lieux les plus emblématiques et en abandonner les modalités convenues, pour tâcher, dans ses marges, frontières et vacuoles, d'inventer des formes de vie davantage en rapport avec ces valeurs de non-prédation, de beauté et d'harmonie, de sobriété luxueuse, qui sont essentielles au pacte pastoral dont la poésie est la gardienne ancestrale.

21.

Le peu de visibilité de la poésie dans l'actuel champ éditorial ne signifie pas sa disparition. On l'a souvent remarqué, tandis que rares sont les lecteurs, on n'a jamais autant produit de plaquettes en tous genres. L'effacement n'est donc que relatif. Il n'est pas d'autre part nécessairement synonyme d'un affaissement au plan de la création. Si la *doxa* poétique du moment est synonyme de produits parfaitement insipides, des œuvres neuves et fortes ont continué d'apparaître dans les dernières décennies (je me suis attaché à lire de près certaines d'entre elles dans divers essais).

Quoi qu'il en soit du diagnostic (déficit de lecteurs ou création en panne), ce n'est sans doute pas la première fois

dans l'histoire que la poésie connaît un trou d'air. Il en fut ainsi, semble-t-il, au siècle des Lumières, époque où prolifère, imitée des Anciens, toute une poésie pastorale. Surabonde alors toute une armée d'impénitents rimailleurs, « Anacréons de province » dont plusieurs deviendront des acteurs majeurs de la Révolution, comme l'a bien vu Pierre Michon. Montesquieu les brocarde ainsi dans ses *Lettres persanes* : « Le lendemain il me mena dans un autre cabinet : ce sont ici les poètes, dit-il, c'est-à-dire ces auteurs dont le métier est de mettre des entraves au bon sens et d'accabler la raison sous les agréments comme on ensevelissait autrefois les femmes sous leurs parures et leurs ornements. »

Sans doute n'est-il pas facile de faire la part des choses entre la *doxa* poétique d'une époque, ses modes et engouements propres, et le jugement de la postérité. Toujours est-il qu'il est bien difficile, pour qui s'y risque encore, de persévérer dans la lecture de tout ce fatras d'idylles, d'églogues et autres élégies qu'ont pu produire ces poètes aujourd'hui oubliés sans éprouver un sentiment très insistant d'ennui. Imitée de l'Antique, quand bien même elle invoque sans cesse la Nature, c'est une poésie dépourvue de toute vraie « naïveté ». D'avance défraîchie, elle est dépourvue de cette « splendeur chromatique » caractéristique, selon Nietzsche, de « l'humanité antique ». Et tout autant elle est dépourvue du sens de ce que nous avons appelé, avec Agamben, le « musaïque ». Si bien qu'on est enclin à n'y voir qu'un *bavardage* poétique.

À cet académisme, il y a cependant quelques notables exceptions, les *Chansons madécasses* de Parny notamment (en prose, comme on sait, et mises en musique, quelques-unes, par Ravel). Quelques poèmes d'André Chénier

(d'ailleurs connus bien après) aussi, qui demeurent aujourd'hui encore à peu près « lisibles ». S'ils nous touchent, comme le note Mandelstam (dans ses *Propos sur André Chénier* de 1928), c'est que leur auteur a su « aller vers l'eau vive de la poésie » (vers une « naïveté » retrouvée, dirais-je pour ma part), réussissant à « assurer l'entièvre liberté du verbe poétique, dans le strict respect d'un canon rigoureux » (celui de l'alexandrin). Délaissant les « accessoires » de l'élegie antique et ses conventions mythologiques, Chénier parvient, sur le tard, à se hisser à ce qui sera « l'esprit concret de Pouchkine » (par ailleurs grand admirateur de Parny). Ainsi Mandelstam peut-il comparer la troisième élégie « À Camille » du poète français à la lettre de Tatiana à Onéguine (roman en vers, *Eugène Onéguine*, notons-le au passage, est par bien des côtés un roman pastoral) : « même intimité de ton, même insouciance charmante qui vaut mieux que tout empressement ; on est ici, écrit-il, au cœur de la langue française, c'est aussi spontanément et profondément français que la lettre de Tatiana est spontanément et foncièrement russe. Pour nous qui les entendons à travers le cristal des vers de Pouchkine, ces vers ont une consonance presque russe ». Et Mandelstam d'ajouter, à rebours de tout nationalisme linguistique : « Ainsi, en poésie, les frontières nationales tombent ; et les forces vives de la poésie se répondent d'une langue à l'autre par-delà l'espace et le temps ». Cette sorte d'internationalisme poétique trouve son fondement dans une compréhension du vers qui conduit Mandelstam à saisir comment, par-delà toute langue singulière, il se fait l'écho d'une Nature « musaïque ».

22.

Si l'usure du modèle de l'imitation des Anciens est patente au sortir du XVIII^e siècle, c'est l'alexandrin, « vieux moule fatigué » (« par abus de la cadence nationale », ajoute Mallarmé), qui paraît épuisé à la fin du XIX^e siècle quand se répand le vers libre. Du moins, l'est-il, usé, pour les poètes. Car il demeure puissant pour toute une société que le vers hugolien a pénétré jusqu'en ses couches les plus profondes, les plus éloignées des milieux lettrés. De cette prégnance de l'alexandrin et de sa cadence dans les milieux populaires, j'ai pu moi-même toucher du doigt la forte réalité quand j'ai découvert, dans un maigre lot d'archives familiales, un carnet que mon grand-père maternel (Jean-Marie Gouy), blessé et fait prisonnier dès le début de la guerre 14-18, avait tenu durant sa longue captivité en Prusse. Bien que simple paysan n'ayant fréquenté l'école que de 8 à 12 ans, il était capable de rimailleur en vers réguliers. Dans ledit carnet, se trouvait ainsi consigné un long poème de son invention, écrit en alexandrins rimés, où il racontait ses malheurs et la vie de ses congénères prisonniers (j'ai évoqué cette histoire dans un livre en prose intitulé *Là*).

À la « crise de vers » qui survient avec le vers libre, Mallarmé a voulu échapper par l'invention d'une nouvelle métrique, celle, unique, du *Coup de dés*. Est-il ainsi parvenu à produire « une poésie, un vers, un mètre réellement nécessaires » ? C'est ce que Quentin Meillassoux s'est efforcé de démontrer, brillamment, dans son essai *Le Nombre et la sirène*. Le philosophe y voit à l'œuvre, enfoui dans l'espace du fameux poème, « ultimement délivré par un code secret », un Nombre qui, s'identifiant au Hasard

(un hasard « nécessaire et infini »), « posséderait l'éternité inaltérable de la contingence même » et serait ainsi en mesure, par sa « partition de mots », de fournir « la source légitime du nouveau culte ». Car c'est bien pour Mallarmé une « religion du Livre », « religion civique suppléant à un christianisme déficient », qu'il importe de fonder, quand est venu l'âge de la déshérence pour la messe catholique et son eucharistie.

On peut douter cependant que l'auteur du *Coup de dés*, ce faisant, ait vraiment réussi, non seulement à fonder, par le poème, cette religion civique dont il a eu l'ambition, mais simplement à produire une prosodie capable de se substituer durablement au ci-devant régime métrique de l'alexandrin. Après lui, nulle métrique qui soit vraiment l'objet de ce très large *partage* prosodique dont avait pu bénéficier le mètre « national » rendu populaire par Hugo. Post-mallarméenne, notre situation est aujourd'hui plutôt celle de la très grande dispersion prosodique. Elle est celle d'un partage entendu cette fois comme *division* et non comme possession en commun. Plus que jamais le « peuple » manque au poème, et si l'époque laisse entendre dans la langue d'aujourd'hui quelque chose comme une prosodie propre, c'est plutôt du côté du rap et de ses inflexions qu'il faudrait aller la chercher (encore n'est-elle d'ailleurs dominante que pour certaines générations et classes sociales).

De cette réalité, il n'y a pas lieu nécessairement de se désoler. Si crise prosodique « fondamentale » il y a, elle est aussi, selon le mot de Mallarmé dans « Crise de vers », « exquise ». Car « affranchie d'un compteur factice », l'oreille moderne est mieux en mesure ainsi de s'individualiser. La poésie non seulement peut être faite par

tous, mais chacun (« quiconque », écrit Mallarmé) peut aujourd'hui se composer un instrument singulier et « en user à part et le dédier aussi à la Langue ». Plus que jamais, en matière prosodique comme en d'autres domaines, nous sommes bien à l'âge de l'individualisme, et si « toute âme est une mélodie qu'il s'agit de renouer », chacun est en mesure, ajoute Mallarmé, « de s'exprimer non seulement, mais de *se moduler* à son gré » (c'est moi qui souligne).

23.

Si l'on resserre la focale pour considérer la poésie la plus contemporaine, on ne peut que constater la persistance de l'errance prosodique et l'éparpillement, plus que jamais accentué peut-être, qui s'ensuit ; constater aussi que « peuple » manque toujours au poème.

Le lecteur impavide qui s'obstine à vouloir lire encore les produits très divers que propose cette « petite boutique de confection » (l'expression est de Pierre Alferi) qu'est devenue aujourd'hui la poésie en France aura bien du mal à se défaire d'un sentiment d'ennui et de lassitude. Les livres (ou plutôt les plaquettes), plus nombreux que jamais, lui tombent, pour la plupart, des mains. Ils ont un air de déjà vu ; sont, sauf exception, sans surprise, comme pouvaient l'être, *mutatis mutandis*, en leur académisme très poudré, les poussiéreuses idylles et autres bucoliques proliférant au XVIII^e siècle. C'est en tout cas l'effet qu'ils font au lecteur (de moins en moins lecteur de ce genre de produits) que je suis – et je ne crois pas être en l'occurrence un cas très original.

Dans un texte de 1991 intitulé « Confection » (repris dans un volume d'essais, *Brefs*, paru en 2016), Pierre Alferi s'est essayé à un « portrait-robot » de la poésie contemporaine. Il distingue d'abord quatre « tendances » : « La Glossolalie » (incarnée par la revue *TXT* et Christian Prigent) ; « La Performance » (« autour des festivals de poésie sonore, de la poésie concrète, du mail-art, de la revue *Doc(k)s* ») ; « L'Abstraction » (la « poésie blanche », la « distillation de l'expérience, son élucidation dans une sorte d'ellipse généralisée ou de quintessence ») ; « La Reprise » (un « néo-classicisme » au sens large, se partageant entre courants plus ou moins compatibles avec « un certain modernisme », autour de la revue *Po&sie* de Michel Deguy, ou davantage attachés à « la tradition du poétique », autour de la nouvelle *NRF*, alors dirigée par Jacques Réda).

Dans ce paysage, Pierre Alferi croit pouvoir distinguer « une sorte de *mainstream* », incarné par la tendance de « L'Abstraction », à laquelle il ajoute « la partie la moins “néoclassique” de la dernière » (baptisée, elle, « La Reprise »). De ce courant dominant, qu'il qualifie de « moderniste », se dégage « une certaine idée, une certaine pensée de la poésie ». Elle se marque par les signes de reconnaissance suivants : un parti-pris de « l'indéterminé » et de « l'impersonnel » (cet « unique attribut d'un *deus absconditus* des poètes ») ; un penchant affirmé pour le « complexe » et l'« obscur » ; le recours constant à « la mise en abyme » et au « théorisme » (« la poésie *parle beaucoup d'elle-même* ») ; enfin, un goût marqué pour le vers (signe le plus évident, « au moins visuellement », de la poésie) et un « fétichisme de la discontinuité ».

Près de trente ans après ce diagnostic, le paysage a évidemment bougé. Il se pourrait par exemple que ce soit la tendance dite de la « Performance » qui soit aujourd'hui devenue *mainstream*. Le constat de Pierre Alferi me paraît toutefois n'avoir rien perdu de sa pertinence, s'il s'agit de considérer la poésie telle qu'elle continue de s'écrire et de se publier. Non sans un effet d'usure supplémentaire.

Pour remédier au risque d'un académisme d'un nouveau genre, Alferi proposait, en 1991, de « brouiller les pistes ». Il importait selon lui de sortir du « fétichisme du vers », comme de ceux de « l'étrangeté et de la complexité », de « la mise en abyme », ou encore de « la voix impersonnelle ». Il affirmait, contre tous ces travers, la nécessité d'une « prosodie dynamique, beaucoup plus souple » ; celle d'une « lisibilité de prime abord » (qui ne soit pas la négation de l'expérimentation) ; celle encore d'une poésie « recontextualisée » (par le recours, par exemple, à « une situation narrative ») qui ne se satisfasse pas d'« une autosuffisance illusoire », mais « qui gicle, qui fuie, échappant à ses signes de reconnaissance, même si ces signes demeurent ». À ce programme, qui implique à mes yeux une rupture avec un régime « ultrasentimental » de la poésie et la possibilité d'une « naïveté » nouvelle, j'acquiesce volontiers. Il me semble avoir été mis en œuvre par quelques-uns des poètes à mes yeux les plus convaincants apparus ces derniers temps (par exemple par Stéphane Bouquet).

J'insisterai volontiers sur deux points, celui de la narration et celui de la prosodie. Se tenir à distance de la narration, ne pas raconter d'histoire, par peur de tomber dans le « reportage », tel fut un des axiomes essentiels du courant *mainstream* décrit par Pierre Alferi. C'était

méconnaître la puissance à la fois existentielle et anthropologique du récit. Car le fameux « peuple qui manque » a besoin de récits qui ne soient pas ces fables stéréotypées que la société de la consommation et du bavardage lui sert jusqu'à plus soif. Besoin existentiel que Bataille a ainsi défini dans l'Avant-Propos du *Bleu du ciel* : « Un peu plus, un peu moins, tout homme est suspendu aux récits, aux romans, qui lui révèlent la vérité multiple de la vie. Seuls ces récits, lus parfois dans les transes, le situent devant le destin. » Besoin anthropologique également, qu'un auteur comme Pierre Bergounioux rapporte à la structure même de la phrase. Pour lui en effet, le choix de la prose narrative découle d'une conviction d'ordre anthropologique autant que littéraire. Là où la poésie s'est attachée, dans diverses expérimentations avant-gardistes, à déconstruire la phrase, à l'émettre, à ramener le poème à l'intensité « radioactive » du mot (lui-même souvent soumis à diverses opérations de dilacération), la prose narrative est restée fidèle à une phrase (un art de « phraser ») constitutive de la littérature et plus lointainement d'un art du récit qu'on retrouve dans toutes les cultures. Si la phrase a tant d'importance, c'est qu'elle est une structure anthropologique universelle dont le récit n'est que le développement, l'infinie expansion. On ne saurait y échapper. Au plan prosodique, cela peut conduire au choix du *proximètre*. Et c'est bien vers lui que fait signe Pierre Alferi, quand il souligne l'importance du « modèle illustre » fourni par la *Vita Nova* de Dante, où « des poèmes sont pris dans un récit qui fait se succéder des situations » (on peut aussi penser au modèle nervalien, celui des *Petits châteaux de Bohême* notamment).

Ajoutons encore que seule peut échapper au bavardage poétique une prosodie qui soit à l'écoute, dans la langue, du « musaïque » et s'emploie à y faire écho. En ce sens, pourra être dite « pastorale » et gardienne de la Nature toute forme de poésie qui n'oublie pas, dans son énonciation même, cette source obscure et hors d'atteinte de la parole.

24.

Mais si le proximètre aide à rompre avec le « fétichisme » contemporain du *vers*, de ce dernier il n'annule évidemment ni la question ni la nécessité. Que le « peuple » qui fait défaut au poème n'en ait plus le désir (du moins tel que le poème se propose à lui aujourd'hui sous la forme de livres de poésie) ne signifie pas en effet qu'il n'ait pas (ce « peuple »), encore besoin, objectivement, de vers.

Un poème fameux de Mandelstam (daté du 19 janvier 1937) l'affirme : « Au peuple il faut un vers énigmatique-maternel, / Que par lui il soit toujours réveillé/ Et dans sa vague toute en boucles de lin, châtaigneraie/ Dans son souffle se lave » (telle est, en essayant d'être le plus littéral possible, la traduction que je propose du dernier quatrain du poème en question).

De cet énoncé réflexif, on retiendra d'abord que le vers dont le « peuple » a prioritairement besoin n'est pas n'importe lequel. Il faut qu'il soit à la fois « maternel » (c'est-à-dire familier) et mystérieux, énigmatique, étrange, comme le souligne l'adjectif composé. Traduire le russe *таинственно-родной* (*taïnstvienno-radnoi*) n'est certes pas facile. Le second adjectif en particulier fait

difficulté, car « *radnoï* » peut en russe signifier aussi bien propre, proche, parent, natal (ou qui est à la source), que maternel ou paternel (« *radnoï* » vient aussi en écho allitératif au premier mot du quatrain, « *narod* » – peuple –, avec lequel il partage le même radical). Si je choisis ici de traduire par « maternel », c'est parce que les vers suivants évoquent un geste d'enveloppement et de « retrempe » (je reprends le mot de Mallarmé) de type maternel en même temps que baptismal. Et la mère peut être aussi la mère universelle, autrement dit la Nature, comme l'indique le recours au lexique végétal et sensible.

Mais cette Nature, aussi proche, aussi maternelle soit-elle, est cependant mystérieuse. *Phusis*, elle aime à se cacher, comme dit l'aphorisme fameux d'Héraclite. « Mystérieux », « énigmatique », le vers dont le « peuple » a besoin est un vers qui puisse faire signe vers cette Nature mystérieuse (*alogon*), vers cette Muse que la parole cherche en vain à rejoindre et dont le poème se fait l'écho « musaïque ». C'est en ce sens également, en tant qu'il est « énigmatique-maternel », que le vers est essentiel à cette écologie première qu'est au fond toute poésie – en ce sens que sa nécessité, en même temps qu'anthropologique, est aussi métaphysique.

Si c'est bien d'un tel vers dont il a besoin, le « peuple » sera donc d'autant plus réceptif au poème que celui-ci comportera de tels vers, n'oubliera pas de faire vibrer la corde du « naïf » (je reprends ici encore la catégorie de Schiller). Alors, il pourra toucher chez le lecteur ce qui procède d'une sensibilité première, « naïve » elle aussi et l'écologie première de la poésie se fera écologie dernière, la flèche du vers atteignant sa cible mieux sans doute que ne le pourrait un énoncé en prose.

25.

Aux utilitaristes de son temps, Nietzsche opposait « la beauté sauvage » d'une irrationalité poétique où, dans les « époques les plus reculées », la violence du rythme, conduisant à « agencer de manière nouvelle tous les atomes de la phrase », produisait un « chant d'envoûtement et de conjuration » proprement magique, chamanique. Il y voyait « la forme originale de la poésie », ajoutant que, grâce au rythme, on pouvait « tout faire » (« faire avancer magiquement un travail ; obliger un dieu à apparaître, à se tenir à proximité, à écouter », etc.). « Sans le vers, on n'était rien, [et que] grâce à lui, on devenait presque un dieu ». Et Nietzsche de conclure ce paragraphe du *Gai savoir* (le § 84 du Second livre) en ajoutant que si ce pouvoir magique n'est plus pour nous que « superstition », nous continuons cependant de « ressentir une pensée comme *plus vraie* lorsqu'elle a une forme métrique ».

Le vers n'est plus pour nous un fait social total et le temps « sentimental » qui est le nôtre n'est plus guère aux « grandes orgues générales et séculaires » (la formule est de Mallarmé). Cela pourtant n'annule pas toute efficience du vers. C'est autrement qu'il en faut penser la « physique », sous l'angle de l'existence individuelle et de la lutte de chacun pour se maintenir à flot.

Parler de « physique », même en un sens évidemment tout métaphorique, c'est d'abord suggérer que le poème n'est pas sans lien, comme on vient de le voir avec Mandelstam, avec la *Phusis*, la Nature. C'est ensuite supposer que la parole poétique, quelque faible, « restreinte »,

que soit son action, est affaire d'impact et d'ébranlement de l'âme du lecteur plus que d'intellection. En effet, la poésie ne concerne pas d'abord (ou pas seulement) l'intellect, mais, pour ainsi dire au sens propre, touche, ébranle, émeut, (met en mouvement), ce qui en chacun relève d'une sensibilité et d'un imaginaire qui passent par la langue. Mais, nous le sentons bien, si le poème n'est pas une affaire de compréhension intellectuelle, il ne se résume pas davantage à un simple effet esthétique qui serait lié au plaisir de jouer, à la suite de l'auteur, avec la pâte à modeler des mots, plaisir semblable à celui que les enfants prennent à réciter des comptines (je reprends dans ce qui suit, légèrement modifiées, quelques remarques formulées dans un petit essai paru en 1999 et intitulé *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?*).

Au-delà du simple plaisir du texte, que peut donc nous apporter la lecture d'un poème ? Que cherchons-nous quand nous lisons de la poésie ? Des modèles de vie où nous pourrions puiser des enseignements pour la nôtre ? Mais alors, mieux vaut lire des *biographies* de poètes. Sans compter qu'un tel bénéfice éthique n'est pas spécifique à la poésie. Car cette vertu éthique d'« édification » de soi, par laquelle des livres nous aident à nous faire les « poètes » de notre propre existence, vaut pour la littérature en général et même pour des arts qui lui sont étrangers – le cinéma par exemple, autrement plus puissant, aujourd'hui, dans la configuration moderne de la culture. Et s'il s'agit de chercher des modèles de vie afin de sans cesse « refigurer » notre incertaine identité, alors sans doute le roman (ou plus largement le récit), en tant qu'il met en scène des personnages et configure narrativement le temps vécu (qui est aussi un temps social), est-il plus adéquat à cette

fonction éthique que la poésie elle-même. Car la poésie lyrique n'est pas proprement mimétique – ne repose pas sur le principe, issu de la poétique aristotélicienne, de la refiguration du monde et de la société au moyen de l'invention d'un *muthos*, d'une fiction.

En réalité, c'est dans une sorte d'entre-deux, à mi-chemin de l'intelligence d'un sens et de la sensibilité aux formes verbales, là où se fait l'hésitation entre sens et son, que l'onde du poème se déploie. Sollicitant, plutôt que notre intelligence narrative, une intelligence qu'on pourrait dire « affective », le poème lance ses mots, comme autant de sondes, en direction des assises les plus enfouies de notre présence sensible au monde. Il fait vibrer en nous la corde énigmatique du temps en ce qu'il a de plus inscrutable. Il excite les nervures les plus secrètes de notre habitation corporelle et spatiale du monde. Par là, sans doute est-il encore, très allusivement, proposition d'un sens, esquisse d'une autre économie de notre être au monde.

Mais, pas plus que le roman, la poésie n'ambitionne, sauf dans le cas d'une littérature propagandiste, d'asseoir un pouvoir spirituel. Car le poème ne délivre aucun message, et le sens qui s'y déploie demeure inchoatif, procédant plus d'une respiration du corps des mots que d'un enchaînement d'idées. Le sens (d'ailleurs toujours en suspens, jamais conclusif) que projette en aval de lui-même le poème ne demande pas à être recueilli comme enseignement de type doctrinaire. Au mieux peut-il, par quelque bien aléatoire capillarité, diffuser la figure d'un possible et désirable *ethos* (séjour), et la seule chance qu'un tel sens puisse avoir quelque efficience repose sans doute en l'alternative d'une « sagesse » que discrètement il opposerait à la démesure

aujourd'hui des messages saturant la société postmoderne de leur prolifération insignifiante. Ainsi comprise, la discrétion du sens poétique pourrait faire peut-être contrepoids, d'une manière toute « orientale », au grand désert de sens d'un Occident plus que jamais peuplé de bruit et de bavardage (commercial, publicitaire, médiatique, numérique...). À quoi s'ajoute pourtant que la poésie (et non plus le seul poème) – la poésie en tant que grande idée porteuse de cette promesse qu'on a dite – s'emploie, infatigablement, à dessiner les contours d'un monde mieux habitable, fondé sur des valeurs dissidentes relativement à celles qui prévalent aujourd'hui. Qu'une telle idée expose au risque de retomber dans l'illusion romantique d'une révolution de la vie par la poésie, on le voit bien. Avant d'y revenir, attachons-nous à des effets du poème plus immédiatement tangibles.

La vie, dira-t-on, ne tient qu'à un fil – celui que la Parque est toujours prête à couper. Le désir de vivre lui-même est fragile, et c'est pourquoi nous cherchons sans arrêt de quoi en retendre le ressort, afin que notre existence ne soit pas trop soumise à ce qui l'aliène et la défait. La poésie (mais non elle seule) peut y contribuer, pour autant qu'elle est capable d'ajouter à la trame de nos jours un fil capable de la vivifier, d'en accroître l'intensité, d'en renforcer l'allant. C'est du moins ce qu'on peut déduire d'une réflexion où Leopardi tente de définir la « physique » propre de la poésie (ou si l'on veut son « énergétique »). « De la lecture d'un fragment de vraie poésie contemporaine, en vers ou en prose – mais l'impression que donne les vers est plus forte –, on peut dire, avec peut-être plus de pertinence, écrit-il dans son *Zibaldone* (4450), même en ces temps si

prosaïques, ce que Sterne disait du sourire : qu'il ajoute un fil à la trame trop courte de notre vie. La poésie est pour nous comme une source de fraîcheur, elle accroît notre vitalité ».

Cette vertu tonifiante, pour l'existence, du poème, ne vient pas de ce qu'il enjolive la réalité d'un fil doré, de ce qu'il repeint en rose bonbon, en vert pastel (pastoral) ou en bleu mystique les murs de cette « prison en plein air » qu'est trop souvent la vie. On n'est qu'en 1829 (le fragment que j'ai cité date du 1^{er} février de cette année-là), mais Leopardi conçoit déjà la poésie sur fond de ce « désastre » qui constitue l'arrière-plan de notre condition moderne : nul cosmos désormais qui serait doué de sens, nul arrière-monde pour un salut, nul dieu pour nous entendre. Le néant seul nous attend. Et cependant il note que le « magistral effet de la poésie », quand bien même elle n'évoque que la mort et le néant, « ouvre le cœur et le rend à la vie », élève et grandit l'âme de celui qui est « en proie au sentiment du néant, à l'ennui et au découragement, en butte aux revers les plus amers et les plus mortels ». Car, paradoxalement, c'est dans le moment même où elle suggère avec le plus de force le néant qui est le fond de toute chose et de toute existence, que la poésie réveille, dans l'âme de l'auteur puis du lecteur, la flamme de la vitalité. Disant sans ambages l'« éternullité » des choses et du monde, la belle illusion du poème, quand sont mortes toutes les autres illusions, non seulement n'est pas mensonge quant à son énoncé, mais surtout est « vraie » en tant que « réelle grandeur » agissant sur l'âme. Inversant en « joie » (en un sens pour ainsi dire spinoziste) la mélancolie née de l'approfondissement de la conscience de la vanité d'exister, la poésie ressortit alors,

pour reprendre un mot de Nietzsche, à une sorte de « névrose de la santé ».

Il ne s'agit donc plus, si l'on suit la poétique léopardienne, de concevoir la poésie, à la façon romantique, comme pouvoir de *voyance* et d'action supérieures. Il ne s'agit pas davantage de la penser comme simple entreprise de *consolation*, invitant à accepter l'existence et le monde en leur médiocrité quotidienne et aliénante. Avant tout, elle doit être comprise comme un usage du langage susceptible de redonner à l'existence, *hic et nunc*, une santé, – une santé qui est une *ardeur*. Par le fil qu'elle enlace à la trame de nos jours, la poésie est ce qui contribue à rendre sa solidité au tissu de l'existence et à l'âme son courage.

Mais Leopardi va plus loin. Il va jusqu'à affirmer, sous cet angle de l'efficacité existentielle, la supériorité de la poésie lyrique, sinon sur d'autres arts, du moins sur d'autres « genres » littéraires : « On peut dire de la poésie lyrique, écrit-il, qu'elle est la cime, le comble, le sommet de la poésie, laquelle est le sommet du discours humain (*Zibaldone*, 245) ». Cette supériorité tient au fait que la poésie recherche non « la seule vérité de l'imitation, ni la seule beauté des sujets ou de l'imitation elle-même, (...) mais cette force et cette *énergie* [c'est moi qui souligne] qui nous font agir et sentir intensément (*Zibaldone*, 2361-2362) ». En cela, elle est proprement moderne. En effet, « exprimant » plutôt qu'imitant, préoccupée de la pulsion verbale autant que du sens qui s'y fraie un chemin, la poésie lyrique fait venir au premier plan, non tant le langage lui-même, que l'énergie énonciative qui le fait vibrer. En atteignant un état « chantant » de la parole, la poésie lyrique accomplit le langage, maximalise son énergie, le fait être pleinement en acte (*energeia*), et ainsi le rend mieux à même d'agir sur le

lecteur, d'incendier son âme en touchant au « nœud rythmique » en quoi elle consiste, selon le mot de Mallarmé. En même temps, elle recueille ce qu'il y a de plus essentiel et de plus intense dans l'expérience, s'il est vrai, comme le dit T. S. Eliot, que « c'est la force de l'expérience qui pousse la prose à la poésie ».

L'idée de lyrisme ne doit pas, toutefois, prêter à équivoque. D'une part, s'il y a « chant », c'est, pour Leopardi, sur fond d'un résolu « massacre des illusions », et s'il contribue à rendre la finitude plus « opérante », c'est sans prétendre annuler le néant de l'existence d'où il procède : « chanter » sans enchanter, tel pourrait être le programme du lyrisme critique léopardien. D'autre part, il n'est nullement synonyme d'effusion subjective. Car il ne s'agit pas ici de jouer de la corde des sentiments pour tenter d'émouvoir le lecteur, mais d'abord de mettre sous tension la lyre (le langage), de telle sorte que sous l'effet du poème l'âme dudit lecteur retrouve ardeur et vigueur.

Comment cette mise sous tension s'opère-t-elle ? Quels peuvent bien être les ressorts de cette énergie qui distingue l'énonciation poétique et fait son « lyrisme » ? Comment comprendre, en particulier, que demeure la force du vers, quand les cadences de la versification classique ont cessé d'être l'horizon obligé de la poésie ? Plutôt que d'entrer dans de longues considérations sur le rythme, j'emprunterai un instant le raccourci d'une métaphore sportive.

Parce qu'il est affaire de découpe, de frappe, de rythme, d'accélération, de ralentissement, le vers peut être comparé, en son énergie propre, à un coup d'aviron dans l'eau. Sa force instauratrice, propulsive, propagatrice d'une onde dans les couches les plus enfouies de la mémoire, vient

de la justesse de cette découpe et de ce rythme. Si l'existence est comme une périssoire (une embarcation qui porte bien son nom), elle trouve un instant équilibre et surcroît d'énergie par le moyen du poème, quand celui-ci a su trouver son rythme – un des ces rythmes qu'on dit à juste titre « prenents ». Alors, comme le rameur qui glisse rapidement sur l'eau, propulsé par des gestes qui ont su trouver leur plus juste appui, le lecteur éprouve un sentiment enivrant, exaltant, de fragile équilibre en même temps que de puissance.

À suivre...

« sentier critique »

DE LA VIE AU POÈME
(sans correspondance)

Pierre **Vinclair**

À propos de *The Letters of Sylvia Plath, Volume 2*, edited by Peter K. Steinberg and Karen V. Kukil (Faber & Faber, 2018), 42 euros.

Depuis sa mort en 1963, la notoriété de Sylvia Plath (née en 1930) n'a cessé de grandir dans le monde anglo-saxon, jusqu'à ce qu'elle devienne une sorte d'icône pop : tourmentée et mondaine, victime et glamour, adolescente et combattante, féministe, sublime. L'enfance difficile, marquée par la mort précoce de son père, les troubles bipolaires et les violentes dépressions, ainsi que sa relation amoureuse (matrimoniale) et littéraire avec Ted Hughes, l'un des poètes anglais les plus puissants du XXe siècle (qui fut à la fois son mentor et son bourreau), ont contribué, autant que sa poésie incandescente, à en faire une sorte de mythe. Carl Rollyson n'a ainsi pas hésité dans *American Isis: The Life and Art of Sylvia Plath* (2013), à voir dans l'auteure d'*Ariel* l'équivalent littéraire de Marilyn Monroe.

Après la publication l'année dernière du premier tome de sa correspondance (1940-1956), le second volume paraît cette année, retracant les années de maturité poétique et de vie commune avec Ted Hughes, la naissance de ses enfants, les premiers succès littéraires, la séparation, la dépression jusqu'au suicide (1956-1963). Une première sélection de ces lettres avait été publiée en 1975 par la mère

de Sylvia Plath sous le titre *Letters Home*. Outre que l'image qu'une mère a envie de montrer de sa fille n'est pas nécessairement la plus objective, certains documents ont été retrouvés en 2016, qui confèrent à cette nouvelle édition un intérêt de premier ordre : quatorze longues lettres envoyées d'Angleterre par Sylvia Plath au docteur Beuscher, une psychiatre américaine qui l'avait soignée dans les années 1950. Dans ces lettres, la poétesse raconte par le menu ce qu'elle ne pouvait ou ne voulait pas dire à sa mère : les violences physiques de Ted Hughes, la manière particulièrement ignoble qu'il a eu de la quitter, l'épouvanter, la dépression qui l'engloutit, les somnifères, les envies de suicide.

Le tout est présenté dans une édition très soignée, avec préface, introduction, index et appareil de notes : près de 1050 pages, 575 lettres à 108 destinataires dont 230 à sa mère Aurelia.

1.

Même si le fait de savoir si Sylvia Plath était ou non l'équivalent dans la littérature de Marilyn Monroe me semble dépourvu d'intérêt (sinon de signification), cette correspondance porte un éclairage intéressant sur les dernières années de la vie de cette poétesse qu'on a par ailleurs rattachée au courant du 'confessionnalism', c'est-à-dire, si l'on veut, de l'autofiction poétique. Dans une tradition relativement marginale en France où les sentiments ont toujours été considérés comme des objets indignes par les expérimentateurs de la poésie d'avant-garde, les 'confessionnalist poets' (comme Robert Lowell, John Berryman ou Anne Sexton) faisaient de leur propre vie

la matière de leurs explorations formelles. La possession de documents épistolaire est d'autant plus intéressante dans le cas de Sylvia Plath où les dernières années de sa vie sont à la fois les plus tragiques (fausse couche, adultère, solitude, enfouissement dans la dépression, suicide) et les plus créatives : la plupart des poèmes qui ont fait sa renommée ont été écrits dans les tous derniers mois.

Les déclarations de poétique sont loin de représenter le gros de cette correspondance : dans la grande majorité des lettres, adressées par Sylvia à sa mère, il est question de la vie quotidienne et des enfants. Lorsqu'il est question de Ted, c'est pour en louer le « génie » en des termes qui donnent peu de piste sur le contenu d'un tel terme aux yeux de sa femme, et le détail de la publication progressive des poèmes de Sylvia en revue n'est guère accompagné de commentaires. Pour la très grande majorité de ces pages, nous avons donc un *envers* de l'écriture littéraire.

Mais dans la mesure où la poésie de Plath prend ses racines dans sa propre vie, cet envers n'est pas dénué de tout intérêt, puisqu'il fournit le contexte dans lequel ont été écrits certains poèmes. Ainsi, le 21 octobre 1962, alors que Ted qui la trompe depuis plusieurs années l'a enfin quittée, dans l'une de ses fameuses lettres au docteur Beuscher, elle écrit :

Mon esprit crève de faim ici. Rien ne me retient sauf le besoin d'argent. Et le sentiment que mon mari veut me tuer en me coupant les vivres d'un coup, donc je suis pieds et poings liés et ne peux pas travailler. Ça suffit pour donner à n'importe quelle femme l'envie de s'exiler à Lesbos !

Ce dont je ne veux pas, ce serait d'un gentil petit mari terne et prévisible pour prendre la place de Ted. C'est lui qui doit se marier encore — qui va cuisiner ? Et quelle pièce de choix il a dégotté ! Mais moi. Mon indépendance, ma personne, c'est trop cher à mes yeux pour que je le soumette à nouveau à quiconque⁷.

Ne faut-il pas relire le poème « *Lesbos* », composé trois jours avant cette lettre (comme nous l'apprend une note de bas de page) à la lumière de ces déclarations ?

Il y a aussi des thèmes, des mots, qu'on trouve dans la poésie de Plath, qu'on retrouve dans sa correspondance. Je pense par exemple au mot 'womb' (ventre, matrice, utérus), qui revient à plusieurs reprises dans ses échanges avec sa psychiatre, et qui ouvre un poème bien connu, dont l'écho à la fausse couche de 1961 semble évident :

La matrice
Secoue sa cosse, la lune
Echappe à l'arbre et part à la dérive⁸.

Parfois, Sylvia Plath nous offre même un véritable making-off d'un poème, comme c'est le cas dans une lettre du 5 juillet 1958 à sa mère :

Ted & moi avons roulé en voiture dans la campagne la semaine dernière & on est tombé sur un étrange animal

touffu au milieu de la route ; il s'est engouffré dans un buisson avant que nous ayons pu dire ce que c'était, ça ressemblait à un raton laveur gris ou à un rongeur type blaireau. Nous avons grimpé sur le mont Holyoke ce matin et nous avons reconnu une réplique du même animal juste en face de nous. On a couru jusqu'à le coincer pour le regarder de près & la pauvre bête était terrifiée & claquait de ses longues dents jaunes au milieu des fougères, apparemment ses seules défenses (Ted dit qu'elle pourrait mordre). C'était un charmant animal barbu, gris & on pense que c'était une marmotte, parce que sa grosse carrure se dandinait, ses petites oreilles rondes, ses pattes courtaudes et griffues & sa face de rongeur ressemblaient parfaitement à l'image du dictionnaire. J'ai écrit un petit poème à propos de ça⁹.

Le poème en question a pour titre 'Incommunicado'. En voici une tentative de traduction :

La marmotte sur la montagne n'a pas couru
Mais s'est jetée de détresse sous la fougère évasée
Et m'a regardée, depuis sa motte de terre, faisant claquer
Ses dents cireuses de rongeur comme des castagnettes
Me défendant de me pencher, refusant de l'échanger
Contre un claquement prudent ou un geste
D'amour : griffes armées, aux abois, ma monnaie n'est pas la sienne.

De telles rencontres n'ont pas lieu dans les märchen

⁷ *The Letters of Sylvia Plath*, volume II, p. 878. Sauf indication contraire, les traductions sont de ma main.

⁸ « Stérile », dans *Arbres d'hiver*, poésie / Gallimard, tr. fr. par Françoise Morvan et Valérie Rouzeau. En anglais : 'The womb Rattles its pod, the moon Discharges itself from the tree with nowhere to go.'

⁹ Lettre à Aurelia Schober Plath du 5 juillet 1958, p. 260

Où les marmottes aimées aiment en retour,
 Où le franc-parler, chaleureux ou hostile, est la règle
 Qu'aucun animal bourru n'interprète mal.
 Quelle est donc ma disgrâce ! Les langues sont des étrangères,
 Les signes ne disent rien. La fauconnette dont le cri est clair
 Pour Canacé crie du charabia aux oreilles mal dégrossies.

Voici donc une occasion intéressante de comprendre l'opération propre du poème, puisque la correspondance livre la matière première à partir de laquelle il a été élaboré. Il faut noter d'abord que la traduction en français ne rend pas deux propriétés prosodiques prégnantes pour le lecteur anglophone : les rimes et les pentamètres iambiques (qui sont l'équivalent anglais de nos alexandrins).

Que remarque-t-on ? D'abord, que le registre descriptif de la lettre laisse place à des caractérisations plus imagées : les dents, par exemple, là ‘jaunes’ (*yellow*), sont ici ‘cireuses’ (*sallow*). Ce rehaussement sémantique relève sans doute d'une logique assez classique du poème comme ornement du discours. Mais pas seulement : la présence du vocabulaire étranger (‘incommunicado’ de l'espagnol, et *märchen*, contes de fée, de l'allemand), est signifiant dans un poème sur l'impossibilité d'échanger avec les êtres naturels : l'obscurité relative du vocabulaire (*'yellow'* est plus courant que *'sallow'*) est aussi l'un des opérateurs par lesquels la joyeuse chasse des amoureux complices devient (dans cette fable dont Ted Hughes a disparu) une parabole oppressante. D'ailleurs, le plus frappant est sans doute que l'incertitude quant à l'espèce animale en question, qui était au cœur de l'anecdote dans la lettre, disparaît complètement dans ce poème qui s'ouvre par une caractérisation assurée ne laissant guère place au doute : « La marmotte ». Quand

la lettre mettait en scène une enquête naturaliste, le poème dresse une fable sur l'incommunicabilité, le mensonge des contes de fées, l'étrangeté radicale et malaisante de la nature.

Il serait donc naïf de croire que la lettre donne accès à la vie toute nue, et tout aussi naïf de penser que le poème *exprime* cette vie : d'une part, la lettre a son montage rhétorique propre, ici destiné à la mère (mettant en évidence la complicité des amants). D'autre part, le poème n'exprime pas du tout le même contenu que la lettre, ni selon le même angle.

La vie est la matière première commune de deux genres, se développant chacun selon sa logique propre.

2.

La poésie ne reflète donc pas, même de manière cryptée, une vie qui s'exprimerait par ailleurs telle quelle dans la correspondance. Et d'abord parce que la vie ne s'exprime pas *telle quelle* dans la correspondance. Ainsi, le 12 octobre 1962, au moment où Ted la quitte définitivement, Sylvia Plath écrit à sa mère :

Ma chère maman,
 Ai reçu ton épaisse lettre si gentille, merci beaucoup ! S'il te plaît, déchire celle que je t'ai envoyée juste avant. Je l'ai écrite quand j'étais au plus bas de ce que j'aie probablement jamais connu, et entre temps j'ai connu un extraordinaire changement d'humeur, je suis heureuse — plus que je ne l'ai été depuis des siècles. Ted est parti hier, après une semaine

épouvantable, il a emporté toutes ses affaires, ses habits, ses livres et ses papiers¹⁰.

Un peu plus loin, dans la même lettre elle écrit :

Tous les matins, quand l'effet des somnifères s'estompe je suis débout vers 5 heures, dans mon bureau avec un café, à écrire comme une folle — j'arrive à écrire un poème par jour avant le petit-déjeuner !

Puisque les ‘confessionalist poets’ expriment leurs sentiments dans leurs poèmes, et puisque les gentilles petites filles partagent leurs sentiments avec leur maman, on pourrait se dire que les poèmes dont il est question ici concernent le départ de Ted. Pas du tout. Le jour où fut écrite cette lettre, Sylvia écrivait « Papa » :

[...] Toujours je t'ai vénéré
avec ta Luftwaffe, ton charabia
et ta moustache si soignée
et tes yeux d'aryen, d'un bleu d'acier
Panzer-man, panzer-man, O toi — ¹¹

Aucun rapport, donc. La connaissance de la correspondance au lieu de nous permettre de mieux comprendre le poème, pourrait même nous amener à sur-valoriser certains vers, dont rien ne dit en fait qu'il faille particulièrement les mettre en exergue. Ainsi, dans le même poème :

¹⁰ p. 855.

¹¹ « Papa », in *Ariel*, tr. fr. Valérie Rouzeau.

¹² p. 862.

No. 14

Toutes les femmes adorent un Fasciste,
Les coups de botte dans la figure, le cœur
De brute brutale d'une brute comme toi.

N'a-t-on pas envie de lire ici une critique codée de Ted Hughes ? Rien pourtant, dans le strict cadre de ce poème, ne nous autorise à le faire.

Quatre jours plus tard, le 16, Sylvia écrit à sa « chère maman » : « Je me lève à 5 heures du matin pour écrire les meilleurs poèmes de ma vie, ceux qui feront mon nom.¹² » Quel est donc ce charmant poème du jour ? Il s'agit de « Méduse », qui incarne métaphoriquement la mère de Sylvia, d'après les notes de Valérie Rouzeau à sa belle traduction d'*Ariel* :

[...] Je ne t'ai pas appelée.
Je ne t'ai même jamais sonnée du tout.
Pourtant, pourtant,
Tu t'es lancée sur moi à toute vapeur,
Avec ton rouge gluant, placenta

Paralysant les ardeurs des amants.

[...]

Pour qui donc te prends-tu ?
Une hostie, une ortie, une adipeuse Marie ?

Tu ne me feras plus rien avaler,
Bouteille dans quoi je vis,

Vatican de malheur.
Ce bain chaud salé me rend malade à crever
Tes désirs verts comme des eunuques
Sifflent mes péchés.
De l'air, va-t'en, tu poisses, tentacule !
Il n'y a rien entre nous.

On le voit, le contenu de la correspondance n'est pas sans lien avec les poèmes, mais il est impossible d'y chercher des clés permettant de décoder unilatéralement les textes : ce serait non seulement naïf par rapport à ce qu'est une correspondance (elle n'est pas l'expression sans fard et sans filtre de la vie intérieure), mais aussi un contresens sur la manière dont on est censé recevoir les poèmes de Sylvia Plath. Que la vie de l'auteure lui serve de matière première, en effet, ne signifie en rien que c'est à l'aune de cette vie qu'ils doivent être *interprétés*. Comme dans tout processus de fabrication, la connaissance de la matière première ne dit rien de la transformation qui lui est appliquée et qui est pourtant l'acte même de l'opération poétique. Comment apprécier un poème pourrait-il consister à déterrer une matière première à laquelle rapporter le produit final, c'est-à-dire nier la transformation opérée — si le poème est la transformation même ? Une telle élucidation est absurde. La matière première n'est qu'une matière première, et

toutes les vies se valent : il n'y a pas de raison particulière de s'intéresser à celle de Sylvia Plath.

3.

Sauf, bien sûr, on cherche moins dans cette correspondance des clés d'interprétation, que la description du processus de fabrication des poèmes.

À ce titre, on compte dans ces lettres de nombreux éléments intéressants, en premier lieu desquels le rapport de Plath à la poésie de Hughes. À en croire Sylvia, il s'agit du travail « le plus riche et le plus puissant depuis Yeats & Dylan Thomas¹³ ». Elle est d'ailleurs « convaincue que c'est un génie¹⁴ ». Un peu plus loin, elle décrit ces poèmes « tout sombres & argentés avec cette dissolution charmante des idées abstraites & philosophiques dans les formes de la chair, les sons et les rythmes des mots.¹⁵ » Il est vrai qu'à cette époque, Ted Hughes écrit des poèmes sur les animaux dont l'un des enjeux est précisément de sortir du langage abstrait, prisé par les poètes célèbres de l'époque (W. H. Auden en premier lieu) pour faire de la langue une sorte de corps animal. Voici l'un des plus connus :

Le renard-esprit

J'imagine la forêt de ce moment de minuit :
Quelque chose est là, qui respire

¹³ Lettre à Aurelia Schober Plath du 21/11/1956, p. 17.

¹⁴ Lettre à Aurelia Schober Plath du 29/11/1956, p. 21.

¹⁵ Lettre à Olwyn Hughes du 9/2/1958, p. 211.

Tout près de la solitude de l'horloge
Et de cette page blanche où mes doigts courrent

Pas une étoile à la fenêtre :
Quelque chose de plus proche
Quelque chose de plus enfoui dans les ténèbres
Vient pénétrer cette solitude :

Aussi froid, aussi délicat que la neige obscure,
Le museau d'un renard frôle la branche, la feuille ;
Deux yeux servent un mouvement, lequel ici
Et maintenant là, puis là, puis là

Imprime ses traces nettes sur la neige
Entre les arbres, et une ombre suit
Prudemment le long des souches
Ce corps qui a l'audace d'aller

Au hasard des clairières, dont l'œil
D'un vert agrandi, approfondi,
Occupé de ce qui le regarde,
Brille, se concentre

Puis, dans une soudaine puanteur puissante de renard
S'introduit dans la cavité obscure de la tête.
La fenêtre demeure sans étoiles ; l'horloge fait tic-tac,
La page est écrite¹⁶.

Je cite ce poème parce que Sylvia Plath — qui joue aussi le rôle de secrétaire et d'agent littéraire de Ted — en raconte

les péripéties éditoriales, au moment où le New Yorker en accepte la publication : « L'ironie de l'affaire, c'est qu'il y a un an, on a envoyé le même poème au New Yorker qui l'a refusé. Ah, qu'est-ce que la réputation ne fait pas !¹⁷ »

L'envoi aux revues, puis aux maisons d'éditions, ponctue l'ensemble du volume : Sylvia Plath arrose en continu ! Avec de plus en plus de succès, si bien qu'au moment de publier son premier livre en 1960, *The Colossus*, la quasi-totalité des poèmes est déjà parue en revue. Les lettres qui concernent ces échanges sont du reste moins intéressantes pour leur contenu (des missives courtes pour accompagner l'envoi d'un poème ou remercier d'une acceptation) que pour ce qu'elles disent du fonctionnement du « milieu » de la poésie anglo-saxonne dans les années 1950-1960, et des voies empruntées par un couple de poètes pour parvenir au succès.

4.

Il semble en effet évident à Sylvia et Ted que la poésie est leur vocation, et ils ne s'abaisseront à d'autres emplois (enseigner, pour l'essentiel) qu'en attendant de pouvoir vivre de leurs poèmes (le New Yorker, par exemple, rémunère grassement ses contributeurs). La vie n'est donc pas seulement un référent que le poème exprime dans un second temps : c'est le poème qui apparaît comme le cœur de cette vie, son moteur et son sens.

¹⁶ Ted Hughes, « Le renard-esprit », *Le Faucon dans la pluie* in *Poèmes, 1957-1994*, Éditions Gallimard, Collection Du monde entier, 2009, pp. 17-18. Traduction de l'anglais par Valérie Rouzeau.

¹⁷ Lettre à Aurelia Schober Plath du 18/7/57, p. 160.

CATASTROPHES

Vie matrimoniale et création poétique ne sont pas séparés. Sylvia vit pour Hughes, aime Hughes pour pouvoir écrire, écrit pour pouvoir vivre. D'où la dimension particulièrement tragique de leur séparation qui fait s'effondrer l'ensemble de l'édifice :

Mon mariage est le centre de mon existence, je lui ai tout donné sans réserve. Pire encore, mon écriture est foutue en l'air par ce chaos. Je n'écris pas depuis un chagrin à compenser, mais depuis ras-de-marée, un surplus de joie, & ma capacité à critiquer mon travail & le faire bien, mon objectivité, provient de ma joie, pas de ma peine¹⁸.

Non pas : écrire pour exprimer sa vie. Pas même : écrire à partir de la vie. Mais : vivre, aimer, écrire — une seule chose.

On suit donc le couple dans les événements mondains, les dîners avec Marianne Moore (décrise comme une vieille fille pudibonde) ou T. S. Eliot (qui, depuis le *Journal* de Virginia Woolf où, jeune homme, il était loin d'être impressionnant, s'est métamorphosé sous la plume de Plath en baron charismatique du milieu poétique : « j'étais fascinée », écrit-elle). Du reste, le couple lui-même s'est rencontré lors d'une soirée littéraire

organisée pour le lancement d'un magazine — je l'ai lu & et ai été scotchée d'admiration pour l'un des poèmes. J'ai rencontré les autres écrivains — des nains maigrichons, et je

« LA CONDITION HUMAINE »

l'ai vu, cet immense homme féroce au fond de la pièce. 'Qui c'est ?' ai-je demandé. Bon, ben c'est mon mari maintenant¹⁹.

Les deux jeunes poètes sont d'abord marginaux dans leur génération : « Ted & moi sommes tous deux très isolés, vraiment isolés, je trouve au milieu des autres poètes modernes²⁰ » Que leur reprochent-ils : « des significations ternes, souvent de la philosophie superficiellement 'éllevée', mais il n'y a pas de musique, pas de sens de l'image. » Leurs goûts les portent donc plutôt à « la génération précédente : Thomas, Yeats, Eliot, W. C. Williams, etc.²¹ »

À sa mère, Plath aime se montrer au travail : les deux poètes écrivent beaucoup. Ted, qui est clairement le mentor, lui demande d'apprendre un poème par jour, donne des thèmes ou des pistes, critique les résultats. Sylvia le suit avec une admiration sans bornes. Dans ces années 1956-1958, il est en avance sur elle dans sa « carrière littéraire » : il a trouvé son style, commence à être largement reconnu. Sylvia Plath, elle, n'atteindra sa pleine maturité que lorsque Ted ne sera plus là pour se pencher sur son épaule : dans les derniers mois de sa vie.

5.

¹⁸ Lettre à Ruth Beuscher du 11/7/62, p. 793.

¹⁹ Lettre à Marcia B. Stern du 15/12/56, p. 34.

²⁰ Lettre à Aurelia Schober Plath du 18/3/57, p. 94.

²¹ *Ibid.*

Cette période, celle d'un intense désespoir ouvert par la fausse couche de 1961 et qui aboutira au suicide, a un intérêt encore un peu différent. Même si le feuilleton de l'apprenti-écrivain se poursuit, avec les épisodes relatifs à la publication de *The Colossus* en 1960, vient affleurer tout à la surface des lettres quelque chose qui a un intérêt non seulement pour ce qu'il nous dit de Sylvia Plath par ailleurs, mais *en lui-même*. Ce n'est plus que la correspondance éclaire la poésie : les lettres de Sylvia Plath se font le lieu d'une écriture elle-même bouleversante.

La qualité de poétesse de Sylvia Plath peut jouer dans cette charge émotive, bien sûr, du fait de sa maîtrise, peu étonnante pour un écrivain, de la langue et des rhétoriques afférentes. Mais en réalité, c'est marginal ici : il ne s'agit pas de « rehausser » le vocabulaire en remplaçant *jaune* par *cireux*. On y lit une femme aux abois, pauvre, ayant froid, abandonnée par un mari volage et violent avec deux enfants à charge, désespérée, dans l'impasse. Sa syntaxe est heurtée, approximative, elle passe du coq à l'âne, son expression est difficile. Les lettres qu'elle envoie à Ruth Beuscher de l'autre côté de l'Atlantique sont des bouteilles à la mer d'une intensité dérangeante.

Dérangeante, entre autres, parce que nous la prenons en pitié — un affect rare avec une poétesse de ce calibre. C'est d'habitude l'admiration qui lie les lecteurs aux grands auteurs. Mais là voilà qui essaie de surnager dans une situation désastreuse en s'appliquant à elle-même, comme si elle voulait devancer les conseils de sa lointaine correspondante, des concepts psychologiques, ou psychanalytiques, assez grossiers — en désespoir de cause mais sans

gain de confort, comme si c'était des bouées crevées. Dans la dernière lettre du volume, alors qu'elle déclare ne plus trouver la force de s'habiller ou de préparer à manger, elle est encore à ergoter sur son rapport à son père, s'accusant de manquer de maturité, etc. Tout ceci, bien sûr, est peut-être vrai ; mais on a envie de crier à travers les pages : *Sylvia ! Tu n'as pas à t'excuser ! Ce n'est pas *toi* le problème ! Ce n'est pas que tu n'es pas assez 'mature'... Tu ne dois pas t'en vouloir d'avoir idolâtré Ted !*

Sylvia ne nous entend pas. La psychanalyse ne peut rien, et nous non plus, contre

ce satané froid glacial, qui s'introduit de lui-même. Me voilà soudain agonisante, désespérée, et pensant Oui, laissons-le se répandre dans toute la maison, prendre les enfants, que je meure & fin de l'histoire²².

Dans ces quatorze lettres à sa psychiatre, Sylvia Plath raconte la trahison de Ted, la fuite de celui-ci avec sa maîtresse, puis sa vie impossible de mère célibataire avec deux enfants. Elle s'y révolte contre sa condition de femme, mais comme un animal en cage qui ne peut que hurler, sans espoir d'être jamais libéré. Plath y révèle au Dr. Beuscher, au passage, la haine qu'elle nourrit pour sa mère, à qui elle reproche de vouloir à tout prix régenter à distance sa propre vie — en même temps qu'elle offre à cette même mère, dans des lettres quotidiennes ou presque, des occasions toujours renouvelées de le faire. Cette mère dont elle rejette la vie de femme soumise, à laquelle son propre destin l'identifie pourtant.

²² Lettre à Ruth Beuscher du 4/2/63, p. 968.

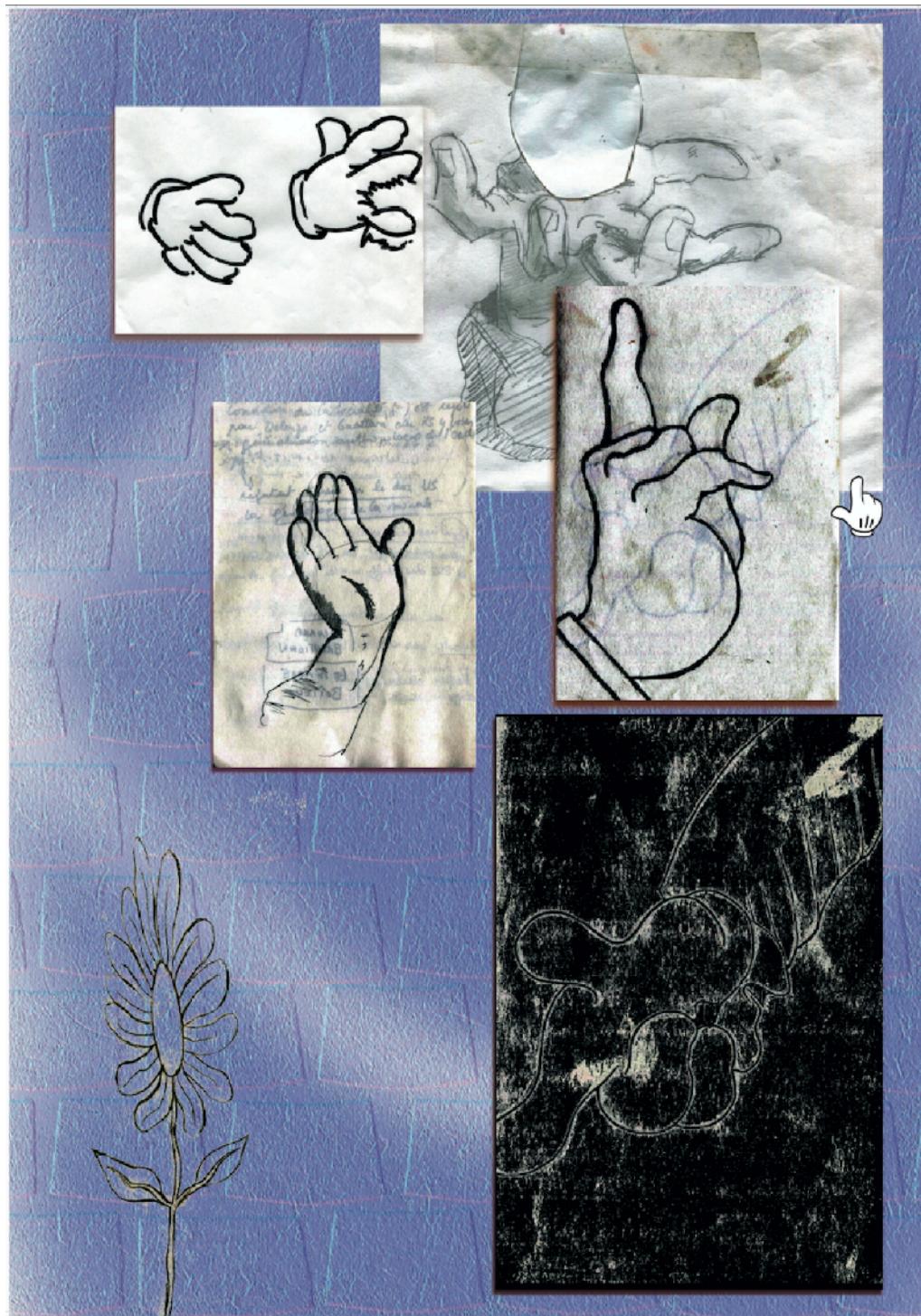
CATASTROPHES

Pour nous qui connaissons la fin de l'histoire, lire cette dernière année de correspondance donne l'impression d'assister à une tragédie. Les quelques références à la psychanalyse, parsemées dans ses envois à Beuscher, résonnent comme le chant prémonitoire d'un chœur grec.

On ne sait plus bien, à ce moment-là, si la correspondance d'un écrivain nous renseigne ou non sur son œuvre. On ne sait plus non plus pourquoi on se demandait si l'on a le droit ou pas d'écrire avec ses sentiments, si la littérature doit se nourrir ou pas de la vie, si le lyrisme est dégoûtant. Si la poésie est inadmissible, si la post-poésie et tout et tout. La jeune fille pimpante qu'on avait vue toute amoureuse est en train de crever entre nos doigts, de suffoquer à la surface de l'écriture dans l'indifférence générale de l'hiver 1963 — bientôt de disparaître. À un moment, vient ce qui sera *la dernière lettre* ; on l'entame un peu éberlué d'assister quasiment à un suicide. On lit cette lettre. C'est inconfortable. Ça palpite. On n'en croit pas trop ses yeux. On tourne la page, c'est l'index.

« MESANGES », 3
Louise Mervelet





« LA CONDITION HUMAINE »

LES AUTEURS

LAURENT ALBARRACIN est né en 1970. Il vit dans le Limousin. Il est l'auteur de *Le Secret secret* (Flammarion, 2012) et *Le Grand Chosier* (Le Corridor bleu, 2016).

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).

PATRICK BEURARD-VALDOYE est né en 1956. Il vit à Paris. Il est notamment l'auteur du « Cycle des exils » (dont *Le narré des îles Schwitters*, Al Dante, 2007 et *Gadjo-Migrandt*, Flammarion, 2014).

BRICE BONFANTI, né Frigau à Avignon en 1978, est l'auteur de *Chants d'utopie*, composé de neuf cycles de neuf chants ont été annoncés. Le premier est paru en 2017 aux éditions Sens & Tonka.

STÉPHANE CHAO est né en 1974. Il vit à Rio de Janeiro. Il a publié des textes dans de nombreuses revues au Brésil et en France.

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

MARIA CORVOCANE est née en 1967. Elle vit et travaille à Marseille.

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), *Le temps fait rage* (Le Bleu du ciel).

ARIANE DREYFUS est née en 1958. Elle a notamment publié *Une histoire passera ici* (Flammarion, 1999) et *Le Dernier livre des enfants* (Flammarion, 2016).

FRÉDÉRIC DUMOND est né en 1967. Artiste et auteur, il vit en Lozère Sud et a notamment publié des livres aux éditions de l'attente.

AURÉLIE FOGLIA est née en 1976. Elle vit à Paris. Elle est notamment l'auteur de *Gens de peine* (NOUS, 2014) et *Grand-Monde* (José Corti, 2018).

HIPPOLYTE HENTGEN est un duo d'artistes composé de Gaëlle Hippolyte et Lina Hentgen, respectivement nées en 1977 et 1980. Elles vivent et travaillent à Paris.

CHRISTOPHE LAMIOT ENOS est né en 1962. Il vit à Paris. Chercheur à l'Université de Rouen, il dirige la collection « To » aux PURH. Il a notamment publié *Des pommes et des oranges* et *Viges* (Flammarion, 2000 et 2016).

LOUISE MERVELET est née en 1994. Elle est titulaire d'un master à l'école des Beaux-Arts de la Villa Arson (Nice).

GUILLAUME MÉTAYER est né en 1972. Il vit à Paris. Il est l'auteur de *Nietzsche et Voltaire. De la liberté de l'esprit et de la civilisation* (Flammarion, 2011), de *Libre jeu* (Caractères, 2017), et traducteur nombreux auteurs...

FELIPE FRANCO MUNHOZ est né en 1990. Il vit au Brésil. Il est l'auteur d'*Identidades* paru à São Paulo en 2018.

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

MARIE DE QUATREBARBES est née en 1984. Elle a publié notamment *Les pères fouettards me hantent toujours* (Lanskine, 2012), et *John Wayne est sous mon lit* (CipM, 2018).

NALY RAZAKANDRAÏBÉ est né en 1961. Il vit et écrit depuis Bordeaux. Il est l'auteur de *Et vous comment écrivez-vous Bordeaux ?* (Cairn éditions, 2007)

PIERRE VINCLAIR est né en 1982. Il vit à Singapour. Il est l'auteur de *Barbares* (Flammarion, 2009) et *Le Cours des choses* (Flammarion, 2018).

CATASTROPHES
écritures sérielles & boum !

ISSN 2557-1516

Responsables de la revue :

Laurent Albarracin, Guillaume Condello & Pierre Vinclair

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

Textes © de leurs auteurs respectifs

Crédits photos :

Toutes les photos de ce numéro @ Pierre Vinclair

revuecatastrophes.wordpress.com

Nous écrire : revuecatastrophes@gmail.com

