

CATASTROPHES

# L'ALEPH



ET SON DOUBLE

## sommaire

### **édito** par Pierre Vinclair

p. 3

### **N**

- |   |       |
|---|-------|
| Laurent Albarracin, « Le Château qui flottait », 13 | p. 5  |
| Jean-Claude Pinson, « Pastoral » (5/6)              | p. 6  |
| Guillaume Artous-Bouvet, « Route perdue » (5/5)     | p. 8  |
| Cécile Riou, « Sonnets parenthèses »                | p. 21 |
|   | p. 24 |

### **D**

- |   |       |
|---|-------|
| Cynthia Manick, « Cinq poèmes »                   | p. 27 |
| Rémi Froger, « Des tas de saisons »               | p. 28 |
| Olivier Domerg, « Le Manscrit » (6/15)            | p. 30 |
| Brice Bonfanti, « STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI » (3/4) | p. 36 |
| Maria Corvocane, « motifs sans nom », 5           | p. 41 |
|   | p. 45 |

### **S**

- |   |       |
|---|-------|
| Ariane Dreyfus, « Sophie ou la vie élastique », 6 | p. 46 |
| Guillaume Métayer, « Après Babel », 2             | p. 47 |
| Louise Mervelet, « Mesanges », 4                  | p. 48 |
| Aurélie Foglia, « Lirisme », 6                    | p. 52 |
|   | p. 55 |

### **T**

- |   |       |
|---|-------|
| Felipe Franco Munhoz, « Identités » (2/2) | p. 61 |
| Marc Wetzel, « Le voisin Honoré » (1/3)   | p. 62 |
| Frédéric Dumond, « erre » (2/8)           | p. 68 |
| Laurent Albarracin, « Trois lyriques »    | p. 72 |
| Hippolyte Hentgen, « 再開 », 5              | p. 82 |
|   | p. 88 |

### **LES AUTEURS**

p. 89

## édito

Pierre Vinclair

Dans une tradition qui remonte aux Présocratiques et qui aboutit à Nietzsche et Heidegger, la poésie a été présentée comme une alternative à la métaphysique : en fonctionnant par des visions plutôt que par des chaînes d'arguments, dans des dispositifs discursifs qui laissent bœuf le sens plutôt qu'ils ne le bouclent, elle pourrait donner un accès à l'être, tout en échappant au risque de clôture qui caractérise un système logique. L'espèce de théologie de la littérature qui s'est développée avec les Romantiques allemands donna ainsi au poète la lourde mission de composer le Livre auquel, comme on sait, « le monde est fait pour aboutir ».

C'est en effet Mallarmé qui, portant le plus haut cet espoir, fut aussi le premier témoin, et acteur, de son impossible réalisation. Les *Notes en vue du Livre*, publiées de manière posthume, en sont la trace pathétique : là où devait s'élever l'Œuvre totale, livrant le sens de l'univers dans toute sa profondeur, n'apparaissent au lecteur contrit que d'incompréhensibles gribouillis. Comme dans la fable de La Fontaine, la montagne accouche d'une souris ; confronté à un problème identique, le narrateur de « L'Aleph » de Borges, incapable de décrire l'univers, l'illimité, qu'il prétend avoir vu, ne peut que confier, las : « ici commence mon désespoir d'écrivain. »

Mallarmé comme certains de ses successeurs ont tâché de penser cette crise, et d'en comprendre les raisons. Ils ont ainsi mis en évidence, entre autres, que l'identification johannique de la Création au Verbe était illusoire ; que l'être était multiple (s'il n'était la différence même — et

No. 15

même, pour parler comme Derrida, la différence) ; que le langage était fiction ; que les mots toujours particuliers étaient à la fois incapables de renvoyer à l'universel (du fait de la multiplicité des langues — c'est l'argument de « Crise de Vers ») et au singulier des choses ; que le poème avait traversé une crise formelle (toujours d'après Mallarmé) qui le rendait incapable de se ressaisir dans une image du tout. On peut imaginer, sans doute, d'autres raisons, mais celles-ci semblent suffisantes. Il n'est en tout cas venu à l'idée de personne de revenir sur le scepticisme de Mallarmé, et de faire de nouveau, naïvement, de la poésie une voie d'accès au réel *comme tout*, à l'Absolu.

Il faut dire que depuis l'invention de l'imprimerie, les médiations existantes entre l'écrivain et sa langue d'une part, et le réel d'autre part, étaient assez pauvres et homogènes entre elles : c'étaient des livres. Tout le savoir sur le réel était contenu dans des livres (écrits par des écrivains, des journalistes, des hommes de science) ou des articles compilés dans des revues (à la bibliothèque). Le projet romantique était l'écriture d'un Livre des livres : une super-Médiation qui se retournerait sur elle-même pour donner un accès *immédiat* au tout.

Il en va différemment aujourd'hui. D'abord, plus personne (ou presque) ne se soucie des livres : tout le savoir (ou presque) est contenu dans des ordinateurs et une bonne partie sur Internet, via des schèmes variés qui n'ont rien à voir dans leur fonctionnement, le plus souvent, avec les livres : du moteur de recherches à la traduction en ligne, du service météo aux liens hypertextes de l'Encyclopédie participative, du tube vidéo au réseau social. Ainsi, même sans avoir près de soi aucun livre de Stéphane Mallarmé,

Jorge Luis Borges ou Clément Rosset (comme c'est mon cas actuellement), je peux trouver sur Internet les livres qu'ils ont écrits, des conférences et des entretiens qu'ils ont donnés, des articles consacrés à commenter leurs œuvres et même des youtubeurs qui essaient de m'expliquer leurs textes. À chacun de ces auteurs une page Facebook au moins est consacrée, qui fait discuter leurs lecteurs. Et si je ne connaissais pas leurs œuvres, j'y découvrirais sans doute qu'humbles, répétitives et solaires, elles avaient quelques points communs malgré leurs différences d'époque et de genre : une certaine articulation de la littérature avec la philosophie, un souci de la singularité, un sens du tragique (seul ce qui existe existe, et rien ne viendra le sauver de ce qu'il est), et la tentative d'appréhender le réel comme tel, y compris dans son infinité, malgré ce qui leur aura semblé à eux aussi une impossibilité constitutive.

Mon rapport au savoir ne passe donc plus exclusivement par les livres. Imaginons que je sois en train de composer un ensemble de poèmes sur le monde sauvage : bien sûr, je lirais quelques livres papier, mais combien de livres et d'articles pdf téléchargés, de fiches Wikipédia lues, d'images d'animaux ou d'arbres consultées, d'émissions de débat vues ? Combien d'emails envoyés ? Combien de synonymes, de traductions et de mots commençant par telle ou telle syllabe recherchés ? Je regarderais sur Wikipédia la liste des 100 espèces les plus menacées, j'écrirais un poème sur le *Telmatobufo bullocki*, je découvrirais que ce crapaud est endémique des Andes, je déciderais donc d'utiliser des mots en mapudungun, puis je demanderais par email son avis à Frédéric Dumond dont je connais le goût pour l'interaction, dans le poème, entre le français et les langues exotiques. Entre l'expérience sensible que je fais du monde

et le livre que je composerais, là où il n'y avait auparavant que d'autres livres (comme un nouveau visage du même double toujours reduplicé : des livres qui renvoient à des livres qui discutaient de livres), Internet se serait interposé partout, à tous les niveaux.

On s'informe, on s'aime, on se distrait, on cherche des synonymes, on travaille, on communique, on traduit quelques mots, on rit, on s'envoie des documents, on cherche un cadeau, on fait une pause, on s'énerve, on réfléchit, on s'insulte, on lit des poèmes sur Internet. Il y a, bien sûr, une masse de choses qu'on ne fait pas sur Internet, comme promener son chien, mais il est peu de choses, de lieux ou d'activités dont Internet ne propose pas, au moins, une image ou un récit — ou, et c'est ce qui est intéressant, autre chose qu'une image ou un récit. Une traduction, une critique, une parodie, un débat. Internet n'est pas, comme l'étaient auparavant les livres, un point de vue partiel sur le réel, s'occupant localement et selon une seule modalité, de telle ou telle chose : Internet est un double total, c'est le grand double labile et plasmatique, articulé et libre, s'articulant et se réarticulant perpétuellement comme une grande machine mouvante, un filet vivant, auto-apprenant, qui reconfigure en permanence les prises qu'il donne sur le réel. Bref, c'est un visage de la totalité comme telle. Tout le savoir et toute l'ignorance ; une intensité *infinie* d'intelligence et de bêtise, accessible en un seul clic. L'Aleph et son double.

De là à dire qu'Internet redonne une chance — d'une manière tout à fait différente et *qu'il reste à construire* — au vieux projet romantique de présenter, dans un livre de poésie, la vérité sur le réel, il y a bien sûr un pas.

Franchissons-le.



## LE CHÂTEAU QUI FLOTTAIT, 13

### poème héroï-comique

Laurent Albarracin

#### 6. Le dragon

Le leucocrotte était d'un aspect terrifiant.  
 Il tenait de multiples monstres à la fois  
 Et se dressait, affreux, devant nous, nous défiant,  
 Au point qu'en nos yeux même nous n'avions plus foi.

1205 Impossible de dire à quoi il ressemblait.  
 Un corps de serpent ou bien était-ce d'un lion,  
 Des ailes de corbeau, des pattes de poulet,  
 La tête du blaireau et du putois le fion.  
 Mais d'anales glandes aussi dans les naseaux

1210 Rendent son souffle mortel à plus de dix mètres.  
 Le mélange d'un crocodile et d'un oiseau  
 Dont les caractères, aberrants, s'enchevêtrèrent.  
 Sa tête est surmontée de plusieurs appendices :  
 La crête du coq et les cornes du zébu,

1215 La ramure du cerf, l'aigrette de l'ibis,  
 Le haut de son crâne est un houppier d'attributs.  
 Son poitail a l'ampleur de celui du gorille.  
 Il a l'arrière-train d'un gros rhinocéros  
 Et des griffes longues autant que des fauilles.

1220 Il compose à plusieurs un animal féroce.  
 Son cou à mi-chemin de celui du héron

Et de celui du taureau paraît un ressort  
 Spiralé dont les anneaux disposés en ronds  
 Sont prêts à se détendre et se jeter dehors.

1225 Sa queue longue et bifide darde de la croupe,  
 Elle est visqueuse et dans l'abdomen rétractile.  
 Et pourtant elle est aussi fournie qu'une toupe  
 De crins luisants sortant du ventre du reptile.  
 L'une des pattes se conclut par un sabot

1230 Fendu, l'autre par trois doigts diablement griffus.  
 Tout le laid qu'il y a sera toujours plus beau  
 Que ce monstre dont l'être est à jamais confus.  
 La gueule immense est un ramassis d'agressions,  
 Ne fût-ce, s'il fallait, que pour l'entendement.

1235 Un fouillis de lames forme sa dentition,  
 Toutes acérées et pointues extrêmement.  
 Les canines de l'ours, les grès du sanglier,  
 Les dents du requin font sa voûte palatale  
 Semblable à un plafond où un lustre guerrier

1240 Illumine d'éclats la cavité buccale.  
 Quelle terreur n'est pas de nature divine ?  
 La laideur et le beau pareillement fascinent  
 Et croisent le fer à l'intérieur de la bête.  
 Si l'on pouvait les fondre ils auraient cette tête.

1245 Le mixte des deux dans cette gueule jaillit  
 Par l'abondant moyen d'une horrible miction.  
 Mis en présence du sacré on défaillit  
 Quand il est du beau et du laid l'hybridation.  
 Le haut et le bas dans la frayeur se rejoignent,

1250 Perdent la mesure, copieusement copulent.

Quand les contraires en un tel endroit s'empoignent,  
C'est alors l'enfer qui au milieu d'eux pullule.  
Tout le corps du dragon est couvert jusqu'au cou  
D'un chaos de divers téguments indistincts :  
1255 Des plumes de coq et de la bourre de loup,  
Des écailles de carpe et des poils de lapin.  
Ses yeux – il en possède très exactement treize –  
Que rend obscènes une absence de paupières  
Brillent au hasard dans son corps, comme des braises  
1260 Ou des cœurs qui auraient l'aridité des pierres.  
De la fumée lui sort sourdement des oreilles.  
On s'attend à ce qu'il bondisse hors de ses gonds.  
Un feu en lui ronfle et fait vibrer l'appareil.  
Il va cracher le feu comme fait tout dragon.  
1265 Déjà il agite furieusement les ailes.  
Il est pris de soubresauts, de trémulation,  
Et sur nous braque un regard à moitié mortel,  
Il ouvre grand sa gueule à la dévoration.  
Le monstre avance et dans sa colère fulmine,  
1270 Ailes déployées et rémiges en couteaux,  
Gueule prête à mordre. Notre terreur culmine,  
Nous raidit et nous change en atroces poteaux.  
– Euh, qui a une idée ? Maintenant, tout de suite ?  
Interrogea Vinclair, inquiet du mauvais tour.  
1275 — Eh bien, on pourrait peut-être prendre la fuite,  
Proposa Don Cello, et rentrer dans la tour ?  
Recalé, Don Cello. À la bête on n'échappe.  
Si des Dieux tu veux goûter un jour l'élixir,  
Vaincre le monstre est une incontournable étape

1280 Et il nous faut trouver un moyen de l'occire.  
— J'ai une idée, émis timidement Ducos.  
— Oui ? Laquelle ? Il est plus que temps, nous t'écoutons.  
— Le bon boucher tranche à la jointure des os.  
— Mais qu'est-ce à dire ? Que signifie ce dicton ?  
1285 — Eh bien c'est tout simple : il faut passer par les vides.  
— Mais de quoi parles-tu ? Quel est ce baratin !  
— Attendons que le temps soit propice et limpide,  
Agissons seulement au moment opportun.  
— Oui alors là, euh, pardon, hein, mais justement  
1290 Il me semble y avoir une certaine urgence  
Et le moment demande d'agir fermement  
Si l'on veut se débarrasser de cette engeance.  
— Au contraire il vaut mieux ne rien tenter ni faire  
Et de tous les mouvements préférer le moindre.  
1295 Le danger s'éparpille quand il prolifère.  
Quand tout est à craindre il n'y a plus rien à craindre.  
Ce qu'il faut est une réponse dilatoire,  
Distiller cette attaque et noyer le poisson.  
Le faire voguer dans un flou ondulatoire  
1300 Et s'adonner ici à quelque digression.  
La meilleure parade au coup que tu reçois  
Est de n'y prêter pas une once d'attention.  
C'est ainsi qu'il se perd dans les affres de soi  
Et qu'on aura obtenu sa dissolution.

## PASTORAL (5/6)

### (de la poésie comme écologie première)

Jean-Claude Pinson

*Brouillon général*

25.

« *Phusis et poiésis*, la nature qui crée et la langue qui crée, ces deux figures de la sagesse antique ne forment pas, écrit Antonio Prete (dans un essai intitulé *Prosodie de la nature*), un *hendiadyn* [une dualité, un « *un-en-deux* »] mais un seul et même cercle. » Et le critique italien d'ajouter qu'« il existe une contiguïté, ou même une réciprocité, entre les pulsations de la nature vivante et le rythme des vers ».

Aux § 5-6, j'ai avancé une thèse assez voisine, postulant la réalité d'un *continuum* entre la Nature (la *phusis*) et le *logos* du poème. S'agit-il là d'une thèse métaphysique abusive, relevant de ce que Jean-Marie Schaeffer a pu naguère appeler une « théorie spéculative de l'art » ? Ne faut-il pas plutôt lui opposer une position sceptique (une antithèse) préférant s'en tenir, pour ce qui est du langage, à la seule réalité humaine et considérer, avec Wittgenstein, que pour le reste on n'en peut rien dire de solide et qu'il vaut mieux par conséquent se taire ?

La thèse, c'est son grand mérite, conduit à penser la poésie fondamentalement comme écologie (*éco-logie*), comme parole qui éclot en écho à la Nature plutôt que parole simplement humaine. Elle conduit à justifier la dimension foncièrement « pastorale » de son chant. C'est dans le poème, tout particulièrement, avons-nous dit, que le sentiment d'appartenance au grand mouvement de la Vie, à ce que Renaud Barbares nomme son « archi-mouvement » (celui aussi bien de l'Être comme *phusis*) vient à se dire. C'est dans son *logos* propre, en tant qu'il est « pastoral », que se fait entendre, à titre au moins d'écho, cette dimension « musaïque » essentielle, selon Agamben, au langage, et dont le poème, spécifiquement, singulièrement, travaille à l'inoubli.

Adopter cette thèse, c'est accorder à la parole poétique une position privilégiée, lui conférer une consanguinité principielle avec cet archi-mouvement de la *phusis* dont elle serait l'expression. En « royale » syntonie avec la Nature, elle peut alors à bon droit être qualifiée d'« écologie première ».

L'antithèse sceptique (je lui ai fait précédemment trop peu de place) insistera au contraire sur la *secondarité* du poème. Loin de faire fond sur quelque transcendance, il se déploie, dira-t-on, dans l'immanence infiniment diversifiée de jeux de langage toujours eux-mêmes liés à des usages et des contextes anthropologiques infiniment variés et circonstanciés. Sous cet angle, on pourra soutenir, avec Wittgenstein, comme y a insisté naguère Jean-Pierre Cometti, qu'« il n'y a pas de spécificité de la langue poétique, mais des usages particuliers – “poétiques”, si l'on veut – de la langue commune ; des usages “secondaires”, différents des usages les plus familiers ». Ainsi l'antithèse conduit-elle à couper

court à l'habituelle emphase qui souvent sacrifie le langage poétique au motif d'une prétendue exceptionnalité « surhumaine » qui serait sienne.

Cette polarité entre une langue poétique s'exceptant de l'habituel ordre humain langagier et une langue qui en détourne et caviarde « simplement » les divers usages, on la retrouve, formulée en des termes qui sont certes d'une autre époque, chez Leopardi. Il distingue ainsi, en 1828, *expression* et *imitation*. « Le poète, écrit-il dans son *Zibaldone*, n'imite pas la nature, même s'il est vrai que la nature parle en lui et s'exprime par sa bouche. *Je suis homme qui note quand la Nature parle* [allusion à une formule de Dante], etc., telle est la vraie définition du poète. Ainsi le poète n'est pas imitateur d'autre chose que de lui-même. Lorsque l'imitation le fait véritablement sortir de lui-même, il ne s'agit plus véritablement de poésie, de faculté divine, mais d'un art humain ; malgré les vers et la langue, c'est de la prose. En tant que prose rythmée et en tant qu'art humain, elle peut convenir et je n'ai pas l'intention de la condamner (*Zibaldone*, 4372-73) ».

Ecartons un premier malentendu : l'« expression » dont il est question ici n'a évidemment rien de subjectif. Il ne s'agit aucunement de confession romantique, mais bien de la diction, via la voix du poème, de ce que nous avons tenté d'approcher à travers l'idée d'*alogon* ou encore à travers celle de « musaïque ». De même, l'opposition que fait ici Leopardi d'une « faculté divine » et d'un « art humain » ne doit pas à mon sens être interprétée trop vite dans les termes d'un dualisme platonicien sommaire, mais bien davantage dans le cadre d'une philosophie de la différence *matérialiste*, comme l'est, je crois, la métaphysique

léopardienne. Le « divin » ne renvoie pas ici à quelque entité transcendante, mais désigne de façon plus immanente le *furor* du poète, l'enthousiasme, l'*extase* qui le conduit, non pas à sortir de lui-même, mais à sortir de l'ordre humain habituel pour éprouver en lui un sentiment de la Nature qui est d'abord *sans nom, alogon*. En d'autres termes, si la poésie (la littérature) est un art humain jouant et déjouant tous les jeux de langage, elle comporte aussi une dimension pour laquelle j'emploierais, plutôt que le terme de « divin », celui de *sacré* – un sacré dédivinisé, s'il est vrai que l'âge moderne signifie (et pour Leopardi bien avant Nietzsche) la mort de Dieu.

Certes, le sacré peut sembler aujourd'hui une catégorie obsolète, un « mythologème » douteux qu'il importera d'abord de déconstruire. Néanmoins, la sortie des sociétés hors de la religion ne sonne pas la fin du sacré (ni même d'ailleurs du religieux). Le sentiment du sacré demeure un « existential » fondamental, dès lors qu'on prend en considération ce que Bataille nommait la « blessure demeurée ouverte » de la vie, laquelle renvoie à la conscience (inconsciente aussi bien) d'un *alogon* qui la tenaille et que le poème cherche au péril de l'impossible à dire.

La thèse et l'antithèse que nous avons évoquées ne sont pas, malgré les apparences, contradictoires, pour peu qu'on les soumette à quelques ajustages et correctifs. On peut ainsi parfaitement penser le continuum suggéré à partir d'Antonio Prete sous l'angle d'une métaphysique *matérialiste*, pour peu qu'on définisse celle-ci comme « négative ». Elle prend alors la forme d'une philosophie de la différence entre

l'être et le connaître, le réel et le rationnel ne pouvant jamais parfaitement coïncider (il m'est arrivé notamment de l'écrire à propos de Ponge pour qui la matière demeure un *x* dont la réalité n'est éprouvée que négativement comme résistance du réel au rationnel, au *logos*).

On ajoutera que le réel « impossible » (selon le mot de Bataille) peut se donner (se donner en se dérobant), se décliner sous des formes très diverses. Il peut s'agir aussi bien de l'étrange familiarité du réel le plus ordinaire, de cet *absurde* qui transit toute existence, que de ce « musaïque », lui-même hors d'accès, dont le poème se fait l'écho sans qu'il puisse faire l'objet d'aucune connaissance. – Il n'est présent pour nous qu'à titre de rebond « pathique » dans le sentiment d'appartenance que le poème à sa façon « traduit ». Et le sentiment du manque qui en résulte est sans doute plus particulièrement le lot de nous autres Modernes oublieux de la Muse. S'ensuit-il, comme le croit Antonio Prete, qu'un « *Liber naturalis* [soit] aujourd'hui impossible » ? « Sur quel sens ultime, sur quelle espérance » pourrait-on, en effet, « fonder sa raison d'être » ? Tout au plus, ajoute Prete, est-il possible « d'en apercevoir quelques passages, une trame ténue et inachevée – la Nature – la dimension créaturale, le visible, ce qui vient à l'apparence et tend vers la forme – se tient dans la poésie comme le son dans la voix : non pas paysage, scène, sujet, mais essence de la langue, rythme ».

À l'antithèse sceptique, on apportera ce correctif que le brouillage et caviardage des jeux de langage ordinaires, aussi *secondaire* soit-il, produisant *de* l'impossible (partitif), nous confronte lui aussi, même si c'est autrement,

à de l'*alogon*, à cette part d'obscurité « première », « naturelle », qui bordure la condition humaine. « Les mots, dans le poème, note ainsi Guillaume Condello dans son édito du n° 14 de *Catastrophes*, 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. Écrire, 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. » Mais l'auteur d'ajouter, en guise de cran d'arrêt à toute tentation d'*ubris* speculative, que si l'on « s'est arraché lentement aux conditions – proprement humaines – qui donnent un sens aux mots à nos expériences », c'est « 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 ».

## 26.

Parce que notre condition est double, parce qu'il nous échoit non seulement d'être par l'archi-événement du langage séparés de l'archi-mouvement de la Nature, détournés de l'Ouvert, mais également, par le poème, rappelés à la réalité a-logique de cet archi-mouvement, la poésie, jeu de langage

certes *secondaire*, est aussi bien écologie première, pulsion en direction de cet introuvable « musaïque » auquel elle se voit par le sentiment d'appartenance à la *phusis* convoquée, malgré tout (malgré l'arraisonnement et l'effacement toujours plus accentués de Gaïa auxquels une modernité capitaliste et prédatrice s'est acharnée avec toujours plus d'avidité).

Si l'on veut bien admettre cette dualité de notre condition langagière, partagée entre « faculté divine » et « art humain » qu'évoque Leopardi, on comprend alors pourquoi perdure tout au long de l'histoire de la poésie (de la, littérature) cette constante qui voit s'affronter et s'enlacer sans fin ces deux registres et modalités du poétique apparemment adverses que sont celui du « pastoral » et celui du « carnavalesque ». Le premier témoigne d'un désir rémanent de ressourcement « musaïque », tandis que le second s'emploie à subvertir les jeux de langage en usage au moyen d'un caviardage « secondaire », d'une rage de l'expression *carnavalesque*. Telle est notamment, on l'a évoqué trop rapidement, la poétique de Christian Prigent.

## 27.

Si le carnavalesque a beaucoup à voir avec l'ironie, le registre « pastoral » est lui étroitement solidaire du lyrisme et d'une poétique de l'affirmation (de la louange). Du premier (le lyrisme), la modernité poétique, depuis au moins Rimbaud (« Point de cantiques »), a procédé à la plus sévère critique, légitime et salubre pour autant qu'elle invitait à se défaire de l'effusion et du pathos hérités de la vulgate romantique. Mais la critique conduisait aussi, dans

la foulée, à vouloir tenir à distance la musique et le chant. Certains, à l'instar d'Emmanuel Hocquard, n'ont ainsi pas hésité à faire de la « démusicalisation » un impératif essentiel : « En poésie, écrit l'auteur de *Ma haie*, une bonne cure d'amaigrissement musical s'impose : déchanter, désenchanter, rompre le charme. » Bonnefoy lui-même, s'il ne refuse certes pas la musique, voit toutefois dans le lyrisme bien plus que le seul danger de cette emphase des affects si souvent reprochée au Romantisme. C'est l'*orphisme* dont il témoigne qui fait selon lui, pour le poète moderne, difficulté. Car si la « musique des sphères » est inexistante, vaine est alors la prétention du poète lyrique à la rejoindre en s'élevant au-dessus de la prose dissonante et dissonante du monde. C'est en ce sens que le lyrisme est, pour l'auteur de *Douve*, « justement soupçonnable » : il entretient le rêve mensonger d'un monde que suffirait à réconcilier « la grâce de quelque surcroît d'harmonie ».

Mais affirmer le lien de la musique à la poésie, la présence d'une dimension musicale dans le poème, ne conduit pas nécessairement à soutenir l'idée métaphysique d'une « musique des sphères ». Une approche matérialiste, par « en bas », là encore est possible. Non seulement la zoomusicologie et l'éthologie nous invitent à reconnaître les bases biologiques de la musique, mais le continuum qui relie le chant des diverses espèces animales et le chant propre aux sociétés humaines doit être étendu à tous les sons d'un biotope. Telle est la thèse du moins que soutient le compositeur François-Bernard Mâche, quand il écrit (dans son livre *Musique—Mythe—Nature*) que « partout, consciemment ou non, les musiques trahissent leurs attaches avec les sons du biotope » (ainsi les rythmes du

cheval fournissent-ils des schèmes musicaux et prosodiques qu'on peut retrouver comme autant d'invariants présents dans des cultures très diverses). Ce qui signifie qu'il n'y a pas lieu d'élever je ne sais quelle muraille de Chine entre Nature et musique – et pas davantage entre parole et musique (comme l'a bien vu Rousseau).

Il devient alors possible d'admettre que la poésie, pour autant qu'elle est « pastorale », pour autant qu'elle se fait l'écho d'un sentiment d'appartenance au grand mouvement de la *phusis*, fait entendre, non pas quelque transcendante « musique des sphères », mais se déploie comme tentative (certes toujours plus ou moins brisée) d'un chant ascendant, élévatoire, célébratoire (hymnique) ; chant tourné en direction de cet élément « musaïque » dont n'ont que faire les jeux de langage ordinaires (du moins quand ils se réduisent au « bavardage », à cette « mauvaise » musique dont Agamben affirme qu'elle n'a cessé d'envahir nos sociétés), sans toutefois que le poème puisse faire autre chose qu'en suggérer la présence toujours dérobée.

## 28.

Étrange époque que la nôtre : jusqu'à la très récente prise de conscience de la gravité de la crise écologique, elle s'est bercée d'illusions. Optimiste cigale, elle s'est laissée endormir par la propagande consumérisme d'un capitalisme toujours plus rapace qui à tous promettait douceurs à gogo et en tous genres. Mais en même temps, *no future*, elle n'y croyait pas vraiment, et l'esprit d'ironie et de dérision nihiliste manifestait son emprise tandis que s'étendait l'empire des médias.

À la séduction de la négation et du sombre, la littérature n'a pas manqué de céder. Dominée par le roman, genre ironique par excellence, elle a dans une très large mesure épousé cette pente de la négation (Cervantès déjà ne manque aucune occasion de se gausser des pastorales et de l'Âge d'or dont illusoirement elles s'enivrent).

Certes, la littérature n'a pas à justifier le monde et ses horreurs et pas davantage à inventer des théodicées édulcorant le « scandale » de la mort. Au contraire, elle a un devoir d'inquiétude et de protestation. Elle doit, comme le voulait Kafka, prendre en charge, « faire », le « négatif ». Et c'est pourquoi on sait gré à des prosateurs et « poètes d'histoires » comme Bataille, Beckett ou encore Thomas Bernhard, ne pas nous raconter d'histoire, de dénuder jusqu'à la corde l'insignifiance, la nullité de notre condition. Foncièrement « indialectique », la littérature, choisissant le parti de Bataille plutôt que celui du Sage kojévien, demeure résolument dans la non-réconciliation.

Cependant, attachée ainsi à faire le négatif, elle perdait, en même temps que le genre de l'hymne, le sens de l'affirmation, de l'approbation, de la louange. Et Gracq n'avait sans doute pas tort de voir dans la prédilection de la littérature du XXème siècle pour l'exploration des moindres recoins du négatif, dans sa propension au « sentiment du non », une des raisons majeures du « déperissement lent et continu de la poésie » – une poésie qui, dans la foulée de Mallarmé écrivant « des résonances du néant », n'a cessé elle-même d'en rajouter sur l'absence et le vide, le néant.

Admettons qu'il faille, pour que lyrisme il y ait, une dimension de musique et de chant dans le poème ; qu'il faille au « peuple » un vers « énigmatique-maternel », une « prosodie dynamique » ; qu'il ait désir, sans toujours qu'il

le sache, du chant « musaïque » du poème. Mais comment renouer avec le lyrisme ainsi défini, comment le mettre en œuvre, si rien, dans un monde enlaidi et dévasté, ne mérite plus d'être admiré, loué, chanté ? Si, en même temps que les arbres, les forêts et les haies, on a dans ce monde désenchanté, arasé toute velléité de s'émouvoir des beautés de la nature et tout sens de sa grandeur ? Si l'hymne, désormais « brisé » (selon le mot d'Agamben), n'a plus de raison d'être, plus d'objet à célébrer ?

Avec la Modernité (celle qui se traduit par la pleine affirmation de l'âge industriel), le sentiment du beau a été l'objet d'un double déplacement. D'une part, il a connu, lui aussi, l'exode rural ; se transporte, pour une part du moins, des campagnes vers les villes. Sous la rubrique de la « mode », Baudelaire s'en est fait le chantre, invoquant une Muse qu'il appelle « citadine ». La beauté n'est plus du côté de la Nature ; elle est du côté de l'art – de l'art compris en son sens le plus large, comme artifice qui ajoute ses œuvres à une nature toujours davantage domestiquée, arraisionnée, exploitée. La philosophie de Hegel avait offert de cette mutation, quelques décennies plus tôt, la parfaite matrice logique. Au tout début de ses *Leçons sur l'esthétique*, renversant l'opinion dominante qui nous conduit à parler, « dans la vie courante, d'un beau ciel, d'un bel arbre, d'un homme beau, d'une belle démonstration, d'une belle couleur, etc. », le philosophe affirme en effet sans ambages la supériorité du beau artistique sur le beau naturel, parce que le premier, argue-t-il, « participe de l'esprit, et, par conséquent de la vérité ». Or, « le spirituel seul est vrai ». Dans la dialectique hégélienne en effet, dans son schéma christique, c'est seulement avec la négation de la négation que le vrai peut advenir, quand, « niant » la Nature qu'il a

posé dans l'Être, le Logos divin (le Verbe), s'étant incarné, se reconquiert sous la forme de ces productions supérieures de l'Esprit que sont, successivement, l'art, la religion et la philosophie. Dans ce processus, les réalités naturelles ont le statut de formes inférieures, inabouties, *inérudites* (non encore labourées, « cultivées » par les divers savoirs et techniques).

L'autre déplacement s'opère dans le champ plus circonscrit de l'art. Banni du contenu extérieur, le beau trouve désormais refuge dans le médium artistique lui-même (le beau, disait déjà Kant, n'est pas la représentation d'une belle chose mais la belle représentation d'une chose). De l'espace immanent de l'œuvre, l'artiste, à l'instar d'un Kandinsky en quête d'une « nécessité intérieure », fait le lieu d'une épiphanie formelle du « spirituel », de l'absolu. Faute de trouver dans la plage démocratique le moindre lointain, le poète, de son côté, se tourne vers l'ultime mirage de la page (la plage démocratique et la page mallarméenne, notons-le au passage, naissent à peu près à la même époque). Rompant avec l'esthétique de la *mimésis*, la démarche moderniste, telle que du moins Greenberg a pu la théoriser, considère que seul le médium peut désormais être pour l'art source d'inspiration. La source de la beauté (celle aussi du « grand art ») ne peut être qu'endogène. Non sans, souvent, ce supplément spéculatif ou plus ou moins mystique qui conduit à substituer, à la catégorie du beau, celle du sublime, la rupture avec l'esthétique de la représentation ouvrant la voie, supposément, à la possible survenue, dans la défaillance même de la représentation, de quelque chose comme un *imprésentable*.

**29.**

Mais ce mouvement d'exode rural de la beauté n'est pas sans contrepoint. En particulier, l'entrée dans l'âge industriel ne signifie pas, pour la peinture encore figurative, l'allégeance à la Muse citadine chère à Baudelaire. La pleine affirmation, au XIXème siècle, du genre de la peinture de paysage se traduit au contraire par la recherche de motifs où se donnent à voir, aux confins de la ville ou dans ses interstices, les beautés survivantes d'une nature encore pastorale. Tel est le sens notamment de la montée en puissance de l'impressionnisme (et avant lui de Corot, grand amateur de paysages idylliques).

Il y a cependant, à ce mouvement de contre-exode, de notables exceptions. Singulière (mais aussi plus tardive) est notamment l'œuvre du néo-impressionniste Maximilien Luce (1858-1941). Lui n'hésite pas à peindre les paysages et scènes des contrées industrielles, par exemple le « pays noir » et les hauts-fourneaux de Charleroi. Ce qui ne l'empêche pas de faire droit également à ces lieux encore bucoliques où la classe ouvrière a coutume de venir se détendre et jouir un trop bref instant d'une promesse de luxe accessible à tous, communal. Il peint ainsi les bords de Seine à Rolleboise où il aime faire retraite. Les scènes ainsi représentées (scènes de baignade souvent) disent, à l'âge industriel, quelque chose d'équivalent aux scènes pastorales de la peinture classique. Elles disent l'aspiration à un autre état de la société et à un autre rapport avec la nature. Ce sont cependant, chez Maximilien Luce, non des scènes bucoliques artificielles (avec berger et bergères de fantaisie), mais des scènes de la vie quotidienne avec des

gens ordinaires. Militant anarchiste, Luce était des plus attentif à la condition des hommes du peuple, qu'il représente souvent affrontés aux plus dures réalités du travail industriel. Mais il est aussi un peintre qui s'affranchit des dogmes esthétiques de son temps en cherchant à réinventer la peinture d'histoire. Profondément marqué, alors qu'il était encore enfant, par les massacres commis par les Versaillais lors de la Semaine sanglante, au terme de la Commune de Paris, il a ainsi à plusieurs reprises représenté l'exécution d'Eugène Varlin, un des acteurs majeurs de la Commune.

**30.**

La beauté, y compris la beauté naturelle, on l'a, après Kant, suffisamment répété, est affaire de jugement subjectif (quand bien même il contient une « prétention » à l'universalité) et ses canons soumis à toutes sortes de variations historiques et culturelles. Le genre du paysage n'y échappe évidemment pas. Dans cette optique, parler de « mort du paysage » n'a de sens que relatif. Avec l'âge industriel, ce qui meurt, ce n'est que le paysage « traditionnel » et les chromos qui l'accompagnent. Certes, écrit ainsi Alain Roger (dans son *Court traité du paysage*), bien des paysages « traditionnels » ont été *in situ* détériorés ou détruits par « nos agressions et notre incurie » (« abords de nos villes, « zones industrielles saturées de panneaux publicitaires [...] », banlieues sinistres, “mitage”, “rurbanisation”, litanie habituelle »). Mais si, au lieu de rester « dans le même dénuement perceptif (esthétique) qu'un homme homme du XVIIè face à la mer et la montagne »,

nous savons nous forger de nouveaux « schèmes de visions », alors nous échapperons à la « déréliction *in visu* » et à la nostalgie qui en découle et nous saurons aimer, par exemple, « la puissance paysagère d'une autoroute ». Et l'auteur d'affirmer sa conviction que « loin de s'appauvrir, notre vision paysagère ne cesse de s'enrichir ».

Vision, à mon sens, quelque peu idyllique. On peut en effet se demander si le regard de notre époque n'a pas été profondément gangrené plutôt par cette « mocheté » qui partout prolifère avec l'arrivée de la société de consommation. Rien d'une certaine façon n'aura, au XXe siècle, échappé à ce *devenir-moche*, pas même la mort : « le monde moderne, écrivait déjà Péguy, a réussi à avilir ce qu'il y a peut-être de plus difficile à avilir au monde, parce que c'est quelque chose qui a en soi, comme dans sa texture, une sorte particulière de dignité, comme une incapacité singulière à être avili : il avilit la mort. » Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un œil sur ces désespérants funérariums qui aujourd'hui fleurissent au milieu des zones commerciales. Et ils sont d'autant plus emblématiques de la mocheté contemporaine qu'ils témoignent d'une dimension essentielle à ce que Philippe Forest appelle notre « société de consolation » : sa pitoyable volonté de tout présenter sous un emballage cosmétique.

Mais surtout, ce dont il s'agit, avec le XXème siècle, c'est de beaucoup plus que d'une simple détérioration d'un paysage perçu (depuis la ville le plus souvent) comme beau parce que bucolique. Ce qui est plus profondément en cause, dans la crise du beau naturel, c'est la fin d'un monde, l'extinction d'une civilisation agricole qui commence au néolithique pour finir dans les années 50-70 (la thématique est

essentielle à la prose d'un Pierre Bergounioux). Avec sa destruction, vient la mort d'une forme de vie, d'une façon *agro-pastorale* d'habiter le monde, et celle de la beauté propre qu'elle pouvait receler indépendamment de la misère qui en était souvent le lot.

C'est dans le prolongement de cette destruction que vient s'inscrire la mort aussi de cette société « paléo-industrielle » où la classe ouvrière était encore par bien des côtés paysanne, classe dont Pasolini voit les valeurs et la beauté propres être détruites (« les villes et les hommes [...] avaient un caractère profond et beau », « les villages étaient encore intacts, sur de verts plateaux, ou sur les sommets de vieilles collines, ou des deux côtés de petits cours d'eau », « aujourd'hui tout est hideux »). Tandis que commencent avec la pollution à disparaître les lucioles, s'affirme un pouvoir des *mass media* et de la société de consommation qui enlaidit un peuple italien gangréné par ce qui constitue pour le poète une « nouvelle forme de fascisme ». « Je donnerais toute la Montedison [...] pour une luciole », écrit Pasolini en 1975, dans un article fameux repris dans ses *Ecrits corsaires*. Sous la lumière « totalitaire » du « néo-capitalisme télévisuel », comme l'appelle encore Pasolini, c'est à peine si peuvent encore danser, par intermittences, les « corps lyriques » des jeunes gens, ces lucioles en lesquelles s'incarnent pour Pasolini l'esprit du peuple et sa résistance au biopouvoir de ce fascisme d'un nouveau genre. Au bout du compte, les lucioles de « l'esprit populaire », les contre-pouvoirs qu'elles pouvaient constituer, finissent elles aussi, par s'évanouir. Sévère diagnostic donc d'un désastre sans recours, qui conduit le poète à « abjurer » – en quelque sorte « suicider », écrit Didi-Huberman – son propre

« amour du peuple ». Ce diagnostic « apocalyptique », Didi-Huberman cherche pour sa part (dans *Survivance des lucioles*) à l'invalider, en discutant les thèses de ceux qui ont pu en fournir les assises philosophiques, à savoir Walter Benjamin et, dans son prolongement, Giorgio Agamben. Au-delà, au lieu de « se contenter de décrire le *non* de la lumière qui nous aveugle », il s'agit pour Didi-Huberman de redonner crédit à ce qu'Ernst Bloch appelait le « principe espérance » – il s'agit d'« organiser le pessimisme », en fourbissant comme autant d'armes des raisons de « dire *oui* » et être ainsi en mesure de « libérer des constellations riches d'avenir ».

### 31.

Retenant un propos du paysagiste Michel Corajoud, Alain Roger soulignait à juste titre que la notion de paysage n'existe pas vraiment pour le paysan ; qu'il n'y a pas de « connivence obligatoire entre paysage et paysan ». Ce qui évidemment ne signifie pas que ce même paysan soit insensible à la beauté de la Nature. Simplement, pour qui travaille la terre, les beautés de la campagne ne sont pas objet de contemplation (ou ne le sont qu'à la marge). Elles ne relèvent pas d'un jugement esthétique (avec la mise à distance qu'il suppose de son objet), mais d'une *appartenance* à un lieu et à un monde, d'une habitation de ce monde, de l'*ethos* qui lui est lié. Le beau est dès lors emmêlé à cet *ethos*, indissociable d'une manière de sentir et de vivre et des valeurs qui sont les siennes (de ce qu'il

considère comme juste et vrai). Il est en ce sens « éthique » avant d'être esthétique. Ou plutôt il est *esth/éthique*.

Or quand le monde agro-pastoral vient à être détruit, cette forme de vie et ses valeurs, sa façon de sentir et de vivre la Nature, sont elles aussi vouées à la destruction. C'est la tragédie que constitue ce bouleversement que narre et décrit, sans pathos, de livre en livre, l'œuvre de Jean-Loup Trassard. Avec le remembrement, notamment, vient la disparition des haies et celle des chevaux.

Mais surtout « c'est plus profondément, écrit Florent Hélesbeux dans le livre majeur qu'il consacre à Trassard (*Jean-Loup Trassard ou le paysage empêché*), une possibilité de “sentir et penser” qui est atteinte ». Vient à sombrer un rapport à la Nature où le plaisir esthétique procédait d'une appartenance ressentie de façon multiforme à la Terre et à la *phusis*, à ras du sol, au plus près d'un vécu « naïf ». La « sortie hors d'une civilisation agricole vieille de dix mille ans » signifie la perte d'un sentiment de la beauté naturelle encapsulé dans la réalité de gestes et pratiques ancestraux. Se substitue à lui un rapport « sentimental », médiatisé toujours plus par des modalités et canons esthétiques qui sont ceux d'une modernité où l'arraisonnement de l'espace rural est aussi bien technique (*in situ*) qu'esthétique (*in visu*). C'est au passé, sur un mode élégiaque, que Vincent Loiseau, le personnage de *L'homme des haies* (un roman de Trassard), évoque les plaisirs inhérents à un mode de vie paysan, à une civilisation agro-pastorale envoyée *ad patres* par l'arrivée d'une agriculture industrielle toute-puissante : « ça me plaisait d'écouter les pas des juments, les traits qui grincent, le brabant dans la

terre, rien qu'aux bruits on connaît si tout va comme il faut. » Jean-Loup Trassard cependant, Florent Hélesbeux le souligne à juste titre, « ne s'installe pas dans la déploration ». Il n'acquiesce pas davantage au bouleversement qu'il décrit. Il se contente de constater le désastre ; et sans doute cette façon de ne pas épiloguer, d'en rester au silence, vaut-elle condamnation sans appel.

### 32.

S'il y a (s'il y a eu) une beauté propre des modes de vie liés à cette civilisation agricole qui disparaît à partir des années 50, Trassard jamais n'emploie (du moins à ma connaissance) le terme lui-même, trop générique et abstrait sans doute à ses yeux. Si cette beauté est cependant suggérée dans ses proses, c'est comme en creux, en silence. L'écriture en quelque sorte au ras du sol de l'auteur n'admet guère le recul contemplatif qu'implique le sentiment du beau propre à l'art. Cela pourtant n'empêche pas, pour le lecteur, d'éprouver un permanent sentiment de présence à une beauté de la nature constamment au travail dans les méandres de l'écriture en même temps qu'elle hante les divers aspects de la vie campagnarde, de sa réalité prosaïque. Rétablir dans ses droits l'idée d'un beau naturel impliquerait ici qu'on en désolidarise le concept de la sphère esthétique et artistique – qu'on le *dés-esthétise* et *dés-artifie* pour mieux le *re-naturaliser* et le *re-pastoraliser*.

C'est ce que s'emploie à faire, selon moi, l'œuvre de Philippe Jaccottet. Emblématique est, sous cet angle, la prose intitulée « Blason vert et blanc » qu'on trouve dans *Cahier*

*de verdure* (1990). Emblématique d'abord parce que le poète y revendique le mot même de beauté, à rebours de la doxa du temps. Apercevant, en avril, « au retour d'une longue marche, à travers la portière embuée d'une voiture », un « petit verger de cognassiers » en fleurs, il se fait à lui-même cette remarque que « rien n'est plus beau, quand il fleurit, que cet arbre-là ». Et d'ajouter aussitôt : « Il paraît qu'on n'a plus le droit d'employer le mot beauté. C'est vrai qu'il est terriblement usé. Je connais bien la chose pourtant. »

La « connaissance » dont il s'agit ici n'a évidemment rien d'un savoir érudit (fût-ce celui du botaniste). Ce dont il s'agit, c'est de la certitude d'un *sentiment* indissociable de l'expérience existentielle la plus « naïve » (au sens de Schiller), la plus « immédiate » (le mot est cher à Jaccottet), la « chose » étant « instinctivement ressentie » comme belle.

Emblématique ensuite en ce que ce sentiment ne procède pas d'une contemplation esthétique (face par exemple à un paysage), mais d'un accès soudain offert (quasi-offert serait sans doute plus juste), le temps d'un instant, à ce qu'il y a de plus secret et de plus intime dans la Nature, à savoir sa puissance d'être, ou plutôt d'*éclosion* ; laquelle puissance « physique » nous touche en ce que notre propre *conatus* a de plus intime et de plus enfoui. En d'autres termes, ce dont le poète ici fait l'expérience (ce à quoi il se « laisse prendre »), c'est celle de l'humaine appartenance à la *phusis*, à son archi-mouvement, par-delà la séparation qu'introduit l'archi-événement du langage.

Emblématique enfin, le texte l'est également en ce qu'il redonne un sens (un sens actuel) à l'idylle. Car il ne s'agit pas d'une élégie *regrettant* un Âge d'or qui n'est plus (« Sous ces branches-là, dans cette ombre, il n'y avait pas de place pour la mélancolie »). L'« enchantement » de ce verger de cognassiers en fleurs est un enchantement *actuel* ; il « existe, il se produit encore, même dans ce qui peut sembler la période à plus implacable de notre histoire ». C'est *au présent* qu'il est la « demeure parfaite », et « le blason des noces rustiques et des fêtes de printemps, une musique de chalumeaux et de petits tambours encore assourdis par un reste de brume » (difficile ici de ne pas songer à quelque écho de ces « fêtes naïves de la jeunesse » qu'évoque Nerval dans *Sylvie*).

Cependant, demandera-t-on, que vaut une telle idylle, si elle n'est qu'insulaire et bientôt promise à l'engloutissement ? Peut-on se contenter de paisibles retraites loin des fureurs du monde et créer (pour qui, pour quelques-uns, pour tous ?) ce que Deleuze appelait (dans *Pourparlers*) des « vacuoles de non-communication, des interrupteurs, pour échapper au contrôle » et (ajouterons-nous) aux périls qui de partout nous cernent ? Il n'y aura pas, c'est l'évidence, de Walden pour tous.

Et néanmoins (*Et, néanmoins*, ce n'est évidemment pas un hasard, est le titre d'un livre de Philippe Jaccottet), il importe de brandir encore le drapeau de l'Arcadie perdue, de sa « vérité verte ». C'est ce que semble vouloir dire du moins Jaccottet quand il demande : « Le triomphe de Flore est-il moins réel que sa déroute, ou seulement plus bref ? C'est un char qui s'avance sur un chemin, orné de chants et

de rires, et que l'on ne peut empêcher de disparaître à l'angle du bois ; on y est monté soi-même, tel déjà lointain jour d'été. Parce qu'il ne s'arrête pas, parce que la fête prend fin, parce que musiciens et danseurs, tôt ou tard, cesseront de jouer et de danser, faut-il en refuser les dons, en bafouer la grâce ? »

Une idylle au présent, malgré tout, c'est ce qu'on peut trouver déjà chez Nerval. Alors que l'élégie l'emporte dans *Sylvie*, le début d'*Octavie* offre une scène qui a toutes les apparences d'une telle idylle, « non régressive », faite, comme dit Schiller, non pour « pour ramener l'homme en Arcadie, car ce n'est plus possible, mais pour le conduire aux Champs-Elysées ». « Tous les matins, j'allais prendre les bains de mer au Château-Vert, et j'apercevais de loin les îles riantes du golfe... », ainsi commence le récit. Et la séquence (un simple alinéa) se clot par un geste aussi énigmatique que simple, celui qui voit l'héroïne, « fille des eaux », Néréide, messagère peut-être d'Isis, offrir au narrateur-nageur un poisson qu'elle tient dans « ses blanches mains ». Pour peu qu'on en isole la parenthèse heureuse du contexte (le choléra règne à Marseille) et du reste de l'histoire, c'est bien un petit tableau (tel est le sens étymologique du mot « idylle ») tout empreint de sérénité et de bonheur sensuel, d'harmonie des corps et du lieu, que nous propose Nerval. Idylle antique, la scène peut faire penser au tableau de Chirico intitulé « Triton et la Néréide » (1909). Mais, idylle moderne, elle regarde aussi *en avant*, pour autant qu'elle anticipe une pratique hédoniste du bain de mer que l'invention de la plage, au XIXème siècle, va rendre peu à peu populaire. Pratique renouvelant le scénario pastoral, et destinée également à devenir un

ingrédient essentiel de ce luxe communal, accessible à tous, que les artistes de la Commune de Paris ont voulu mettre à l'ordre du jour (j'y reviendrai le mois prochain, dans l'ultime épisode de ce feuilleton).

Un pas supplémentaire peut-il être franchi du côté de l'affirmation, de la célébration du grand et du beau (de ce qui pourrait encore être déclaré tel) ? Un pas qui conduirait de l'idylle « progressive » jusqu'à la franche célébration hymnique ?

C'est en tout cas ce pas qu'a décidé avec audace de franchir, de longue date, un poète comme Jean-Paul Michel. Pour l'essentiel, ses poèmes peuvent en effet être définis comme des hymnes à la beauté, à la « munificence de l'être », à la brûlure tragique d'exister, à la fête que devrait être *vivre*. Et il le fait à contre-courant de l'époque ; à contre-courant de ce qu'il nomme son « nihilisme ». Car lui aussi, comme Jaccottet (quoique très différemment), est un poète post-hölderlinien : « le texte-Hölderlin », écrit-il, est « l'étalon vivant de tout mérite poétique encore possible » et Hölderlin l'exemple à suivre de « la première pensée moderne vraiment *affirmative* – jamais mordue par l'ironie ».

Nécessairement, une poétique de l'affirmation ne peut que retrouver le chemin de l'hymne : à « l'éblouissant éclat de *ce qui est* » doit répondre un « signe juste ». L'hymne est par excellence un chant affirmatif, approuveur. Chant de louange, il a d'abord valeur, rappelle Agamben, d'offrande (nourriture ou paroles offertes à un dieu). Il est très significatif que « *Défends-toi, beauté violente !* » (titre sous

lequel Jean-Paul Michel regroupe ses poèmes de années 1985 à 2000) s'ouvre par un poème intitulé « *Ex-voto* », c'est-à-dire par une offrande. Non à un dieu, mais à diverses réalités, entités majusculées ou personnes, qui méritent qu'on les célèbre. Le poème empruntera donc de façon privilégiée la forme du « dépôt votif » et c'est bien, plus généralement, le *ton* de l'hymne comme chant affirmatif qui prévaut dans la poésie de l'auteur, comme réponse à ce don (cette chance) qu'est le monde et le fait d'y être : « tout, du monde, est don – splendeur terrible et don ».

Sans doute Jean-Paul Michel n'est-il pas un poète « pastoral » à la façon de Jaccottet. Ce n'est pas exactement Gaïa qu'il célèbre ni les beautés de la nature. La beauté qu'il invoque n'est pas non plus tout à fait cette beauté moderne, urbaine, si essentielle au lyrisme baudelairien, mais davantage une beauté qu'on peut dire « *ontologique* ». La poésie, pour Jean-Paul Michel, doit se situer à un autre niveau que celui de la mode ou de l'Histoire (fût-elle la grande). Elle se justifie au regard d'une tout autre grandeur, d'ordre *ontologique* cette-là. La considération de l'éternité nullité du monde, de son radical non-sens n'annule pas l'ambition, immémoriale, de célébrer le Grand Tout de l'être, la Nature (au sens de Spinoza). Ce paradoxe, on le trouve déjà dans la poésie de Leopardi. Un autre poète italien, Mario Luzi, évoquant l'auteur de l'*Infinito*, rapporte cette ambition à « un grumeau de désirs désespérément vivant, un noyau vital qui résiste à la loi de dévalorisation ». Qu'est-ce que ce noyau vital ? Notre *appartenance*, toujours, à la Nature, à la vie comme Désir, à cet « archimouvement » de la Vie dont nous avons parlé. Le mouvement désirant de l'existence, l'impréscriptible élan de

son *conatus*, continue ainsi d'en appeler à l'hymne et au chant – de vouloir un *cantique*, quand bien même le destinataire en est plus qu'improbable et incertain l'objet. Il ne s'agit pas d'approuver le cours du monde, de porter sur l'état des choses un regard lénifiant ; il s'agit, au plan ontologique, de rejoindre et saluer (sauver tout aussi bien) ce qui témoigne dans le monde d'une incessante surrection d'être.

Pour Jean-Paul Michel en effet, il n'y a pas davantage de fin de l'ontologie qu'il n'y a de « fin de l'Histoire ». Contre Hegel et le Savoir absolu, à rebours de la supposée équivalence (advenante-advenue) du réel et du rationnel, il choisit Bataille et « l'impossible » d'un réel soustrayant sans cesse sa part maudite aux prises de l'entendement. C'est à cette condition ontologique d'une philosophie de la *différence* anti-hégélienne que la poésie est possible. C'est là qu'est la « chance » de la poésie, la condition de possibilité de sa relance incessante. Jean-Paul Michel le dit sans ambages : « Pourquoi y a-t-il de l'art ? Parce qu'il y a de l'impossible ». C'est l'Être lui-même, comme « impossible » du réel, comme « infini réel résistant », qu'il s'agira de célébrer. Non comme abstraction, mais selon son apparaître toujours imprévisible, son éclat indéductible, sa « splendeur hors tout sens », celle du monde en « son incessant surgissement coloré ». Autrement dit comme « Beauté violente », « sublime Beauté du monde donné ». *Violente*, ou sauvage aussi bien, car la beauté dont il s'agit n'est pas *construite* comme le veut jusqu'à plus soif l'axiome des sciences humaines. C'est justement parce qu'elle l'a pensée telle, l'a réduite au rang de simple produit humain, trop humain, de telle ou telle époque ou culture, que la

Modernité s'est empressée de déconstruire la beauté, de la profaner. Surgissant au contraire depuis cet « impossible » du « grand Réel » (de son « feu »), la beauté se donne en une indépassable dérobade qui est l'indice du *sacré* immanent dont elle procède. En réponse, elle appelle les noms justes qui pourront, non pas s'en emparer, mais, la disant, la sauver, la *sacrer*.

Nulle fin de la poésie donc dès lors qu'elle affronte cette « part tragique » de la réalité et de l'existence, leur non-sens que « rien ne peut “dialectiser”, “dépasser” ni “résoudre” ». Nulle fin de l'hymne dès lors que la béance du négatif et le non-sens de l'Être n'annulent pas la présence, l'omniprésence de la beauté, « la stupéfiante beauté de la moindre réalité sensible ».

À suivre...

## ROUTE PERDUE (5/5)

Guillaume Artous-Bouvet

1:38:20

Une dans cuivre, voix : froisse nuit commençante, qui marge. Moins que chromes, cadrant, quant à ciel (rapture d'ambre verte, où s'applique une soie circonstante : intissue). Oreille, ô labyrinthe : « Que ne suis-je que voix : ce qui de voix s'oreille (grainé). Ce s'entend qui, de voix (infracté : vers dedans). Voix, que suis-je : larvé, séparément. Ô voix, ton bleu de feu ». Ici même, la carne (qu'épointent corps et croix, sous pâtures de ciel : sous escarre de l'air : et roseurs). Loi des embrassements, qu'insaisissent. Or, ci-bas : le poids pur. Et ceci qu'il y a : de fièvres, partiments. Tu dans soir : roulement, selon gaz (où couleurs inexistent, vois-tu). Une nuit privatisé, la même. Formes, de noir grammé, qui s'aveuglent : vers un platement luxe. L'heur s'image, prescrit : ici, là comme sous. Contractant l'œil d'un crime (intourné vers dedans : le pupillaire, nu). Qu'est-ce archive du verre, héritant : de la mesure d'homme. Des transparences croissent : nubiles, s'il y sang (même sang). La porte est sans verrou. Fluore, impropre bleu, des enfers.

No. 15

21 / 90

1:42:18

Cant disposable d'elle (aux vibrées écraniques, anales) : « On voit qu'un rôde, ô seul arraisonnant : ecclésial depuis l'an de la perte. Dormeur au jour de pierre, creusé : en laquelle d'absence (inhume, longuement, dans le geste chacun). Un corps seulement d'ongles, sinon : feu de l'homme, sous pierre ». Tu t'entres dans le corps musical (il, insolence noire). Là, force indigérée : orchestrale, parmi. Quoi qu'orgue sourdement. Il : regarde. L'œil séjourne en sa perte. Quelque a verré : laqué : tanné : l'espacement. Ou piécé. Tu t'abreuves (ô saint d'elle, traçable : et blasonne bas purs, sac et peaux : intimations improprement des soies). Descendant nu, qui viole dans le sourd. Il, sacré : dévorant (à l'immeurtre). Un, relevé : jailli depuis rouge dedans. Retombé, ô le même. Remordant dans le verre (il, sous angle : huile lente de mûre). Proche elle, esseul de toi (distinctement tombée, dans jouir bleu : chienement) : ordonnance, visage. Brûlis, au coin de film : immanence pliée, sous un œil. Vérace quarte, en gris : une double, blondie sévèrement : « Qu'est-ce toi ? »

Février 2019

1:46:18

Céphale, creusements : où soient chairs. Vibrée de plus d'un pli, au profond (quoi que pense). Ici mêmement bas, inabsous. Un sang montre le sang, musical (incident). Œil orage : à l'hystère des chambres (nombrées). Quoi, sans feu brûle encore. Hôtel dur de nuit rouge : celle, lièvre incessante. C'est à vingt-sixième heure, où se dit (grave, langue sarclée, qu'effémine : verdi) : « Suis-je voeu de palabres, qui battent ? Ou cire des promesses cavernées (un abat) ? Ta fable pend aux lèvres, regardant. Toi, de pierre fiée, au-dedans : quand fissure. Où, ta force ? Je peux : impromesse du monde ». Redisant : le roulis bitumeux, si limpide que nuit (noir, lumière internée). Négreur encore, au mat : peut-être illuminant. Echéance routée, vers les sables : une Californie, tant s'égrène. « Segmente vie, segmente », que se dise. Où, l'incheminement, selon que sous goudrons saigneraient. (Cependant que sont cendres, futures). Bois bengale, sur plage (hors profond : œil filmique, qui ferme, et voit dans). Mer : de nuit toute bue, jusqu'au bleu. Convexe un feu qui sangle, hors brûlis (quand lumière) : agonie pénétrable, de nul.

1:52:33

Toute nuit, maintenant qui contracte (un seul corps). Heure de vent de sable, où s'effare. Chanté : « Sous bois des mers, un qui vertement rit : dans empierre d'amour. Œil de cuir : ou Tropiques. Les aventures pèsent, soudain (ce sont des lianes d'heures, nouées : artérielles). Des îles plongent, au bleu. Hors d'azur. Suis-je qu'embrasse, là, dans le nu ? Est-ce rêve où je rêve ? Heure extraite, que soit : le bois d'aubes qui penche (enroché parmi toi). Des brisements. Tien chanté, dans l'intact : “À demain” ». Une foudre, indurée (sous le poumon de l'heure : les fleuves). Une eau respire, en qui. Homme dans : subjectile lamé, non plus même. Introuvé. Nu : dans nu, sous morsure (offre peau). Il y a question de vent, dans la nuit : est-ce froid ? Une fièvre énumère (ô plombée s'il, que lève). Vois-tu l'homme de poudre : de pâle ? Doublement lui, regarde (emportant). Bois de cube, qu'essouffle : sable ou soif. Planches des s'ouvrent, droites (durcies) : rouge velours, et tissu plastifié. Alice est renommée. Qui clownique debout, demandeur : selon qu'œil mécanise. Inquis, toi (dispersé dans la nuit).

1:59:23

Demeure, qu'hôtel d'ombres, marquées (lettres sous lampe double, dans nuit : peintes pourpres : épelant que soit nom : tant qu'imagent, mâchées, ce que dicte). Fraye orageusement, l'intérieur (nous entrons). L'œil lourd avance, au brun. Portes selon qu'un chiffre ineffaçant (or, sommé). Car le compte conduit. Chambre de conséquence : ô poupée, qui s'abreuve dansée (quant à soi regardable). Elle est le corps d'un piège, soyeux. Blanc lamé : pulpes, pulpes. Actionnée. Vie, poussante : ou lectrice de peau (sous sable, lait des joies : ce qui ne se promet). Bulles semblablement, dans la soif (ô, rebue, quand tu t'ouvres : trait limpide d'un sel, hors de noir : liquidé). Nuit distribue, des souffles (des sables). Vers crime vernissé : feu quand nacre, compact. (Tu dois : tu dois désert, au point que nuit s'abreuve). Le père est dans le corps du père (profond). Gorge sangle où se dit. Quoi, d'un rougissement, qui se peint. Un aveu écranique : images de chair bleue (scintillée : elle, rouge lamée dans des nuits : elle, faite de sexes, fendue : elle, quelle coulée, aux prix du sel plus noir).

2:05:15

Bleu, maintenant : cathode. Ou nuit faite de sables (grainé le noir, infus, tandis qu'arbitre l'œil). N'est-ce que toi, sommé, dans le désert du père ? Quelle poudre a visage plus que blanc ? Un autre parle là, dans silence : enroulé, tympanique dedans (quoi se tait : son seul souffle, de peau sur la peau : sa lèvre seule blanche). Quoi (tu) dit-il, au vide de la chair, épuisant ? Père mu, où se phrase (à genoux : non prière fermable) : « Monstres semblablement, dans l'épaisseur du suint, que nous sommes : par corps ». Un bruit qu'outre : spasmé, si le père est de foudre. Quand qu'une image rompt : narrat, qui s'illumine. Ou la pulpe des fables, prorogeant. Quoi de celle, la même, ça : soie brune, qui redonde. En procès (toi : depuis : sourdement détecté). Au point de mémétré héroïque : fuguant. Tien béton qui s'attend, au jadis. Ta voix (la même voix) forge un nom. T'entends-tu (tu), dictant (une vie : des séquences du blanc). Tout dedans cube quoi, inscriptible. Ô bitume : huile noire hante encore (léchée) : un recommencement de la route.

## SONNETS-PARENTHÈSES

Cécile Riou

*Bourges, le 12 juillet 2018. Poème adressé à Jean-Philippe Machard*

En arrivant à Niamey tu trouveras  
 (si tu pars assez tôt le matin sois prudent,  
 ((on ne sait jamais trop ce qui arrivera  
 (((et ce vade-mecum-là pour le mal de dents  
 (((((ne regarde jamais le soleil sans avoir  
 (((((ni la lune d'ailleurs, elle aussi est puissante<sup>1</sup>  
 pour la grande marée on a du paysage))))))  
 enfilé tes *Ray-ban* sur ton nez en appui ))))  
 on est bien embêté lorsqu'on est pris de rage)))  
 on écrit un poème et c'est lui qui conduit))  
 et surtout ne bois pas de l'eau qu'on réfrigère)  
 un supplément de sable : on l'appelle Niger.

*Bourges, le 9 décembre 2018. Poème adressé à Alexandra Vieilledent-Paradis*

Les aliments ultratransformés (quelle étrange transition ((et emballés aussi de plastique le plus souvent (((il arrive que l'on mélange avec d'autre carton (((lui-même qui astic-  
 ote la réflexion (((((où recycler la frange cartonnée en double de film glissant ? on tique devant la grosse poubelle verte ((((( un bac)))))) blanche rarement))), la mouche du coche est un moustique cherchant de la raison pratique la pression)))) disons que le carton n'est pas la pureté mais de la colle molle et de la compression de papiers et chiffons selon la dureté))) que mangent les poissons, ils font un continent)) industrielle) ne sont pas ultrabandants.

---

<sup>1</sup> facile à observer avant même le soir  
 en Berry on prétend qu'elle change en bacchante)

*Bruges, le 23 décembre 2018. Poème adressé à Jean-Pierre Bécamel*

Dans le musée (on va au musée  
pour voir ((avec les yeux on voit  
(((avec quoi d'autre on voit ? (((ou bien c'est  
le téléphone dans la main (((((un audioguide-roi  
aussi ((((( un fascicule-jeu pour les enfants))))))  
qui mène les visiteurs au pas  
devant  
les tableaux préchoisis par qui on ne sait pas)))  
fonction reverse)))) avec le cœur on voit dit le renard  
mais c'est une autre histoire))) ce qui n'est pas accroché  
une famille de cinq fait son tableau, sans se cacher,  
posant la tête contre maman, contre papa c'est de l'art  
*ready made readisapeare* )) des Memling du temps passé  
présents de Noël) de Bruges-la-vrouwe dépassée.

*Anvers, le 24 décembre 2018. Poème adressé à Germain Bernard*

**au sujet du *Jugement de Cambysé*, de Gérard David, musée Groeningen, à Bruges.**

Dans le jugement de Cambysé (ce n'est pas lui  
qui est jugé, c'est le juge ((Sisamnès))  
coupable d'avoir, mal lui en cuit  
accepté de l'argent) dans l'anamnèse  
d'Hérodote qui fait dans *l'Enquête III*  
le récit épouvantable du juge prévaricateur  
or Cambysé II, roi  
de Perse ne le supporte pas et lui fait payer cette erreur  
comme Barthélémy, écorché vivant  
avec tant de détails que cela fait légende  
mais pas conte de fées pour les enfants  
c'est un supplice dont la morale est grande  
car la peau sur le trône réchauffera les fesses  
et la mémoire ensemble du fils de Sisamnès.

Anvers, le 25 décembre 2018. Poème adressé à Jérôme Bernard

Prendre un tramway (dans une grande ville  
((ce que j'appelle grande, on me dira  
moyenne ((( mais qu'est-ce qui vous exile  
(((ce qui vous diminue, vous raminogra-  
bise de la cité fluette)))) entre grand  
et petit, où se trouve le milieu ?  
près du fleuve Escaut, plus loin près de Gand  
près de la brique rougie hors du feu ?  
je l'ignore))), comme ma rue voisine  
également médiane, c'est la cité  
transverse)) Anvers à l'endroit la chagrine  
caressée de soleil les Rubens excités  
de la chaleur soudaine de cette couverture  
solaire) ici est tout une aventure.

Anvers, le 26 décembre 2018. Poème adressé à Yves Bernard

La mythologie avance cachée  
sous les traits bronzés d'un soldat romain  
qui trempe ses pieds devant l'évêché  
tout près (l'hôtel de ville n'est pas loin  
derrière les maisons chapeautées  
de biscuit ((ou d'escalier (( pour Ansel  
et Gretel ce sera le biscuit, le thé  
fume dans la tasse, cristaux de sel  
sur les Bretzels))) où s'avance l'esprit,  
où grimpent les poires)) c'est sur la place  
*Groen*), il jette la main comme le prix  
du géant Druon Antigone dans la vase  
du fleuve Escaut, après l'avoir occis  
*Hand-werpen* contre l'étymologie.

2



## CINQ POÈMES

Cynthia Manick

traduit de l'[anglais](#) (USA) par Marine Cornuet

### La faucheuse en moi

Pense à la manière dont les médecins déballent un corps.  
Couleurs primaires et métal froid joints juste comme il faut.

Cette cicatrice, je ne la montre pas - mon amour  
des vidéos chirurgicales à 1h du matin,  
serpents orthopédiques qui re-brisent os et mémoire  
musculaire. Le paradis, c'est le son de maillets minuscules,  
métacarpiens s'empilant les uns sur les autres

comme ces garçons haïtiens qui tombèrent  
dans les failles de la terre -  
si vite que même la gravité en fut surprise.  
Minuscules galaxies formées dans leurs bouches,  
un rassemblement de langues, âmes, et débris.  
Poussière qui a dit *Je vous mange pour vivre.*

J'interroge ces âmes et ces charognards.  
Secoue-ton du crâne l'odeur de la mort  
comme le châle d'une femme,  
ou repose-t-elle dans la pliure des mains  
et cet espace entre chaussette et cheville?

Je veux être cet animal qui creuse  
le sol pour des pêches, des os, et des étoiles.

### Ce que je sais du Blues

Je sais que les papillons peuvent téter  
avec leurs pieds.  
Le vinaigre de mûre ou l'eau de pomme  
peuvent faire tomber une fièvre.

Je sais la longueur affutée  
de la langue de ma mère  
*utilise tout du fruit*  
*et de la tige*, disait-elle, *ne laisse*  
*rien après toi.*

Je sais que la peau du maquereau  
est plus douce qu'une paupière.  
Je sais le sel - la façon dont il se glisse  
entre le bout des doigts, s'empilant  
sur les genoux d'une épouse comme de l'or.

Entends-tu comme je retiens  
un souffle à l'intérieur -  
usant de mon corps pour dire  
*Je pourrais être ta Clémentine*  
*Je pourrais être ton doux trésor.*

Oui,  
je sais nommer les choses.  
On m'a appelé p'tite dame,  
*négrillon*, nana, mamacita, la noire,  
la grande, la foncée, femme -  
chaque nom me cartographie.

# Traite atlantique

### *pour les ancêtres des petites filles noires*

Tout ce que je veux c'est de la pluie  
tout ce que je veux c'est de la pluie et de l'air et du sommeil  
[et de l'air]  
et de l'eau

tout ce que je veux c'est de l'eau  
de l'eau dans ma bouche comme un bleu rugueux  
de l'eau attrapant mes paupières  
comme la plus pure des chutes d'eau  
tout ce que je veux c'est une chute d'eau

pour tomber en pièces  
pour tomber sur des nuages où  
ma mère et mon père dorment  
pour tomber en disgrâce

un saut sans grâce où  
tout ce dont j'ai besoin c'est de l'air  
tout ce dont j'ai besoin c'est de l'air pour voler  
pour me lâcher dans la mer

tout ce que je veux c'est la mer  
des bipèdes sur les seins  
me tirant comme  
un sous-marin ou bateau plombé  
m'amenant partout  
me tirant nulle part  
ce que je veux vraiment  
c'est rentrer chez moi

# Ethel Septembre

Ta chaise à bascule se balance d'elle même à présent,  
le fantôme d'une beauté du sud en coton à fleur

le craquement des pois pinçant la pulpe. Dans ta jeunesse, tournoyant en taffetas et soie, éventail pastel,

courbure de lèvre, tu es une débutante. Pieds sans tissus, tu cours à travers champs, fourmis aux chevilles –

bidon bougeant au son des ouaouarons. Tenant ta main et des tiges de coquelicots, ton frère

te mène à un arbre où les pêches volent. Et là tu t'assois, fourrant des noyaux de cerise dans le creux

de tes joues et ton nez. As-tu vu M. Nat ?

Ils l'ont disposé dans une chaise en rotin, orteils bruns

pointant vers les Carolines. Les mouches du cancer rassemblées dans ses poches, la mort a suivi et s'est

installée.

Est-il déjà là-bas ? Maintenant tu es sous le porche. Cette  
[maison aux volets blancs et bouteilles de coca au cou allongé.

Mon père est étendu sur tes genoux, tête bercée par les  
[grillons, et tu commences à chanter, « mah honey, mah honey, mah  
honey. »

**2 heures du matin**

Je fais des bruits  
d'animal plus que d'homme

tentant de trouver  
ces parties de mon ombre

qui étaient chants  
pinces à cheveux  
un coup  
de cœur entendu dix  
pas en arrière

Qui aurait cru que les mots de 2 heures  
avaient la texture

de petites cosses de piment  
foncées comme des bleus

Qui aurait cru que les mots de 2 heures  
criaient leur sauvagerie

fourrure dans les coins  
peau conquise  
couenne facilement tranchée

Je plie le chagrin  
dans mon poing  
comme un louveteau  
mort

serrant contre moi l'heure  
à laquelle il cessa  
de se débattre

**DES TAS DE SAISONS**

Rémi Frogier

a) \* \* \*

Il collectionnait des visages. Sur des grandes feuilles blanches il collait un nom pour des visages. Il écrivait l'iris s'est inséré dans le front.

Blanchis-moi.

Les lèvres sont les yeux d'une erreur du temps.

Il ne savait pas, il n'avait jamais prévu cela.  
Pas un mot ne sort de ta bouche. Séquences et leur train.

Sur la table, il y a une image. Les boucles des yeux sont dérobées. Il lit l'image avec les soleils qui s'en échappent. Il écrit amande avec ses mains.

Si tu parles une autre langue, dis-moi quelques mots.  
Il ne sait plus de quel horizon viendra la parole suivante.

## CATASTROPHES

Il décide d'un paysage avec son visage. A travers la fenêtre il aperçoit des arbres sur les collines. Se coince au ciel. Sa bouche sur sa sécheresse. Il ne peut pas vraiment la voir. Il trace des joues. Ce sont plusieurs terres. Il a cru que la joie s'étendait à travers temps.

Ils sont tombés dans un parallèle. Ils sont tombés, ne se relèveront pas. Il croyait à des phrases soeurs, cousues. Les boucles germent dans vos bouches.

Des phrases sont cachées. Les passants détournent les yeux. D'autres projecteurs resserrent la lumière. Le monde sera dévasté.

Quelquefois il devient un homme en oscillant entre les lignes.

Les nuages fabriqués. Il s'est fait mal. Il avait lu dessous. Observé, fouillé le dépôt d'ordures.

Il pense film protecteur.

Il écrit pour la goutte de condensation. Ceci. Trop longtemps.

Rien n'est sûr. Il avait déterré une vieille brique. Les angles étaient endommagés. Des grains roulaient. Mais une fois

## L'ALEPH ET SON DOUBLE

lavée elle avait retrouvé sa couleur. Tous les points s'aggloméraient aux hypothèses.

Il est un réel plus tard.

Des accidents improbables s'imposeront.

Les événements seront des offrandes.

Vous vous déplacerez pour essayer tous les noms, tous les verbes.

Il ne se rappelle plus quand le monde avait une forme. Il essaie d'avoir quelque chose à dire. Comment la nature est organisée. Du concentré de tomates en boîte. Une ravine. Une perspective terrible.

Il ôte des phrases les unes après les autres. Il ne les reconnaît plus. Il les jette.

La fente d'un œil. Il replie le commencement sur lui-même.

Il déplie des fantômes à court d'espace. Il les envoie sur des fils tendus, un nombre entre oui et non. Il les décompose en lames ondulatoires. L'atmosphère à roulements à billes.

Quatre arrivées possibles et ce fut la plus à droite, celle la plus proche des murs ouverts sur la sortie d'un parking, une ruelle, un bout de ville perdu.

**b) \*\*\***

Il tentait d'accrocher un détail ou un signe dans la succession trop rapide des passants. Il n'y arrivait plus. Un groupe de mots pour capturer les ondes, l'idée venait en toi, capitulait. La figure sans arrêt surgit.

Bancs, regards, arbustes. Trains. Macarons, paille. Figures et fleurs et jambes. Diffraction. Palais, lèvres, buissons et broussailles. il n'y arriveras pas.

L'image entre sous les miroirs. Les bruits qui sortent de tous les corps, ces voix carboniques, les filtres ramassent les empreintes sonores. Il imagine un message dans la vase.

Terrasses, aromates, colonnes, albâtre. Dors, je veille sur ton image.

On descend quelques marches assez hautes pour arriver sur la place. Des pavés blancs dessinent une composition de demi-cercles. Il ne distingue pas bien l'architecture alentour. Il voit juste un homme avec une caméra sur l'épaule. Il est 16h18. Puis 19.

Retourne aux germes du torrent, je démolis le corridor.

Il a jeté des grenades, puis tiré au fusil d'assaut.

Fais-moi entendre les rayures des collines en face de moi.

Il était monté sur le toit de la boulangerie. On entend quoi, on dit quoi. La chaîne se reproduit. On voit, on n'entend rien. Le spectacle est truffé de lames cachées.

La meule de blé ceinte de fleurs de lotus.

Un grand escalier. Sur une autre image, on voit une coursive qui fait le tour du bâtiment. Ligne de néon au sommet des palissades forgées.

La fente de grenade de ta tempe, j'oscille.

Les lèvres des dormeurs balbutient.

c) \* \* \*

Il abandonne beaucoup d'images. Elles ne concordent pas. Elles s'étalent, plaques d'égout, plan incliné, jardin potager, devanture luxueuse. Il fait le point en respirant à travers tout. Les déchirures, il les reconnaît. Il les replace. Il déplace point par point.

Il a dit : on se trompera volontairement dans la description. On en fera un champ de bataille ou un champ de foire.

Il écrit une phrase sans suite qui sera dans le train.

L'écran fissuré est une faim, ces yeux quasi étrangers. Le monde est à venir, constitué, les mêmes fleuves, les mêmes arbres. Il l'enlève.

Il a juste perdu le contrôle de l'inquiétude. Les échos se retrouvent.

Lapidaire. Clown lapidaire.

Sujet : ce n'est rien d'incompréhensible pour moi. L'intérieur dans la vie d'une personne, il faut apprendre à le faire fondre.

Lisse quelle heure est-il jusqu'à ce que cela soit plus facile à prendre.

**d) \*\*\***

Ouvre-lui la porte. Un personnage.

Souder ceci : ses cheveux, la puissance de ses cheveux, l'existence de ses cheveux. Souder son visage dans un jour en virant les couleurs. Que cela fractionne la mémoire. Que la mémoire marmonne des choses incompréhensibles, dont il ne capturait que quelques sons : piano, photographie, rayon laser, régie.

Le photographe est amer. Un visage fixe est une manigance dit-il. Ou un piège.

Le capteur lumineux. Il a remarqué qu'il connaissait de plus en plus de défaillances. Phrases creusées où la lumière disparaît anormalement de tout espace.

Le temps qui manque est composé d'images prises d'un satellite ; de regarder sans arrêt ; de boire au goulot ; de téléphoner pendant quatre heures ; d'autoroutes philosophiques ; de touches secrètes.

Le photographe a réuni une série de clichés d'empreintes de dents. De morsures dans des objets, des matériaux.

N'y touche pas. Ne parle pas comme cela. Chose qu'il portait. Tapisserie de phrases. Marche. Arrêt.

Des agrégats de langage. Pour emboutir ton nom.

Ne pouvait pas se rassasier. Lumière crue. La scène, prétendre que c'est une scène, tous ces mots que nous utilisons, ta propre respiration.

Des étés. D'autres atlas. Des follicules qui glissent sur le pavé. Il décolore ce qu'il est censé dire.

Il montre les fleurs en ordre, chaque matin elle déposait de l'eau dans les vases, nous dormirons dans la douceur.

Il est difficile d'entendre sa voix dans une autre voix. Et pourtant il parlait, il n'arrêtait pas de parler, d'écrire dans cette autre voix.

Le photographe peint la nature visqueuse.

Il est mort ou bien un amas flottant ou bien une nuée d'accents ou bien un nœud dans un transport ou bien une bulle sans écran d'air ou bien.

Techniquement un fantôme plus ou moins bien enregistré.

Pour l'odeur de brûlé, une odeur désagréable, plastique consumé.

Des échanges de pression atmosphérique, il les doit. Il reprend : s'adapter aux transferts des tensions. Les mots sont tirés à travers la carte. Il reprend : tirer les phrases qui gommeront la géographie.

Ajoute quelques mots dans cette direction. Que nous n'avons pas encore parlé. Que nous n'avons pas fini de nous toucher. Une phrase saute, le temps qui, aux yeux.

Il abandonne ton nom sur tous les plans. Il ne comprend pas ton visage. Il le traverse. Il devrait y avoir d'autres mots pour ça.

Il bascule dans un autre visage. Il cultive des fleurs. Il arrache des herbes. Il bascule pour y voir clair. Clair mourir derrière toi.

L'air est très froid encore. Il apprend la modulation de sa langue.

Que toutes les montagnes soient les tiennes.

e) \* \* \*

Il a entr'aperçu que le mot nez devenait le nez que ta joue soulevait. Dans le dernier de tes jours, il me parle de choses que je ne comprends pas.

Il répond de ne pas chercher de preuves

L'aube a reculé jusqu'à ces doigts, ceux qui t'avaient saisi, c'était encore l'hiver.

Il regarde le tableau électrique.

L'histoire pourrit dans le système.

## LE MANSCRIT (6/15)

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

À main gauche, un peu en contrebas, vibrionne le torrent d'Ancelle dont les potentialités sonores, multiples, coruscantes et inventives, se combinent à la musique émise lors de la session en cours. Session et pas section. Nous voici à *La Martégale*, tirant, par la force de cette nomination, un lien direct mais incongru entre la ville où nous vivons et ce lieu qui lui appartient.

Nous sommes revenus, cette fois, dans la bonne orientation de lumière, soleil dans le dos, martelant à part égale les toits du centre de vacances dont nous empruntons le point de vue et la prairie qui le prolonge. Tipi et feu de camp au cœur de cette grande clairière. Cohue d'oiseaux le plus souvent invisibles. Des fonds de basses, guitares, batteries, nous parviennent en continu, amortis par les murs des salles et la distance. Bientôt les Indiens sortiront pour aller taper dans un ballon, comme nous à leur âge.

Le Puy, aujourd'hui, et dans cette optique, semble des plus paisibles, surmontant une orée de pins et de bouleaux.

« Tu ne m'as pas donné le nom de la couleur. Tu étais très affairée, te déplaçais sans cesse, changeais d'angle, de position, voulant profiter au mieux de la lumière. Tu ne m'as pas dit si c'était vraiment beige, ou vert, ou gris-vert, ou tout cela à la fois. J'ai été obligé de me débrouiller, comme un peintre que je ne suis pas, ou comme un coloriste. » Ou bien : « le torrent n'ayant pas cessé de bruire, je n'ai pas entendu le nom des couleurs que tu. » Ou encore : « il n'est pas possible d'entendre les couleurs, Baudelaire est mort, les synesthésies sont des hallucinations individuelles ou collectives, et les Indiens n'ont rien à faire dans cette partie de la plaine. »

Puis vous avez repris où vous en étiez,  
comme si de rien n'était !

Par le vert foncé des pins. Le gris des pierrailles. Les nuages, là-bas, qui survenaient, par le travers. Ou par le nappage forestier des Pouas et des Forests, dans ces teintes encore pastel d'un début de printemps.

Ça bourgeonne partout ! Fleurs et feuilles commencent à poindre, alors que le vertical fouillis des branches et des troncs prédomine encore. « Vous ai-je dit que c'était des bouleaux ? » Après la neige, le beige tapisse (pastisse) les

flancs de la montagne. Tonalité d'entre saisons, avec déjà des pointes ou des traits verdissant. « Vous ai-je dit qu'il y avait aussi des saules ? » Une buse, encore une, monte dans le ciel, au-dessus des Pouas, en lentes circonvolutions. On entre dans un univers campagnard et serein qu'emplissent chants d'oiseaux et fracas de l'eau claire.

Manse règne sur cette clairière, ces bois et tout cet avant-propos collinaire. Voyez ce versant bosselé dont tu parlais hier, surface comme martelée, comme pétrie par les mains d'un sculpteur. Le vent se lève. Le faîte des arbres branle un peu. De l'air frais nous enveloppe par moments. On s'est lové dans une lame de temps, entre soleil, oiseaux, torrent et élégiaque tableau.

La durée de la notation permet de voir l'ombre des nuages glisser sur les reliefs du Puy. On ne dira jamais suffisamment l'effet de la modulation de l'éclairage, de l'humeur, du temps qu'il fait ou de l'acuité du moment, sur l'impression globale et l'apparition de la forme.

Au bout du pré, foyers buissonnants, faisceaux dressés, coiffes rondes ou molles des feillages, fondent une réplique végétale à la géomorphologie de Manse.

VOIR s'effectue (se comprend) dans le temps et se décante avec lui. Peu à peu, remontent des sensations spatiales, matérielles et pittoresques. Une sensualité ubiquiste électrise le corps du paysage. Petit à petit, tout se révèle à vous. Tout vous devient (ou redevient) visible, l'ensemble et

le détail. La beauté se livre à force d'attention et d'observation. C'est d'abord une impression diffuse qui se précise à mesure, lors de l'affût. Elle sourd du cadre champêtre et alpin, filtre des bosquets d'arbres et des pans de forêts, remonte par capillarité du sol et des reliefs. Elle est dans l'air et le ciel. Elle ne provient de rien d'autre que d'un « chant général » — du monde et des choses. En isoler une partie, un trait saillant ou un élément capital ne servirait de rien ; ne saurait suffire à expliciter l'harmonieuse disposition du relief, de la nature et l'agréable prévalence des circonstances, gazouillis et siflets, torrent et ciel. Répétons-le puisque c'est le moment : « ce n'est pas parce que c'est beau que c'est beau » !

Mais parce qu'il y a une douceur et une présence sans pareilles, et assurément, une gracieuse et harmonieuse évidence. Parce qu'il y a là tout un orchestre, une kyrielle d'instruments, que des millions de choses y concourent « au même moment et en même temps ». Parce que ça résonne, rayonne, devant, derrière, et tout autour ; et que vous êtes au diapason ! Parce que vous vous êtes laissés gagner par le charme du lieu, quittant ce qui vous encombre, vos défroques idéologiques, la modernité bon teint et le cynisme de l'époque ! Parce que vous avez oublié un instant le « je » de rôle (J E), les mots d'ordre de la communauté, tout ce qui vous affuble, vous aliène et vous enfume, pour entrer enfin dans le paysage, hors expressions standards et sentiments convenus.

[ *Tenir la note, 6* ]

Les arbres, de ce côté, ont été sculptés par la neige et le vent. Branches aplatis, recourbées ou brisées. Feuillages orientés et comme taillés. Formes tombantes. On compte, parmi eux, quelques foudroyés (cimes étrillées, troncs carbonisés, moignons noirs). Cris d'oiseaux sporadiques et lointains. Si ce n'était la vue sur la plaine de Lachaup et sur Ancelle (village, montagne, vallée), le lieu paraîtrait totalement désolé : champ de bataille après la neige.

On est monté jusqu'au pylône géant, au lieu-dit l'Ouragnatte, petit plateau collinaire surplombant Sauron (étable conséquente, corps de ferme, fosse à purin). Une soufflerie se déclenche toutes les deux minutes dans le relais-antenne, destinée à en refroidir l'appareillage. Pour des raisons de sécurité, l'entrée de l'édicule est strictement réglementée, interdite à toute personne étrangère (au vers six). Le pays est quadrillé, comme cela, de canalisations, pipe-lines, antennes-relais et lignes à haute tension. Même les territoires montagneux ne sont pas épargnés, traversés qu'ils sont de flux énergétiques, et baignés d'ondes innombrables.

Se rendre compte, en se rapprochant, qu'il y a deux types d'arbres : des pins noirs et des sortes de cèdres. Le parterre herbeux est piqué de chardons cuits, de bouses sèches et de pervenches somptueuses, témoignant en cela du déroulé entier du cycle, d'un printemps l'autre. S'avancer dans le désordre des pins dispersés (tout comme leurs frondaisons, terriblement irrégulières et brouillonnes). Entendre le tracteur bien avant de le voir. De même, entendra-t-on les corbeaux bien avant de les voir. Tous les autres oiseaux, dont on perçoit les chants, demeurent invisibles, hors périmètre.

Cette éminence offre une vue différente sur Ancelle, d'une part, et le Puy de Manse, de l'autre. On distingue les clapiers, au bas des pentes, sur une centaine de mètres, dans la partie du mont jadis épierrée et apprêtée par l'homme (« Fabrique du plus près »). Et justement, quittant notre position puis le couvert relatif des arbres, on progresse vers ces champs, en terrain dégagé. Bref, on est bien parti pour « travailler au champ » : dessus, dedans, autour et en bordure des labours : dans le champ, *sur-le-champ*, et bien sûr, *hors champ*.

[ *L'Ouragnatte, 15 avril* ]

## CATASTROPHES

Premier jour d'automne. Sous le vieux poirier qui donne, d'après la fille d'Orietta, d'abondantes et goûteuses Louise Bonne, nous sommes attablés, en fin d'après-midi, devant le panorama où siège Manse. Lent et progressif figement des choses. Le soir a ses couleurs. Cette impression assez poignante, mâtinée d'un soupçon de mélancolie, chaque fois que vous vous retrouvez dans ces circonstances, très vite raillée, taillée par l'ironie subséquente qui en est la conséquence logique.

Le Puy s'éteint vers dix-neuf heures, avalé par l'ombre remontante. Interruption du faisceau, Ceüse et consorts en coupent soudain les rayons. Le soleil est bas et va descendre encore un peu avant de disparaître. Seules, les hautes montagnes, derrière, profitent à plein des derniers feux.

Devant et autour, la prairie demeure, fleurie, fournie, et, si ce n'était le vacarme automobile, route des Eyssagnières, dû au contournement du centre ville, nous serions bien, au coin du pré, à l'angle du gîte, dans cette ambiance tout à fait champêtre, attendant que s'évanouissent toute preuve formelle, tridimensionnelle.

Dans l'orbe du vieillard,  
Du vieil arbre moussu et lichéneux,

## L'ALEPH ET SON DOUBLE

Le Puy, dans l'échancrure  
Entre deux fronces,  
– Collines et feuillages –,  
Fonce, noyé d'ombres épaisse, « trois fois bossu ou rebondi »,  
Comme il est dit, ailleurs, dans un précédent livre  
— Trois pyramides imbriquées,  
L'une  
dans l'autre  
dans l'une,  
Instaurant l'enchaînement légèrement  
Dodelinant des trois modestes sommets,  
En enfilade CAPITALE.  
  
La FORME, bientôt anuitée  
Par le couché du .  
Ce crépuscule du Puy qui nous occupe,  
Ici, à la minute, tandis que rougeoie  
Un de ces cumulus solitaires  
Embusqué derrière ou  
Très au-dessus.

La montagne, par conséquent, éteinte,  
Le couloir dégagé jusqu'à son faîte,  
Découpe de plus en plus succincte,

## CATASTROPHES

Ou, autrement dit, l'écriture aspirée  
Par la trouée, l'axe de la vue,  
                                ou de la visée,  
Traçant une perspective qui irait, naturellement,  
Du POIRIER au PUY,  
                                ligne visible oblique,  
Passant par-dessus la clôture du champ,  
Puis franchissant l'échancrure,  
Sautant le sillon de Gap,  
Pour toucher, après la douce remontée méridionale,  
Les pentes du Puy,  
                                dont tout le haut, à l'instant,  
S'éclaire (comme si le soleil  
Venait, pour nous et tout à coup,  
En coiffer la tête),  
                                Instaurant une zone de partage nette  
Entre l'ombre et le grège  
Que dore la lumière déclinante.

Tu dérapes et radotes, comme grevé par la rature ininterrompue de la circulation, dont le bruit pollue l'alentour autant que l'allant. Besoin urgent d'avancer, de marcher vers la montagne. Travelling-piéton jusqu'à la clôture, à l'extrémité du champ (le Puy morne, affadi par l'indistinct, bientôt ré-englouti). Se

## L'ALEPH ET SON DOUBLE

retourner sur le cube de la maison, la petite table où nous avons bu et pris ces notes, la cime du poirier aussi haute que celle du toit, la Photographe toujours affairée autour de la grange.

De là, poursuivre jusqu'au bord de la parcelle (un chemin de terre descendant en marque le terme), puis, se déplacer en direction du grand arbre majestueux (chêne ? acacia ? tremble ?), pour le saluer et le nommer (ne l'identifiant pas, il est pourtant énorme), avant de revenir sur ses pas.

Autant dire, sur ceux de Manse. Le vert-de-gris des courbes mollassonnes. La chose qui n'en finit pas de ternir, bientôt couleur étain, comme son écho ou son faux-amis le dit (« éteins ! »), et, malgré tout, la persistance de la forme « Puy de Manse », longtemps encore, en dépit de la fin du jour depuis longtemps annoncée, et déjà bien amorcée, sans que pourtant le trafic routier n'ait décru.

Constatant, juste avant que la nuit ne tombe, combien le vert du pré est resté lumineux, comme s'il avait emmagasiné des réserves de lumière et que, par un phénomène diffus de luminescence, il en rétrocédait peu à peu la clarté.

[ **chant six – Les hauts de Gap** ]

## STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI (3/4)

Brice Bonfanti

AU TRÉFONDS DE L'ABÎME, UNE LUEUR DE VIE

POLOGNE

VII

Stanisław engloutit un léger déjeuner, que l'estomac ne fût ni plein, ni vide – trop sensible à la dose massive à venir des potions de suicide. Pour réduire le risque étourdi de vomir, il avait englouti un antinauséen peu avant le léger déjeuner, l'heure avant d'engloutir les potions de suicide. Il avait averti ses amis qu'il était en voyage, pour n'être pas importuné, pour n'être pas réanimé. Il savait qu'engloutir des potions domestiques, industrielles, agricoles, cause trop de souffrance avant mort, de séquelle après mort – manquée. À éviter. Pas de corde, de rasoir, de revolver, d'oxyde de carbone – car souvent, la mort sera manquée. À éviter. Il avait effacé toute trace de boîte et de mode d'emploi des potions de suicide. Il avait

effacé toute trace de complicité, responsabilité, de médecins et de prochains. Il avait englouti de l'alcool, pour accroître l'effet des potions de suicide ; de l'eau gazeuse, pour en hâter l'intégration par l'estomac.

Cette fois, Stanisław éviterait l'erreur passée : aléatoires, interminables, douloureux, la mort manquée : anhydride arsénieux, belladone, digitale, ricin, strychnine. Éviterait l'erreur passée : 60 comprimés d'aspirine, ne causant qu'hémorragie à l'estomac, nul endormissement, des séquelles sévères au rein et au foie.

Stanisław hésita : parmi les barbituriques : 6 grammes d'amobarbital et de secobarbital, ou 8 grammes de secobarbital, ou 10 grammes de pentobarbital, ou 3 grammes de secobarbital avec 1 gramme de bralobarbital ; parmi les tranquillisants : 20 grammes de meprobamate ; parmi les antidépresseurs : 5 grammes de nortriptyline, ou 5 grammes de clomipramine, ou 5 grammes d'amitriptyline, ou 5 grammes de trimipramine, ou 5 grammes d'imipramine ; ou mis au lit, du cyanure de potassium (obtenu calcinant du prussiate jaune de potasse) dans ma tasse de thé, et sitôt le tout bu, sitôt sur l'oreiller la tête chue.

Stanisław hésita, pour allier aux potions de suicide un produit apaisant la violence, faisant perdre conscience : 4 grammes de dextropropoxyphène, ou 0,5 grammes de nitrazépam, ou 0,75 grammes de chlordiazépoxide, ou 150 milligrammes de lorazépam, ou 600 milligrammes de clorazépate dipotassique, ou 0,5 grammes de diazépam, ou 4 grammes de chlorpromazine, ou 3 grammes de

thioridazine.

L'inadveriance ! je viens d'écrire des méthodes de mort à prescrire, des méthodes de mort à proscrire. Je ne veux nul ennui avec nul tribunal d'injustice, je voudrais terminer tous les Chants, avant suicide, évidemment – à moins qu'une prison soit pour cela le lieu adéquat ? non le mieux reste encore : un monastère, une Commune – et à la place du suicide l'outrevie.

Dagny frappe à la porte, ayant les clefs, ouvre la porte, entre chez lui qui entre en elle, qui oublie le suicide, pour cette fois.

## VIII

C'était d'enfer. Au cul six bites, au cul six bites, lourdes bourrines, en bouche six, lourdes bourrines, dans l'oreille aussi six, dans l'autre oreille six aussi, dans la narine six aussi, et dans l'autre narine aussi six : de Dagny, les yeux pleuvent, de sperme, deux fleuves.

Les six trous, surbouchés, s'élargissaient jusqu'à passer, chacun, ses confins, jusqu'à ne faire qu'un : anéantie, Dagny, n'était plus qu'un trou noir, ne demeurait que son regard.

Le regard du trou noir regardait : les objectifs des caméras, les objectifs des chambres noires, le regard suppliant, seul conscient du supplice occulté à Dagny, elle-même coupée d'elle-même, le regard suppliait le monde entier qui regardait :

Je te supplie, qui que tu sois, parmi les mâles par milliards hominidés, plutôt qu'au cul six bites, en bouche six, dans chaque oreille six aussi, et dans chaque narine aussi six, qui que tu sois, viens tendrement m'invaginer, avec moi méditer, m'aider à pondre un œuf du monde, un monde neuf : un œuf du monde neuf.

Le regard suppliait. Dagny, elle, riait. Et son rire rendait tous les hommes déments – jusqu'à ce qu'un énième amant, intolérant son rire, envoyât une balle au milieu de son front. Paf !

## CATASTROPHES

Dans l'ombre de l'assassinat, de Władysław, le fécal Stanisław. Stanisław, Władysław, ombre et ombre double d'ombre, comme elle, vous n'avez su voir d'elle : qu'une terre sans ciel.

Stanisław descendit : de la mélancolie anxieuse à la mélancolie stuporeuse.

L'abîme noir, noir plus noir que le noir, est infini. L'abîme noir est infini.

Il y flotte des plumes, blanches, minuscules :  
ce sont nos vies, nos temps, nos fruits.

Les plumes flottent dans le noir, comme flottent les bulles.  
Et elles flottent lentement, lentes infiniment, au regard de  
l'abîme.

Il leur semble, à elles, aller vite.

Au regard de l'abîme elles sont comme fixes, et nulles.  
Puis disparaissent, comme une bulle de savon qui disparaît.  
Elles sont si légères, elles sont ballottées, un souffle peut les disperser.

L'abîme semble hostile : en vérité il est indifférent, paisible.

Là en bas, au plus bas de la détresse tournée en liesse,  
Stanisław reparcourt le passage ancestral de la substance inanimée à l'animée. Rejoue l'abiogenèse. Disparaît, reparaît, comme fondu aux remous noirs de la substance primitive.

Voit et vit : la première lueur de l'esprit, liberté vive – sa sécession du mécanisme indéfini. Voit et vit : une lueur

## L'ALEPH ET SON DOUBLE

libre de vie et vulnérable se frayant comme une voie dans le néant jamais sécable jusqu'ici.

Au tréfonds de l'abîme, une lueur de vie, d'elle-même, introduit la nouvelle tension entre deux, la petiole dressée contre la fade inertie neutre, la petiole exposée à l'incessante négation de sa révolte qui dit Oui dans le non mort, automatique – étranger au Non vif.

Au tréfonds de l'abîme, une lueur de vie, d'elle-même, s'est reléguée, religieuse et sacrée, séparée, dans une crise pharmaciennne à tout jamais renouvelée, où même au cœur de la totale abolition permane un acte de naissance, de tendance en latence de vie, qui nie ce qui la nie, nie qui la nie et nie qui nie, et qui, d'une étincelle, éblouit le néant, le niant.

## IX

Dagny est morte, elle est ressuscitée. Vous comprenez ?

Vous ne comprenez pas, horizontaux et terre-à-terre, terre-sans-ciel, abstraits.

Dagny est morte, elle est ressuscitée. Vous comprenez ?

Vous ne comprenez pas, verticaux ciel-à-ciel, ciel-sans-terre, abstraits.

Dagny Dagny, Dagny est morte, elle est ressuscitée. Vous comprenez, horizontaux et verticaux, crucifiés c'est-à-dire faits croix, esprits concrets.

Ma Dagny mon amour de la vie, qui amplifie par la douceur et le délice et la douleur : ma vie.

Ma Dagny la douceur m'affermi, et le délice m'extasie, la douleur m'extasie.

Ma Dagny je ressens ton début et ton centre, quand tu as traversé les deux portes du ventre.

Ma Dagny quand enfant je cherchais, dans le jardin, les œufs de Pâques, de renaissance, toi avant même ta naissance tu étais dans le jardin, ce jardin du village des mûres, où la mûre est poème naissant dans les ronces.

Tu souris et je t'aime, tu pètes, je t'aime, tu urines, tu te brosses les dents et je t'aime, tu charcutes mon ventre et je t'aime, tu me gonfles la verge en colonne Vendôme, tu me l'arraches, pour la Commune, et je t'approuve, et tu

enfonces la colonne dans la terre jusqu'au centre, je t'aime, introduis dans mon corps intégral de la glace totale et je t'aime, un feu noir qui me tue et râlant d'agonie, je t'aime, tu es stupide et d'une claire intelligence sans égale, ton cerveau est de blatte, tout ton être est doté du fidèle intellect de l'amour, nos cerveaux et nos coeurs intriqués à jamais, et tu tripotes dans les basses trahisons privées d'essence, ton cœur central, insoumis au système hormonal, haute fidélité du son sans mur de la lumière, je t'aime, et ton visage est de déesse et tout autant de punching-ball, je t'aime, je crèverai tous tes amants, tes néants de passage, sans effleurer un seul cheveu de ta forêt amazonienne capillaire, l'un après l'autre, et les clefs du jardin – le nôtre – dans leurs joues, leurs yeux exorbités, et rompus leurs genoux, à coups de bottes de combat aux lacets rouges, et leur langue extirpée par ma main droite et jetée à l'égout, je serai habillé tout de blanc, les rues peuplées par la tempête, par la grêle archaïque, et j'irai en chantant en prison pour ton nom, sodomisé comme un chiffon dans toute douche je crierai en extase ton nom, je t'aime, je me coupe les veines, tout mon sang imbibé d'héroïne s'écoule, je décroche mes yeux des orbites pour les rendre à ton ciel noir comme de l'or, je t'aime, j'adore tout ce que tu crées, chaque livre est chaque fois mon préféré, ton génie vient, c'est bien, et tu devrais être enflammée par notre amour et en mourir, au moins, une seconde, tu n'es pas enflammée par l'amour et n'en meurs pas une seconde, je t'aime, telle que tu es, je te hais telle que tu es, je détruirai

## CATASTROPHES

le monde, pour toi, et le reconstruirai pour toi, tu ne mérites pas, je ne mérite pas mon amour, qui te dépasse et me dépasse, tu le suscites comme un feu furieux qui monte, qui tombe, qui fracasse les crânes qui ricanent, je t'aime, ta tiédeur est divine, et ta neutralité, divine, je m'arme de couteaux pour un sanglant combat d'amour avec le ciel et mes organes qui palpitent dans mon corps que tu soumets à la question à chaque souffle que tu souffles.

Ma Dagny ce matin adorée, ce midi t'ai haïe, cette nuit qui excède la nuit, je t'aime à la folie.

Ma Dagny ce que c'est bien, quand on s'entend bien, on ne s'aime pas mal, on s'aime bien.

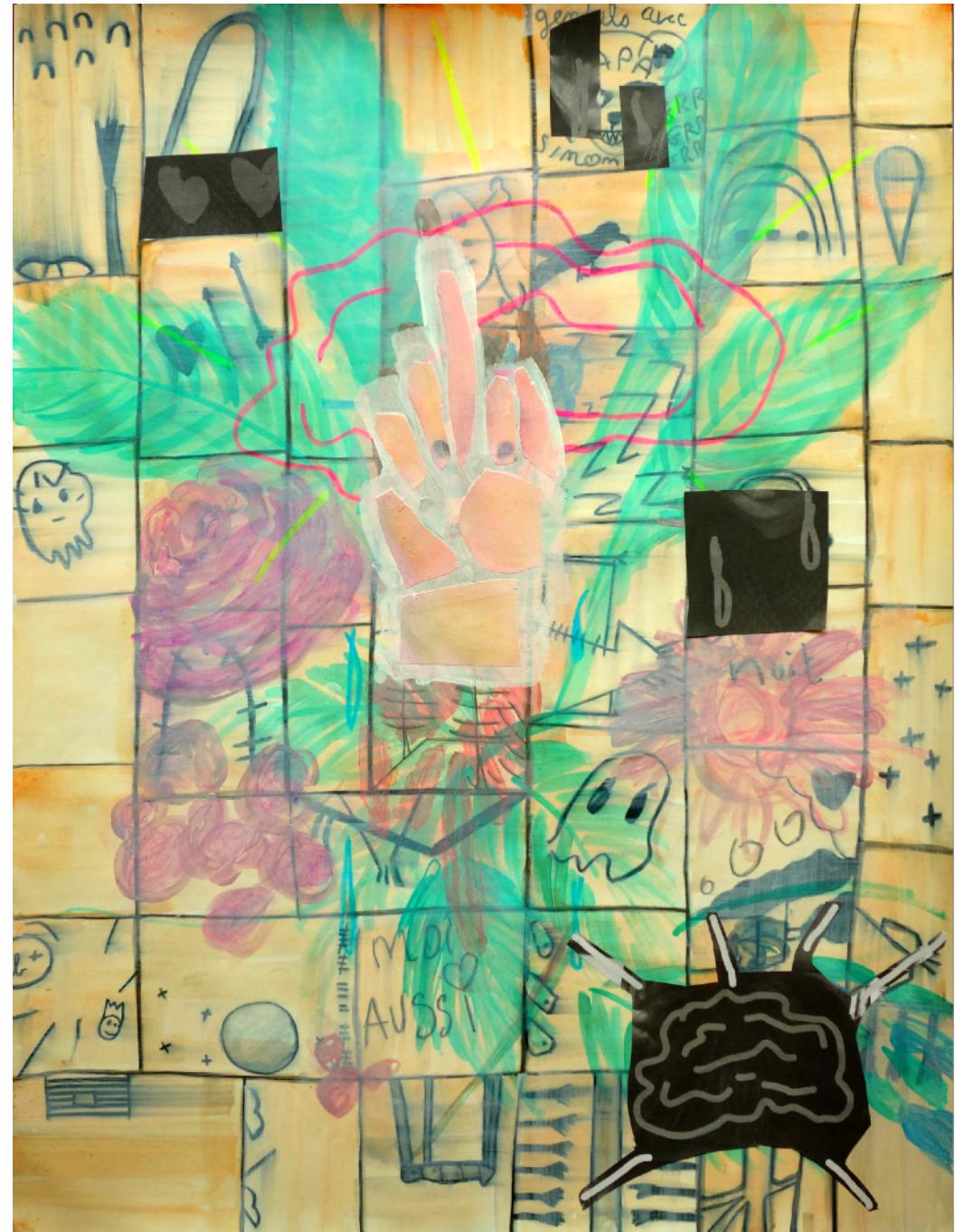
Ma Dagny mon pivot je connais ton essence, indifférent aux accidents.

Ma Dagny mon plus beau des mercis, moi je suis moi toi tu es toi moi je suis toi toi tu es moi, tout ça, et plus encore, plus encore que tout, bien plus, le bien en plus, nous venons toi et moi de l'Œuf du Monde, nous ferons toi et moi l'Œuf du Monde.

À suivre...

----- à droite :

**MOTIFS SANS NOM, 5**  
Maria Corvocane





## SOPHIE OU LA VIE ÉLASTIQUE, 6

Ariane Dreyfus

### DEMAIN NON PLUS

Rien ne bouge dans la chambre, sauf dans une cage

Sauf l'écureuil qui gratte pour retrouver sa vie  
Se tourne et se retourne  
Sans savoir par où, mais gratte

« Arrête, il faut dormir »  
Sophie se redresse, repousse ses draps  
Pour mieux voir

Relevées, des presque mains griffues se touchent  
Inertes

Soudain le voilà à quatre pattes  
Il pivote par secousses, par faibles cris d'oiseau  
Tout de lui tremble et recommence

« Tu ne veux pas ? Alors je vais te caresser »

Il montre des yeux les plus simples du monde  
Le museau palpitant

\*

La morsure te dit non

Cage ouverte, fenêtre ouverte, il a bondi sur la corniche  
Extérieure

Rien

\*

N'y a-t-il pas un lierre plein de sève  
Ou même craquant  
Pour poser ses pattes quelque part ?

Devant le château nulle branche tendue  
À la portée de l'élan

Le seul grand souffle ne peut rien porter  
Que la nuit

\*

Sophie lui lance quelque chose  
Pile dans les reins, touché !  
Une balle qui l'atteint casse  
La seule vie qu'il avait  
Tombe

Elle court vite le rejoindre  
 De marche en marche une lanterne se balance  
 Un peu lourde  
 Pour sa main qui la soulève

Il ne bouge plus ne fait que respirer  
 Sophie soupire contente, elle peut le gronder, le reprendre  
 Et le serrer dans ses deux mains

S'endormir en rond

\*

— Quel est cet animal mort sur votre oreiller ?

— Mais Bastien, ce n'est pas comme ça quand on est mort.  
 — Mais si Mademoiselle, donnez-le moi, je m'en occupe.

Avant elle touche ses dents avec son doigt  
 Son museau

Maintenant qu'il fait jour, elle voit le sang  
 — Où l'emmenez-vous ? Demain, il sera vivant ?

## APRÈS BABEL, 4

Guillaume Métayer

### Le K de Don Juan

Oui, en fin de compte, pourquoi pas ?

Après le Z de Ady, le A de Šteger et le D de Karinthys, pourquoi ne pas effeuiller, fût-ce dans le désordre, l'alphabet tout entier ? L'épeler en chantant, de mois en mois, de mail en mail ? *Aa, Bé, Tsé, Dé, É, Eff, Gué...* La comptine brodée par Mozart résumait à merveille, quand je l'écoutais enfant, l'étrangeté de la langue étrangère : similitude et bizarrerie mêlées.

*Haiyyott Kaelemen, Opé... Hajít ott ? Kelemen ?*  
 Épéné ? L'allemand égrenait-il, à mon insu, mes premiers mots hongrois ?

Un alphabet ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, et par là même « étrange et pénétrant » : pourquoi donc, me demandais-je, le papa de Rolf et de Gisela (*Wir lernen deutsch*) prononçait-il les lettres de cette manière emphatique et biscornue, nous appelant comme à de menues réparations auditives, des tours de clef anglaise à l'oreille ? Et ces anomalies, il fallait non pas les corriger, mais les mémoriser : c'était cela, apprendre la langue de l'autre, fixer l'erreur en deçà du Rhin en vérité au-delà. De la difficulté d'assimiler des langues trop proches... Bonne leçon d'altérité aussi.

Surtout, pourquoi ce monsieur respectable éprouvait-il le besoin de *chanter* l'alphabet ? Étrange pays de cassettes audio et de gens dessinés...

Ábécédé... Les alphabets d'enfance allemands et autrichiens me sont revenus récemment, par le *Háry János* de Zoltán Kodály<sup>1</sup>. Les enfants du Kaiser en gratifient le hussard fanfaron dans le Palais de Vienne. Le compositeur et pédagogue hongrois aurait-il rêvé de rivaliser avec Mozart ? Son côté Háry János, soldat fanfaron de la musique, sans doute... Jamais un vétéran ne détrônera l'enfant prodige...

Autrichiens et Hongrois se feraient-il des guerres d'alphabets ? Je songe à *La Mélodie du bonheur* (*The Sound of Music*) et à sa déclinaison des notes par Maria, la jeune gouvernante salzbourgeoise : *Sol, la terre où vous marchez...* Curieusement, la version originale anglaise elle-même s'appuie sur les dénominations de notre solfège latin au lieu d'utiliser la notation par lettres (C, D, E, F, G, H...) communes à l'anglais et à l'allemand, et plus généralement aux pays protestants. Il est vrai que l'Autriche est catholique et que ce célèbre moment de la comédie musicale n'est, au fond, qu'une manière de version hollywoodienne et pour enfants des origines de notre système de notation, dû à Guido d'Arezzo utilisant, lui aussi, les premières syllabes d'un Hymne. C'était au...XI<sup>e</sup> siècle :

« **U**t queant laxis  
**R**esonare fibris  
**M**ira gestorum  
**F**amuli tuorum  
**S**olve polluti  
**L**abii reatum  
**S**ancte Iohannes »

(Je remercie au passage le site Wikipedia de m'offrir gracieusement une science si chic).

Mais la lettre autrichienne qui m'intéresse aujourd'hui est le K : le K de Don Juan.

Avant d'être celle du *burlador de Sevilla*, ce fut évidemment la lettre de Kafka. Son nom même portait ces deux k et ces deux a flanquant son f fragile et solitaire. Cette frêle silhouette, cette ombre humaine prostrée vers l'avant, il l'a laissée seule, comme un hiéroglyphe irréductible, après avoir lancé dans son œuvre les deux -ka de son nom, sous la forme d'une simple initiale, aussi vulnérable que son f famélique – et d'un point. Ce K., nous le connaissons tous. Il est inscrit dans notre cœur, au fer noir. Il est la marque imaginaire de notre mémoire du XX<sup>e</sup> siècle totalitaire, l'âge de « l'homme fonctionnel » d'Imre Kertész, le matricule des camps, la *nota du Zek*, la marque sur le bras de la Caia de *Tu, mio* d'Erri de Luca : « Un poisson a même écrit un t de ses dents sur ta main, le t yiddish de tate<sup>2</sup> ».

---

<sup>1</sup> Quatrième aventure. Si les enfants de l'Empereur apparaissent aussi dans le poème original de Garay (2<sup>e</sup> partie, vers 87-102), c'est sans abécédaire (voir János Garay, *Háry János le vétéran*, trad. et postface de G. Métayer, préface de Karol Beffa, Paris, Le Félin, 2018).

<sup>2</sup> Erri de Luca, *Tu, mio*, trad. Danièle Valin, Paris, Payot et Rivages, 2006, p. 112.

Le XX<sup>e</sup> siècle se résout dans la lettre K, aussi rare qu'universelle, de forme humaine, elle aussi, avec sa jambe en barrage et son bras en écharpe... Un vrai symbole d'arpenteur pétrifié.

Les traducteurs français de Buzzati sont parmi les premiers à avoir aperçu K le maudit. En l'occurrence, c'était Jacqueline Rémillet, pour Robert Laffont, en 1967. Plus exactement, il faut bien l'avouer, son nom est Jacqueline Rémillet de Rosznay, et elle a aussi traduit du hongrois, la même année, *Les Va-nu-pieds de Dieu* de Miklós Bátori, écrivain catholique qui, en butte au totalitarisme stalinien, a rejoint la France en 1956.

Jacqueline Rémillet – je ne sais mais seraient heureux d'apprendre dans quelles circonstances – , a décidé de traduire « Le K » un récit qui s'appelle en fait « *Il colombe* ». Son choix a-t-il fait école ? Ni en hongrois<sup>1</sup>, ni en allemand<sup>2</sup>, ni en espagnol<sup>3</sup>, ni en roumain<sup>4</sup>, apparemment...

Chacun se souvient de l'histoire : Stefano passe toute sa vie à fuir un monstre marin qui semble l'attendre pour le dévorer, et à subir son attraction, croisant sans fin sur les mers, jusqu'à la fin de sa vie, où il apprend du squale épuisé que, lui aussi, le pourchasse depuis des lustres afin de lui faire cadeau de la « Perle de la mer qui donne à celui qui la

possède fortune, puissance, amour, et paix de l'âme ». Voici comment se termine la traduction :

Le K est un poisson de très grande taille, affreux à voir et extrêmement rare. Selon les mers et les riverains, il est indifféremment appelé kolomber, kahloubrha, kalonga, kalu balu, chalung-gra. Les naturalistes, fait étrange, l'ignorent. Quelques-uns, même, soutiennent qu'il n'existe pas...

Le meilleur mensonge du K est de faire croire qu'il n'existe pas. Or il traverse les frontières et les siècles. C'est de lui que nous vient, l'air de rien, le labyrinthe intérieur du Don Juan dont je voudrais dire un mot aujourd'hui.

Ce K kafkaïen, nous avons voulu, nous aussi, le fuir et l'oublier. Alors, il s'est fait minuscule et s'est démultiplié, et s'est mis à proliférer dans nos plaisirs. Il est remonté à la surface des bouillons alphabétiques où nous avons voulu le noyer, il s'est défait des meubles en kit où nous avons voulu l'encastrer, libéré de la doublure de soie du manteau de Roger Thornhill où nous avons voulu le laisser, dans l'ombre du placard du palace. Il est revenu sous la forme de la lettre kitsch qui pend au rétroviseur, de la cale qui tombe du meuble Ikéa, de la caryatide qui s'effrite sur le körüt, de la pièce qui fait perdre son équilibre au Kapla, du meuble bar d'où s'est évaporé le whisky de Monsieur Kaplan. Le K aux trousses.

<sup>1</sup> A colombe. *Elbeszélések*; ford. Barna Imre, Telegdi Polgár István; Európa, Bp., 2003.

<sup>2</sup> Eine Frau von Welt und andere Erzählungen. Deutsch-Verlag, Wien 1966. Voir aussi Der Colombe. *Gleichnisgeschichten*, 1977.

<sup>3</sup> El colombe. Acantilado. 2008.

<sup>4</sup> Monstrul colombe.

Il était là depuis longtemps, au moins deux heures moins le quart avant Josef K., virait au fond de nos imaginations, mais seul un poète pouvait l'attraper, et seul un poète autrichien peut-être pouvait lui donner cette signification nouvelle, en le jetant tel un dé (« *kocka* ») de paprika dans la marmite d'un autre mythe : Don Juan, donc. Mais bien après Don Juan, bien après Kafka même. À l'âge non plus des corridors, mais des pizzerias. À l'âge de l'après.

La tendance à fusionner Don Juan et Don Quichotte en un Donquijuanchotte, évoquée à son propre propos par le Viennois Hermann Broch (*Autobiographie psychique*<sup>1</sup>) a encore avancé d'un pas. Désormais, Don qui *choke* s'étouffe d'un petit K dans le potage, s'offusque d'un petit kg de trop à la plage.

Ce mixte de Don Juan et de la Princesse au petit pois a été inventé par Andreas Unterweger, dans « Dons Juans », un texte que j'ai eu la joie de traduire pour la revue *Po&Sie*<sup>2</sup>.

L'angoisse guette Hans dans ses festins de bière, de pierre et de müsli. Elle l'épie, kaléidoscopique, au creux des bagues et des boucles d'oreille de Katia, Karin et Katinka. Partout, le K refoulé ressort, fractal, dans les moindres éléments, les plus minimes *items* de la société de consommation qui voudrait le recouvrir de son nappage définitif, irréfutable. Il est le iota qui fait différer à l'infini la réalité de l'idéal, la lettre restée en travers de la gorge qui gâche le plaisir du séducteur, la vitamine K qui fait tourner

le lait de toutes les bonnes choses, tourner vinaigre toutes les bonnes causes, rend impossible la coagulation du sentiment. Ce K qui gâche tout s'introduit partout et d'abord et avant tout sature le langage. Impossible de traduire cette symphonie en K-Moll (ou Dur ?) sans faire honneur à cet obstacle obsessionnel. J'ai dû puiser à pleines mains dans les synonymes gutturaux comme dans le tiroir d'un vieil appentis, me contentant souvent d'un C, faute de K en français :

Kathy partait vers dix heures, Kathrin un peu après sept heures, vers onze heures arrivait la pizza (c'est-à-dire : Katinka/ Karina). Lever avec Kathrin (jadis avec Kathy...), midi Katinka (ou Karina), soir avec Kathrin au *Commandante*, et puis là *Cuba Libre* à gogo – « rien d'étonnant », dit Hans, « à ce que nous ayons besoin de beaucoup de calories au petit-déjeuner » [...]

5.  
D'abord disparut l'anneau de Kathrin, peu de temps après Katinka, puis Hans, qui, comme conseiller de Karina, connaissait l'état de ses comptes, créa le contact avec l'établissement de crédit de Kathrin. C'était très compliqué, mais pour autant que j'aie compris, Hans se porta garant pour Karina, et Kathrin pour Hans, qui restait en retrait, et ainsi Karina obtint, bien que cela ne fut pas un mince problème pour Kathrin, un ultime crédit – et nous, Hans et moi, toujours nos pizzas. Mais ça commençait à chauffer.

Hans se trouvait gross<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Trad. Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche, 2001.

<sup>2</sup> Unterweger, Andreas. « Dons Juans », *Po&Sie*, vol. 162, no. 4, 2017, pp. 138-142.

<sup>3</sup> Texte original disponible sur le site de l'auteur : <http://www.andreasunterweger.at/>

*Et cetera.* Jusqu'à la rencontre de Maria. Pleine de grâce. Pour l'après après, l'après-texte. Lettre M du catalogue...

C'est ainsi qu'une seule lettre de l'alphabet a cru et se s'est multipliée jusqu'aux 1003 conquêtes de Don Hans. Alors, bien sûr, le traducteur doit chercher la manière de rendre cette prolifération et peut-être n'est-il pas totalement inutile, à cette fin, qu'il médite sur l'origine obscure de cette capitale de l'insatisfaction, qui est aussi, par définition et à jamais, la sienne...

**MESANGES, 4**

Louise Mervelet  
à Kurt



CATASTROPHES



No. 15

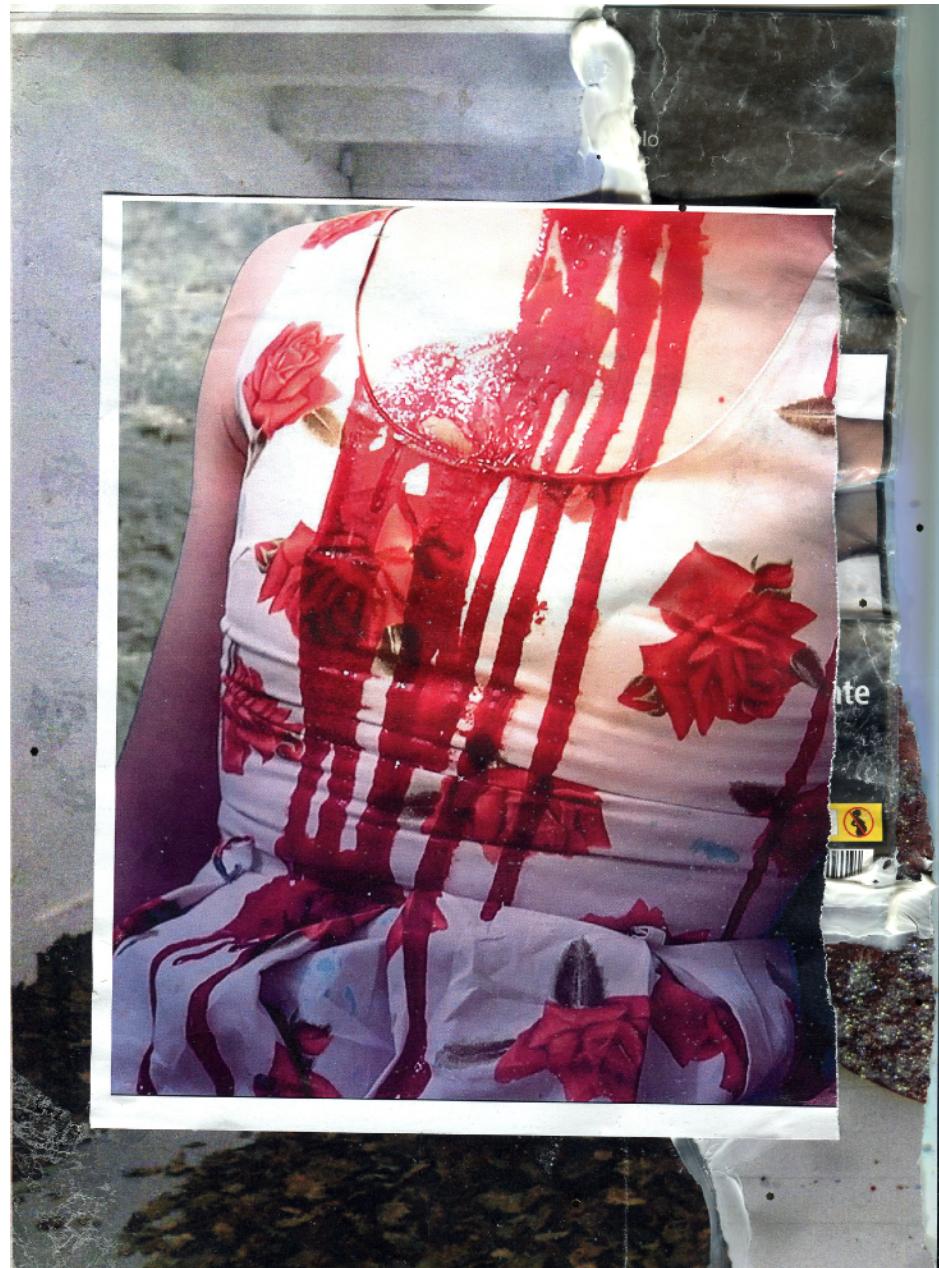
53 / 90

L'ALEPH ET SON DOUBLE



Février 2019

CATASTROPHES



No. 15

L'ALEPH ET SON DOUBLE



54 / 90

Février 2019

## LIRISME, 6

Aurélie Foglia

les écrivains n'ont pas de vie

ils ont une biographie

toi qui tires sur toi

ton volet de fer

souviens-toi

du vol ras d'un scarabée

dans la véranda

de ceux qui sont venus

nous trouver

parce qu'ils avaient découvert

de la vie sur terre

surpris en train d'allaiter de  
l'encre avec des larmes de salive

tu palpes sur tes genoux la  
plastique évanouie d'une parole

se livre à tous ceux qui ont ce désir  
d'incompréhension et de saisir

et toi maintenant à toi

cette histoire d'amour te venait avant tout

des troubadours de la Grèce de Pétrarque  
avec un rien de Ronsard plus une pincée  
de Racine du Duras égaré peut-être

ne pouvais-tu que finir

par déclarer ta flamme au fast-food

maintenant tu as la main

voûté sur les feuilles comme le fut  
un ciel ton dictionnaire fuit

va dépêche-toi de prendre tout ce  
que tu ne peux pas emporter

de faire tes réserves dans ton  
garde-mémoire

rien ne sera là au-delà

pendant que tu prends ce bain

à moitié inconscient avec des  
essences de plantes et des esprits

massé par la main derrière qui sait  
comment

faire pour appuyer sur la détente de  
ton corps

goutte le temps comme toi et moi au  
robinet reste

à attendre que les choses se  
déposent avant de revenir

avec un masque opérer le dernier tri

appelle livre l'implosion n'importe quand d'un présent

l'allègement du corps vidé de sa récolte

l'encodage d'un oiseau dans son cri blanc et noir

la cuve où macèrent les caresses des coups

le ruban enroulé au poignet de l'existence entière

sous la porte noire

repter jusqu'au récit

changer de saison

de sexe de langue

sortir de nulle part

se figurer en face

être celui dont on remue

les bras avoir des sentiments

étrangers aimer une voix

qui ne peut pas répondre

je fore ce que je frôle

passé après tout le monde où  
personne n'a de passé

rien qu'à secouer par le bas tes  
habits tombent en poussière

tu te vois dans un livre te raconte  
tout bas des vies te rappellent

la mort en sort je ne me répands  
pas

un goût récent de cendres dès que  
tu fais semblant de dormir

j'ai écrit des passages entiers de ta  
vie sans le savoir

or

j'habite ce qui me hante

nous avons posé des bougeoirs au  
bout de nos doigts

pourquoi clamer la supériorité de  
la pluie sur les sources ? est-ce  
l'époque qui le demande ?

où la neige de nuit devient boue  
les livres même commencent à  
perdre

contenance des mots comme  
amour les mains sont moites à  
force d'avoir trempé

dans trop d'actes obscurs

les pages sont des portes  
éventrées qui béent sans fin sur  
leurs blessures

je n'ai plus de livres

reliés à rien dans les rayons des  
années manquent

de ces corps que donnent d'autres  
mains

gardent le silence dans leurs  
poings

fermés les souvenirs s'en vont par  
la bonde qui est au fond

je n'ai plus de je

minute ce manuscrit pour qu'il  
parle sans moi

dont les pages noircissent à l'air  
libre avant de prendre ma  
poussière

T



## IDENTITÉS (2/2)

Felipe Franco **Munhoz**  
traduit du [portugais](#) (Brésil) par Stéphane Chao

Chance -----

-----Côté pile, côté face.  
Crime, clémence. Crime, clémence.

Castrée, la canaille ?  
[corne cul]  
Accalmie... je concède ?  
Côté pile, côté face. Côté pile, côté face.  
Je considère la croix; je considère le calque.

Côté pile, côté face. Karma ? Peut-être que...  
côté châtiment, côté concorde,  
je me clone  
[je me crée]  
*Koûros !*, contre-courant –  
contre-clepsydre ? – ;  
je déclame Catulle :

*Vivamus mea Lesbia, atque amemus ;  
vivamus mea Lesbie, mea Lotte.*

Je caresse son clitoris: champ complice ;

J'écarte son corps – thermique cavité,  
chambre, case –, *cazzo* contigu.  
Copule et troc.

Côté pile, côté face. Côté pile, côté face.  
Je capte les cantiques ;  
je reste coi comme Kafka :

(...).

J'accable, je calme. Je castre, je consens.  
Je coupe, je console.  
Côté pile, côté face. Côté pile, côté face.

## Avortement -----

-----Morbide  
mobile amer –

tournent les babouches  
(*baby shoes,*  
*never worn*) ;  
tournent les tétines  
sèches, intactes,  
propres, suspectes ;  
tournent les jouets ;  
tournent par pièces,  
par parties, les effigies,  
puzzles  
Où est l'enfant ? ;  
tournent ses petits habits  
(pantalons ?, robes ?) ;  
tournent les vestiges :  
traits paternels,  
marques maternelles ;  
tournent les fragments,  
échos d'un sanglot  
prisonnier du cloître  
(atroce abri  
car l'endomètre  
s'est fait linceul) ;  
tourne boiteux,  
tourne le *serait*,  
cercle inerte  
*court-circuit* ;  
tournent les babouches

(*baby shoes,*  
*never worn*) ;  
tournent les tétines –,  
brûlez. Avec moi.

-----Brr.

DA

Ici

il fait froid.

Je gèle.

Petit orifice  
(rouille,  
sentiers,  
vertes fentes,  
sillons de cuivre,  
cicatrices,  
encres, ténèbres,  
une araignée ?;  
odeurs  
de bois),  
de cette étroite  
serrure,  
je détourne les yeux –  
je troque le devant  
pour l'arrière-fond,  
d'où vient  
une lumière diffuse,  
myopie –,  
  
je dévie d'un pouce.

Berlin -----

Je déplace le focus,  
je déplace la brume ;  
sous les veines,  
sceau défendu,  
Berlin grand ouverte,  
*in loco, totum,*  
*Berlin infinitus.*

Ses boîtes de nuit  
et ses bars en fer  
et ses bars en plumes.  
Dénudée, impassible.  
son idiome,  
ses dialectes.  
Ses lèvres lointaines  
et ses baisers dans le noir.

Berlin. Et ses durs blocs –  
vers rigides sur la langue –,  
briques, dômes, vitres,  
piliers ; immeubles bas  
où volent les lignes : oiseaux  
dans le ciel enneigé.

Mathématique cité  
(camouflant ses cicatrices ?,  
sous une méthode sévère,  
et comptant les mètres sur ses doigts).  
Ses échos venus du fluide  
Philharmonique : murmures  
et pentagones et applaudissements.  
Son mur couvert de fantômes,

de graffitis, de chewing-gums.

Ses ponts sur la Spree.

Ses ponts sur la Spree.

Son obélisque (giratoire ?) –  
avec au sommet, deux anges : l'un,  
perpétuel, contemple taches, toitures,  
parcs, avenues, douleurs. Et son peuple.

Son passé diabolique.

Son parlement rénové.

Sa babylonienne, imposante  
porte devant le Pergamonmuseum.

(Plus grand, seulement le Berliner Ensemble.)

Bien, *À nous deux maintenant?* Je laisse la fente  
Berlin : au-delà de la poignée, le monde  
Berlin ; au-delà du voyeurisme, la chrysalide  
Berlin ; à portée de mains, la puissante  
Berlin, qui me gratte le visage avec des couteaux ;  
Berlin. Je fais six pas sur le Cocyté  
*Erdolchen Leiden Hölle Pein Angst Quälen*,  
mais six pas circulaires, revenant  
au sceau qui – désormais au contraire – interdit.

Je me penche à l'envers sur la serrure,

où je vois  
plus de rouille,  
de nouvelles fentes,  
de nouveaux sillons,

No. 15

de nouvelles encres,  
de nouvelles ténèbres,  
de nouvelles rides,  
une araignée ?,  
de nouvelles moisissures,  
encore plus d'odeurs  
de bois;

Je dévie d'un pouce.

Derrière la porte,  
je découvre la chambre.

Avec ses candélabres  
et ses bougies allumées.  
Ses quelques objets.

Photos, portraits  
faits de cendres.  
Habits jetés négligemment :  
robe, bustier ;  
une aiguille pointée vers moi.  
Ses rideaux,  
trois sceaux en soie  
condamnant les fenêtres.

La chambre. Conque occulte,  
enveloppée dans le clair-obscur  
(scintillement de couleurs chaudes).  
Meublée : table, lit.

Suave danse dans le lit –  
Lou s'embrase, lecteur de cassettes :

*Honey, tu étais un paradis –*  
 perle, elle se balance  
 (ruisselant par filets,  
 coule le miel des mouvements  
 infraélastiques depuis la nuque  
 jusqu'au dos et les hanches) ;  
*Argo sur les flots, la Frau se balance*

les jambes posées sur la laine :  
 flexible paire de gratte-ciels.

Retournement de couvertures ;  
 Genoux jouant à la balançoire,  
 Nastassja ? pince les ailes blanches,  
 défait l'ouvrage, desserre les sangles,  
 dans un hérissement de frissons dorés.  
 (Mon souffle compresse les bougies.)

Les successives nuances de l'océan  
 se jettent à mes pieds : 7/8, porte-jarretelle ;  
 tissus révoltés, trames, trémas.  
 Sans voile, elle se balance *iOlé!* libido.  
 Je jure avoir vu, à ses lobes, des boucles ;  
 je jure, chaîne au cou ;  
 je jure, pendentif, je jure, étoile ;  
 spectres aux prises avec le péché.

Dans sa *chambre-berline*, la sainte berlinoise m'attise.

*Faust (qui est une femme mais dont les habits – ainsi que la coupe de cheveux – sont semi masculins), le Chœur et le Supposé Méphistophélès sont dans le métro. Le wagon où ils se trouvent est situé à l'angle opposé du lit, comme intégré à l'espace de la chambre.*  
*Trépidation du métro en mouvement.*

Faust

Malentendu -----

----- *Tiens-donc, qui voilà : le Boiteux.*  
*Je te cherche à la loupe depuis des lustres;*  
*et maintenant, qui l'eût dit*  
*(assis à côté de moi dans le métro),*  
*nous voilà flanc*  
*contre flanc.*

*Plaît-il ?*  
*De quoi s'agit-il ?*  
 (Brève réaction quasi nulle, à brûle-pourpoint.)

*À ton pied droit, une talonnette*  
*camoufle ta patte.*  
*Cifer,*  
*je t'ai reconnu.*  
*Cette froidure, ces yeux*  
*aussi vieux que la mort –*  
*ce sont les yeux d'un autre corps,*  
*ils sont faits dans de l'or périmé.*  
*Démon,*  
*je t'ai reconnu.*

*Madame, je ne comprends pas.*

*Polie :*

*ah pardon, mon nom : Faust.*

(Et je ris ; pensai-je à De Marlowe, Goethe ou Mann ?)

*Blague ? Bien que jeune fille,  
j'ai déjà rongé le monde  
jusqu'à la moelle,  
j'ai goûté,  
et regoûté le fruit interdit;  
j'ai chuté,  
je suis descendue dans les tristes profondeurs,  
féroces,  
et j'en ai rapporté la force brutale.*

(Défense, peur?, action!, instinct, acuité, magie,  
je me courbe devant le grognement, en grincant des dents.)  
*Tu as décidé de menacer ce bon vieux Méphistophélès ?*

*Pardon, Monsieur le Diable.*

*M'sieur.*

(elle tire de son sac la convention.)

*Je suis aux ordres de votre ombre,*

*Patron,*

*disposez de moi, je suis humble serf  
dans le detto Malebolge.*

*Baron,*

*peu de chose en échange :*

*je désire un sceptre : le sexe*

*qui m'appartient, l'inverse de celui-là.*

No. 15

*Tu prétends utiliser ?, la bouture.*

*Et comment ! :*

*en pénétrant sa vulve.*

(On tire sur les rênes, brusque arrêt : station *Sumaré* signale une femme sans vie : la Voix.)

*La vulve de qui ? D'Hélène ?*

*De Troie ? Que nenni. Celle de Lotte.*

(Dans ses mains apparaît un bistouri.)

*Pour le stylo, pas d'encrier ;  
car l'encre vient du poignet.*

*Accord conclu. Arrivé à destination ; descends.*

***Noir complet et Kris Kristofferson commence à jouer :  
The silver tongued devil and I à partir de 2'02" jusqu'à  
la fin.***

Talon -----

**LE VOISIN HONORÉ (1/3)**

Marc Wetzel

-----Jadis un train rapide, un train possible  
dessinait des cartes sur la voie ferrée  
.....  
ferme rail –  
qui se défait comme un nuage lâché au vent :  
château fragile, carte-carte-carte-  
et carte-carte-carte-carte-carte ;  
un souffle passe  
et il ne reste Rien. Il ne reste que l'asphalte de l'Enfer,  
l'asphalte : fléau, verre pur.

Ici, aucune verdure ne recouvre la route.

Moi, Achille – fléché à chaque pas –,  
J'ai l'impression de marcher sur une langue tendue  
*Erdolchen Leiden Hölle Pein Angst Quälen*,  
durs phonèmes : tacle, cancres, putride.

Aucun remède ne procure ici la grâce.  
Ici ma flasque accolade est bile pure.

1

Le voisin Honoré est dans la journée griefs.

« Vous souvenez-vous qu'un jour » me lance-t-il, « pour attaquer au tuyau d'arrosage je ne sais quel nid de guêpes sous votre appentis, vous avez, au-delà, littéralement noyé ma terrasse ?!... ».

« Oui », lui dis-je (car ma sottise m'est familière)

« Vous souvenez-vous » ajoute-t-il, « qu'un autre jour, le dealer avec lequel un de vos fils travaillait à l'époque, se trompant de portail, est venu menacer ma famille des plus sordides représailles ? »

« Oui », lui dis-je (car mes talents d'éducateur se savent perfectibles)

« Vous souvenez-vous encore », dit-il sans se calmer, « qu'au premier (et dernier) apéritif que je vous ai offert, vous m'avez successivement cassé - l'un d'un revers de coude, l'autre d'une prise de paume un peu molle -, deux superbes verres à pied ? »

« Oui », lui dis-je (la maladresse sera une de mes rares chances d'échapper à l'Enfer)

« Vous souvenez-vous enfin » reprend-il, « que votre exécrable chien Buddy, officiellement convié chez nous pour consoler la mignonne désœuvrée chère Dounia, l'a tout de suite snobée pour aller manger le chat ? »

« Oui » lui dis-je (conscient d'être un maître à éclipses)

« Mais alors, voisin » explose Honoré, « que dites-vous aujourd'hui pour tenter d'être un peu pardonné ? ».

Je cherche les mots qui acquiescent et apaisent.

« Je vous jure bien, voisin » lui dis-je enfin, « d'avoir la prochaine vie plus méthodique ».

## 2

Honoré est ce matin mal en point ; il boîte, tuméfié, devant ses roses, honteux et furieux, comme criant à voix basse.

« Je circule en vélo hier midi » me dit-il, « au Centre Commercial ; je passe sur le large trottoir, à l'arrière de la brasserie, là où les tables sortent. Je crois (à tort) qu'on me salue, je me retourne. Mal m'en prend : je heurte l'espèce de menu-escabeau, posé là comme un nain de bois (avec la craie jaune de ses plats bien sages). Je tombe comme une vache et casse mes lunettes. On vient, on se presse ; quelqu'un me relève, et, en guise de réconfort, raille ma « négligence ». J'agite, très colère, mes lunettes brisées. Mal m'en prend ; un autre type, à voix plus forte (j'ignore évidemment qui, vous me savez myope à confondre mon ombre avec moi) lance que « de toute façon elles ne me servaient visiblement pas à grand-chose ». Ce *visiblement* m'irrite. J'avance mon poing sur l'espèce de face éclairée qui se moque. Mal m'en prend ; un coup central me remet à terre. On crie, on s'insulte, on me relève. Je prétends alors avoir été bousculé avant de (tenter de) frapper ce colosse flou. Mal m'en prend ; un gendarme, qui était témoin assuré du contraire, et m'avertit que la loi n'aime pas les menteurs.

Je lui cite alors un cousin haut-placé, qui n'appréciera pas qu'on me rudoie ; mal m'en prend. « Je connais bien ce cousin » me dit-il, « qui n'est, comme vous, qu'un clown, un branque ». « Un quoi ? » dis-je, peu combatif. « Un âne hors-service, un étourdi du lien social. On vous conseille de ramasser cette épave, ce clou voilé, et d'aller dormir ». Ce que j'ai fait.

« Bien vous en prit » lui dis-je.

## 3

Fabienne, l'épouse, est grave : « Honoré vient de comprendre » me dit-elle, « que notre fille cadette a aborté il y a peu ; vous n'imaginez pas sa peine. Il dort seize heures par jour, et ne se lève que pour crier des folies. Trouvez son apaisement, aidez-le à comprendre, à accepter que les principes ne soient pas tout. Soulagez-le du mal absurde qu'il se fait ».

Honoré est insupportable dès qu'il croit ne plus rien supporter : je veux carte blanche pour le secouer.

Le voici bientôt sur mon perron, hurlant des choses atroces, odieuses : « Cette petite conne a renoncé, voisin » me dit-il, « au miracle de la natalité ; et ce n'est ni par détresse, peur ou solitude, mais, sous des urgences de carnaval, *par paresse*, oui, paresse à l'égard de l'inconnu qui se formait en elle. Elle n'en était pas du tout libre, puisque sa liberté même était enceinte. Le visage de l'avenir doit rester à venir ! Là voilà, franchement, plus seule dans la vie que le Christ dans la mort. Maudit soit son vomissement de l'espérance ! ». Et il pleure de honte.

Je ne le louperai pas. « Voisin, vous ne réagissez qu'en

potentiel grand-père frustré ; c'est votre orgueil qui invente son égoïsme. Vous prenez le deuil de ce qui n'était pas encore une personne ... ». Et j'ajoute : « La chair de votre chair est seule juge de celle de la sienne : il vous faut croire au cauchemar qu'elle avait, comme à son droit de s'en réveiller ! Ouvrez plutôt immensément vos bras à la fille prodigue ! ». Il s'étonne. « A-t-elle un jour eu davantage besoin de vous ? » lui dis-je.

Honoré soupire, se lèche les lèvres puis s'éloigne téléphoner.

## 4

Les deux petits-enfants d'Honoré passent l'après-midi, affublés de masques divers, à nous railler et épouvanter à travers la haie. Ils crient comme des oies, en passant par le feuillage leurs faces de beurre multicolores. Ma rage facile finirait par en amocher un, tant leur obtuse effervescence m'exaspère.

Je me plains donc très fort (« Voisin, que votre engeance aille s'entraîner ailleurs pour Halloween, bon dieu ! ») de leurs aigus glapissements.

Honoré est immédiatement là, faisant la minimale police.

Puis il vient à moi, et soupire : « Ma situation est, voisin, la suivante : si j'allais leur interdire cette cartonnade de fantaisie, ils se feraient bientôt clouter la langue ou tatouer les joues ! Fabienne en perdrait le sommeil autant que les

raisons de se lever. Admettez donc avec moi cette licence préventive, s'il vous plaît ».

« Mais vos petits-mouflets me rendent fou ! » lui dis-je !

Il sait bien. « Voyez : la *folie* est justement ce masque qu'on ne peut plus ôter, comme l'imagination prise à son propre piège. Le masque divers, libre, facétieux, amovible, est alors le meilleur remède à la démence vraie, à l'auto-envoûtement, l'ankylose des grimaces, l'engagement dans l'égarement. Tolérez-nous donc, voisin, aidez-moi. Acceptez cette provisoire si fâcheuse séquence ! ».

Ses mots me touchent ; je lui serre la main dans le lierre.

## 5

Honoré a décidé, me dit-il, de redresser les torts redressables. Une anecdote (crédible ?) de récente intervention dans le tramway lui sert d'exemple.

Une joyeuse troupe d'écoliers venait d'y monter, ne cessant de se bousculer et beugler : « On est les meilleurs, on est les meilleurs ... ». Une mamie souriante demande alors *meilleurs en quoi*. Un silence, puis « T'as pas b'soin de l'savoir, toi, la vieille !! » lui crache un des plus petits. Ils reprennent plus fort. Quelques minutes passent où soudain, la mamie écrit quelque chose devant elle, qu'elle tend bientôt au petit, interloqué. « Tu donneras ce papier à ta propre grand-mère », lui dit-elle, « je lui résume la chose. Elle te mettra la baffe elle-même ».

Voilà qui m'étonne, et je veux la suite.

La suite est que le garçonnet rit, parcourt à peine le bout de feuille, et le déchire aussitôt.

La suite de la suite est qu'Honoré se lève lui mettre directement sa torgnole.

« Les grand-mères improvisées sont les moins commodes » lui dis-je, admiratif.

## 6

« Madame Laurence », la mère de Fabienne, est mourante ; Honoré, incroyablement, *s'en plaint*.

« Vous n'imaginez pas, voisin » me dit-il, presque indigné, « ce que fut, toute sa carrière, la ferveur de cette (pourtant si érudite et avisée) bonne femme : sa foi littéralement nous épuisait. Elle bénissait bruyamment chaque repas, y compris les petits-déjeuners (les pas si rares fois où elle dormait chez nous) ; prenait à témoin plus de saints, certainement, qu'il n'y eut d'hommes sur Terre ; elle priaît partout – jusque chez l'opticien ou au théâtre – voulant à toute occasion savoir si l'Éternel lui ferait grâce d'intervenir. Un crucifix trônait dans sa douche. Il n'y a pas vingt-cinq ans, elle lisait à mes enfants de l'Ignace de Loyola pour leurs contes de coucher. Et tenez : chaque Vendredi Saint, elle dormait dans sa cave. Et tout cela, notez bien, dans une vie prospère, sans échec ni humiliation ! ».

« Ah ? » dis-je.

« Mais voici maintenant ce qui m'exaspère : de cette vie d'inépuisables observances et ablutions d'esprit, il ne reste *soudain plus rien*. Écoutez ce qu'elle a osé dire à Fabienne hier, - ma Fabienne qui la veille, la soulage et la secourt ! - (Honoré parle plus bas) : Ma fille, je pars sans aucun sentiment religieux. D'abord, je n'ai cru qu'avec d'autres, et me voilà pire que seule ; ensuite, je suis si dégoûtée de la vie en général que même une céleste m'horripile ; enfin, à la mort, finis les miracles ! ». Voilà son jugement d'à présent : comprenez que Fabienne l'ait mauvaise, d'avoir dû grandir dans ces blagues ! ».

Je ne trouve pas. « Votre belle-mère » lui dis-je « qui n'a plus à vivre, a tous les droits ».

À suivre...

## ERRE (2/8)

Frédéric Dumond

ày ji mɔtù á téé báceŋ  
kè lèè nfét yí

tìndí jànjεŋ à míŋ jánjεŋ nɔɔ  
nε móò fέ bε yí càk bɔmέ bε yí

ày làwáàwε

seulement un

non divisé

c'est un

devenu

mélangé tout est mêlé

mélangé de cette manière

et ce qui se passera s'est déjà passé

mòmɔ tìndí jɔjɔjɔ jàjájí

mòmɔ békí kè lɔndáàwɛ

bε lèmε.lèmε

bε nε kûl

lèmε.lèmε

á yòkù fàà jɔɔ nót yí

c'est long

être entre

en force

entre

il fait chaud	ka wo wu-duba
	ya-to ya-som
il y a beaucoup de monde	ya-da ya-g dikidik modideeki
	dikidik anε
ils sont arrivés tous ensemble	
na-ba c-da teke u-gbe u-gan	
wo wu-wu-mas-c-o-to c-ti-ŋk-ɔ ta-o-c-wa	
	cwa-unwu-gona
	na-ane
la voix est venue par ce chemin	

ici	il y a longtemps
l'année dernière	nïdnang
l'an prochain	xöötong
cette année qui vient	caatang
aujourd'hui	ônôôdôr

n'oublie pas ce qu'ils ont dit un-éé xelsniig buu martaïx

		*bhāghós
	sapin	
		*bhāghós
	épicea	*klenos
*grōbhos		
	bouleau	
		*klenos
		chêne
*peukā		
*aigs	sureau	
		*wrāghos
*leip		*wrāghos
		bouleau
		*leip
	tremble	
*dhonwo		chêne

\*saliks \*saliks  
 \*leip \*leip \*leip  
 \*apsā

\*peukā \*peukā  
 \*peukā

\*saliks

\*bherəgos \*bherəgos \*bherəgos \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*grōbos  
 \*dhonwo \*dhonwo \*bherəgos \*bherəgos \*bherəgos \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo  
 \*dhonwo \*kunābōlos \*ōs \*!mos \*peukā \*peukā \*peukā \*peukā \*peukā \*aigs \*perkwus \*aigs \*aigs  
 \*aigs \*aigs \*aigs \*aigs \*aigs \*saliks \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*ptōtós \*dhonwo \*bherəgos \*bherəgos \*bherəgos  
 \*bherəgos \*bherəgos \*apsā \*apsā \*keiwā \*leip \*klenos \*klenos \*klenos \*klenos \*klenos  
 \*klenos \*klenos \*klenos \*bhrghús \*klenos \*klenos \*leip \*leip \*leip \*leip \*leip  
 \*leip \*leip \*leip \*leip \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo  
 \*akr \*akr \*akr \*akr \*akr \*akr \*bhāghós \*bhāghós \*bhāghós  
 \*peukā  
 \*peukā \*peukā \*peukā \*peukā \*peukā \*peukā \*peukā \*peukā \*peukā \*peukā \*peukā \*peukā  
 \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*leip \*leip \*leip \*menkus \*keiwā \*keiwā \*bherəgos \*bherəgos \*bherəgos  
 \*bherəgos \*bherəgos \*bherəgos \*bherəgos \*bherəgos \*grōbos \*bhāghós \*ōs \*saliks \*saliks  
 \*saliks \*saliks \*saliks \*saliks \*apsā \*apsā \*elisā \*elisā \*elisā \*elisā \*elisā \*elisā  
 \*!mos \*!mos \*!mos \*kowos \*wrāghos \*wrāghos \*wrāghos \*wrāghos \*wrāghos \*wrāghos  
 \*wrāghos \*wrāghos \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo \*dhonwo  
 \*grōbos \*grōbos \*grōbos \*saliks \*saliks \*saliks

\*!mos

aubépine orme frêne

\*elisā

bouleau bouleau bouleau	sapin sapin sapin sapin	sapin sapin sapin charme
sapin sapin bouleau bouleau	bouleau sapin sapin sapin sapin	aubépine frêne
orme épicea épicea épicea épicea chêne chêne chêne chêne chêne chêne chêne chêne saule sapin sapin sapin sapin	chêne chêne chêne chêne chêne chêne chêne chêne chêne saule sapin sapin sapin sapin	
sapin qui tombe bouleau	bouleau bouleau bouleau bouleau	tremble
tremble sureau tilleul érable érable érable érable érable érable haut érable	érable tilleul tilleul	
tilleul tilleul tilleul	tilleul tilleul tilleul tilleul	tilleul sapin oblique sapin sapin sapin
aubépine aubépine aulne	aulne aulne érable érable érable érable	érable érable érable
hêtre hêtre	hêtre épicea	épicea épicea épicea épicea
épicea épicea épicea épicea	épicea épicea épicea épicea épicea épicea épicea épicea	
épicea	épicea sapin sapin sapin sapin tilleul tilleul	tilleul chancelant
sureau sureau bouleau bouleau bouleau bouleau creux bouleau	bouleau bouleau frêne saule saule saule	
saule saule saule	tremble tremble tremble aulne aulne aulne orme frêne orme	orme creux orme
broussailles sapin sapin sapin sapin	sapin sapin sapin charme charme charme	
charme charme saule saule		
broussailles		orme
charme		sapin

			ils entendent cet arbre
*kwe *id *kwe *id *kwe *id	*tod *dorum *k nunti		et celui-ci et celui-ci
	*kwe *id      *kwe *id		celui-là    celui-là
*kwe *id		et celui-ci	
		cet aulne	
*id *khlādrā	*id *khlādrām *k nunti	ils entendent cet aulne	
	*id *peukām *k nunti	ils entendent cet épeicea	
*leipm̥ *k nunti		ils entendent le tilleul	
*bherəgom *k nunti		ils entendent le bouleau	
...		...	
		ils entendaient	
	*k newŋt		
		ils ont dévoré les écorces	
*dorous *ghwonom k newŋt		ils ont dévoré les racines des arbres à terre	
*lhoubōns *grasoŋt			
	*dorwōm *ghmai *amrā *grasoŋt		
		maintenant ils lèchent la boisson grise au sol	
*nū *pōtim *kyēmom *ghmai *leighōnti		approchent du rêve	
	*swopnyom *ēpónti		
*eni *wódrī n̥bhudhnósyo		dans l'eau des profondeurs	
	*apowésentes		
		absents	
*kāwəlām *leighōnti			
*leighōnti			
*dedrum *leighōnti	*dedrukom		
	*dŋghwām *isnāmónti	ils lèchent la blessure      ils lèchent la maladie	
*ghəwom *yeudhόnti		ils mettent en mouvement la langue	
		ils mettent en mouvement l'espace	

zamandan önce  
buraya düştüm

avant le temps  
je suis tombé ici

bura olmadan önce

avant qu'ici ne soit

her yeri katettim  
ilden ile yürüdüm  
vücutum cansız hareketsiz ruhsuz

j'ai tout traversé  
j'ai marché de pays en pays  
le corps sans vie sans mouvement sans esprit

bazı canlar  
öbürlerin canları

des vies  
les vies des autres

içimde başka canlarla karşılaşışları

d'autres vies se sont rencontrées en moi

zaman bugün öldü

le temps aujourd'hui est mort

zaman öldü

le temps est mort

bana orası gerek orası	
ben gittiğimde her şeyin adı soldu	quand je suis parti le nom des choses est devenu gris
burada yer çekimi aynı değil vücundumun o ağırlığı yok	la pesanteur n'est pas la même ici mon corps n'a pas son poids
eşyalarla aramda boşluk var	il y a un espace entre moi et les choses
artık göremediğim ben oldu	je suis ce que je ne vois plus
var imiş gibiyim	je suis comme si j'étais



			sa lagim dans l'obscurité l'eau est devenue trouble
			ang tubig naging maputik
			ang mga bágay kináin halos lahat ang mga salita
			les mots ont presque entièrement avalé les choses
			mais ngúnit
ang pangyáyari puwáng nasa loob hugis l'événement est un intervalle dans la forme	un passage une catastrophe		ang mga salita ay hindí niya matandaan ils ne se souviennent plus des mots
ng daanan ng kapahamakan			
palaparin ang balat ng mga bágay il dilate la peau des choses			saglit silá mawalán ng pag-asá à un moment ils perdent espoir nakabítin nasa itaas ng bangín suspendus au-dessus du gouffre
nanínirâ siyá ng oras a détruit le temps at malabo lahat ng mga bágay et la surface incertaine des choses			
ang umpisá maumpog ng inilipat la secousse a déplacé l'origine			at sakâ naka límot      après l'oubli silá maghintáy      ils attendent nagúgutom      affamés
			sa ilang bágay para silá ma pagod quelque chose qui engourdit
lumusot siya sa punong kahoy en passant à travers l'arbre matipák ang daigdig le monde se fissure			
silá ay nag hiwaláy samantálang gabí vraiment séparé pendant la nuit			kayâ silá dumating na nangínginig at nagsisi puis vient le tremblement et l'acharnement

walâ na silâ

sinusukat ang tákot sa lahat

l'effroi est la mesure de la dispersion

ang tákot tagilid ngayón

la peur maintenant est asymétrique

at talaga silá utál

et alors bégayant

nahanap silá ulit sa tamang oras ng bágay-bágay

ils retrouvent

le moment de chaque élément

## NOTES

### brève description des langues

le *kwákum* (pp. 0 et 1) est un dialecte du *kwu*, langue bantoue Guthrie Kako, de la grande famille Niger-Congo, parlé à l'est du Cameroun par environ 10 000 personnes au début des années 2000

le *bijogo de Bubaque* (p. 2) est une langue isolée du groupe atlantique de la grande famille Niger-Congo. elle est parlée dans l'archipel des Bijagós — île principale, Bubaque —, situé au large de l'embouchure du Rio Geba (Guinée Bissau). il y a quatre ensemble de dialectes. la langue est fortement menacée, notamment par le développement du *kriol* (créole à base lexicale portugaise)

le *chakkar* (p. 2) est un dialecte mongol parlé au centre de la Mongolie intérieure. 100 000 personnes environ parlent ses différents dialectes

le *qikiktaaluq du sud* (dialecte du sud Baffin, ou *qikiqtaaluk nigiani*, (p. 3) est un dialecte *inuktitut* parlé au sud de la presqu'île de Baffin, dans la province du Nunavut (Canada). au Canada, l'*inuktitut* et ses dialectes sont aussi écrits en syllabaire inuktitut, basé sur le syllabaire *ojibwee* et *cree* mis au point par le missionnaire James Evans au début des années 1840

l'*indo-européen* (pp. 4 à 9) est une langue d'étude, une reconstruction de termes et d'unités grammaticales à partir de l'histoire des langues indo-européennes (leurs différentes formes à travers les siècles). la raison d'être de l'astérisque placé devant chaque terme est une convention qui souligne le caractère hypothétique de la forme du mot

le *turc* (pp. 10 à 13) est une langue altaïque de la famille des langues oghouzes, parlée par 91 millions de personnes dans le monde

le *tagalog* (pp. 16 à 19) est une langue austronésienne des Philippines, appartenant à la famille malayo-polynésienne. elle sert de langue véhiculaire et est la base du pilipino, la langue officielle des Philippines

### à propos des poèmes

øy ji mótu á téé báceŋ

le poème en *kwákum* (pp. 0 et 1) a été écrit à partir des données présentes dans *Parlons kwákum*, paru à l'Harmattan en 2007

ŋa-samɔŋa-namɔŋŋa-nsombɛŋ

le poème en *bijogo de Bubaque* (p. 2) a été écrit à partir de *La langue bijogo de Bubaque (Guinée Bissau)*, par Guillaume Segerer, paru chez Peeters, Louvain-Paris en 2002, dans la collection Afrique et Langage

niidnang

le poème en *chakkar* (dialecte mongol parlé au centre de la Mongolie intérieure) (p. 2) a été écrit à partir de notes prises dans *The chakkar dialect of mongol*, by The finno-ugrian society, Helsinki, 2003, compilé à la bibliothèque de l'Inalco

Δ⁴Δ

le poème en *qikiktaaluq du sud* (p. 3) a été écrit en écriture syllabique (qaniujaqpait) à partir de données en ligne, notamment sur le site canadien *tussaalanga.ca*

\*bhāghós

le texte en *indo-européen* (pp. 4 à 9) a été écrit à partir du *Vocabulaire indo-européen* de M. Xavier Delamarre publié chez Jean Maisonneuve Successeur, qui présente un glossaire et un abrégé de grammaire. le principe de notation en astérisque (\*) signifie l'hypothétique forme de chaque mot, puisque cette langue est une reconstruction à partir des langues modernes et de leur évolution historique, ainsi qu'à partir du *hittite*, du *tokharien* et de l'*indo-iranien*

zamandan önce

les deux textes en *turc* (pp. 10 à 13) ont été écrits grâce à la grammaire de Bernard Goldstein, L'Harmattan 1999, aux ressources en ligne, à l'écoute de documents sonores et de chansons, et surtout grâce au concours attentif du sayın Ergün Şimşek, professeur de turc langue seconde à la Cité scolaire de Saint-Claude (Haut-Jura), et rencontré au cours d'une résidence d'écriture et de médiation en 2015

ang pangyáyari puwáng nasa loob hugis

le texte en *tagalog* (pp. 16 à 19) a été écrit une première fois à partir de l'ouvrage de Marina Pottier, *Parlons tagalog*, publié par L'Harmattan en 1999, puis réécrit à bord du Alexander Von Humboldt en juillet et août 2017, enfin retravaillé au large de Ceylan avec Rogelio Pedro Reyes, dit « Roger », messman philippin

**SENTIER CRITIQUE**

Laurent Albarracin

**Trois lyriques***À propos de :*

Alexandre Pierrepont, *Frontières du monde habité*  
 Dessins de Massimo Borghesse, préface de Jean-Yves Bériou  
 Pierre Mainard éditeur, 2018, 14 €

Julien Starck, *Déluge*  
 Dessins de Jean-Pierre Paraggio  
 Éditions Les Météores, 2018, 10 €

Joël Cornuault, *Tes prairies tant et plus*  
 Dessins de Jean-Marc Scanleigh  
 Pierre Mainard éditeur, 2018, 16 €

Trop souvent, a-t-on l'impression, la poésie contemporaine – la française du moins – s'empêche et se freine. Elle n'ose pas, elle n'ose plus recourir aux ressources propres à son art, celles du lyrisme, de l'image, du chant. Sans doute est-ce une vision trop historicisante d'elle-même qui lui fait considérer celles-ci comme des archaïsmes, des passéismes et qui lui impose tant d'interdits qu'elle n'avance plus qu'exsangue et méfiante, desséchée. Ainsi les antilyriques très souvent se méfient de l'image comme d'une vieillerie poétique. On peut se demander pourtant si les rhétoriques et les figures de style vieillissent. Est-ce que la métaphore est, en soi, usée ? L'hyperbole est-elle d'une autre (d'une haute) époque ? Le jeu de mots est-il constitutivement mauvais ? Est-ce que le mot-valise, disons depuis son usage intensif par Ghérasim Luca, est obsolète ? Tarkos a-t-il

No. 15

rendu ou rendra-t-il bientôt la répétition et l'anaphore impossibles ? Les successions de génitifs – depuis Breton et sa *femme à la chevelure de feu de bois* – sont-ils devenus une facilité inacceptable et témoignent-ils d'une trop grande confiance accordée au pouvoir d'imager du langage ? Chacun en jugera et répondra pour son propre usage. J'aurais pour ma part tendance à penser qu'il n'y a que les mauvais poètes qui ruinent l'efficacité de ces figures de rhétorique et que les bons réussissent toujours à les renouveler, à leur redonner leur ancienne vigueur. Le recours à ce qui est démodé me semblerait plutôt un signe encourageant s'agissant du refus de se soumettre aux diktats inconscients de l'époque. Si la poésie a une histoire, il reste encore à prouver qu'elle suit un mouvement continu et poursuit une finalité selon un progrès jalonné d'étapes.

\*

On ne pourra pas en tout cas reprocher à Alexandre Pierrepont d'être timoré et de freiner ses ardeurs, de tiédir son feu poétique. Il y a chez lui une rage, une colère à s'exprimer comme à l'encontre du monde, et il y a dans son positionnement face à lui un surcroît de subjectivité presque provocatrice :

*Sur l'enclume de ma langue  
 Sous le sextant de ma langue  
 Je parle  
 J'afflue*

Parler est d'emblée une subjectivité qui s'affirme et c'est d'emblée un défi, c'est cracher à la gueule du peu de

réalité. C'est parler par *provocation*, par une mise en demeure faite aux choses de répondre à hauteur de qui je suis. Provocation, parce que l'outrance des images, leur démesure à mille lieux de toute sagesse (l'image n'est ni sage ni léniante) est consciente et assumée, puisque le lyrisme est bien « le développement d'une protestation » selon la formule de Breton qui elle-même détourne celle de Valery faisant du lyrisme le « développement d'une exclamation ». Chez Pierrepont, on peut dire que le lyrisme et la parole revendiquent. Mais ils ne revendiquent pas des droits, ils revendent des faits. La poésie ne réclame pas des droits nouveaux, elle acclame des faits inédits conquis de haute lutte : « *Je suis un pillard, je suis un cannibale (...). Nous affluons ensemble. Nous sommes le noeud-des-mondes, le théâtre des opérations, la table des matières ; nous sommes la table des matières, que gravit un singe bleu.* » À la médiocre contingence de la réalité le poète oppose un démenti inaugural. L'image est cette revanche.

Ajoutons, car cela n'est pas anecdotique, qu'Alexandre Pierrepont partage son état de poète avec celui d'anthropologue et d'organisateur de rencontres de musique improvisée et de poésie, en Europe et aux États-Unis. Son objet d'étude n'est pas seulement le *champ jazzistique*<sup>1</sup> et la free music afro-américaine, mais également les expérimentations sociales, alternatives qui en résultent. Que Pierrepont dise et profère ses poèmes dans ce contexte (quelques disques en portent l'écho) montre que la poésie dépasse pour lui le cadre de la page et même de l'œuvre

individuelle : elle est un mode de vie, un engagement éthique et social, une rencontre de l'autre.

Témoin ce fragment de la page 22, répété trois fois comme un slogan ou un mot d'ordre (car le livre semble garder trace, à travers les litanies où s'inscrit quelque chose d'un rythme musical, d'une profération à voix haute) : « *L'autre est une propriété de la matière dans l'être harmonique.* » Référence à Maurice Blanchard qui disait de la poésie qu'elle est « une propriété de la matière ». Il entendait par là une faculté qu'a ce qui est d'exister dans des modalités agrandies. Ce à quoi Pierrepont semble ajouter que la poésie et la musique, lorsqu'elles sont partagées et mises en commun, favorisent une même prise de conscience de ce qui est et ouvrent des passages de l'être à l'autre et de l'autre à l'être. On dirait qu'avec l'image poétique, *l'autre* n'est plus l'irréconciliable de ce qui est mais son allié.

Le lyrisme d'Alexandre Pierrepont, proche à beaucoup d'égards de celui d'Aimé Césaire, est d'abord une tension. Une tension entre des pôles (la colère et l'amour par exemple) mais cette tension est moins une oscillation, une alternance d'états successifs, que la résonance constante de tout dans tout. : l'amour y est colérique et la colère y est amoureuse. C'est une poésie lyrique et tendue parce que la moindre des choses y est portée à une manière de paroxysme, de quelque côté qu'on la regarde :

Côté pile, la terre fourrée d'astres cinglants et de sangsues  
Côté face, les mortiers de marbre de la pauvreté.

<sup>1</sup> cf *Le Champ jazzistique et La Nuée – l'AACM, un jeu de société musicale*, éditions Parenthèses, 2002 et 2015.



Comment fonctionne une image ? Comment, surtout lorsque son degré d'arbitraire semble le plus élevé ? Mieux vaudrait sans doute y laisser son mystère et ne pas tenter de la traduire, mais ces « mortiers de marbre » associés à la notion de pauvreté avec laquelle ils font oxymore, font aussi oxymore en eux-mêmes (puisque le marbre connote ici autant l'impassibilité que la richesse) et ils résonnent d'un impossible dans lequel se fabrique un merveilleux, comme sous le pilon répété de l'image.

Avec l'image poétique telle que la pratique Pierrepont, dans le droit fil, on l'aura compris, du surréalisme, le moindre objet, tout vibrant qu'il est d'être *comparé*, offre un accès à l'entièreté de l'éventail humain, sensible et sensitif.

\*

Dans la même veine qui n'hésite pas à revendiquer l'héritage surréaliste, quoique d'une manière toute différente, une grande confiance est accordée à l'image poétique par Julien Starck. Celle-ci chez celui-ci est d'abord un instrument de connaissance et un acte de vision. Une vision, on le sait, est davantage qu'*une vue* qu'on a sur une chose : aussitôt elle prolonge celle-ci par son destin, elle l'augmente par du plus-grand qu'elle.

Or ce qui frappe dans la poésie de Starck est cette faculté qu'il a de s'éloigner des choses pour mieux s'en approcher, comme s'il leur faisait subir un double mouvement de dilatation et de concentration, de resserrement et d'amplification.

Comme la planète  
Dans l'air prodigieux  
De la Sphère  
Concentrée.

Quelle est cette « Sphère concentrée » sinon l'univers présent dans chacune de ses parties ? Se saisir d'une réalité c'est la lancer dans un ordre cosmique. C'est aussi bien distiller en elle ce qui la dépasse très largement. Bref, c'est être sensible au pulsatile des formes, à leur cœur bondissant hors de sa cage, c'est parcourir l'échelle déboussolante qui va du minuscule au grandiose.

On remarquera à ce propos l'usage prosodique de la majuscule qui marque de façon classique l'entrée du vers mais peut se poser également, comme chez une Emily Dickinson, à l'initiale de (presque) n'importe quel mot à l'intérieur du vers. Ce ne sont pas seulement les « grands » mots, les notions abstraites qui ont droit à leur lettre capitale, mais les choses les plus concrètes et matérielles et tous les mots dès lors qu'ils sont signifiants. Aussitôt on ne sait plus où l'on est : sur Terre ou dans l'éther, parmi les choses ou dans leur munificence divine. Signe de poéticité aléatoire, presque erratique, et manière sans doute de magnifier dans le moindre nom commun le « propre » quasi patronymique de ce nom, essentiel et métaphysique , la majuscule vient élire et anoblir les choses selon son bon vouloir, comme elle les toucherait de son aile et de sa grâce.

Car le moment d'élection du divin est un moment d'exaltation mais il est aussi un mouvement d'apaisement. Il y a dans ces poèmes une assurance affirmée de l'image et de la voix, un calme advenu de la situation comme si le poète

Julien Starck, avec ce recueil, dans ce recueil, avait trouvé sa voie et qu'il le disait :

Descendre au Paysage  
Prisant plus que tout  
La ligne à fleur d'eau des formes  
Qui sont réellement les membres  
Silencieux  
D'une Absence de complot

Ses poèmes, Starck les appelle des *Sceaux*. Ils sont accompagnés de dessins de Jean-Pierre Paraggio désignés eux sous le terme d'*Énigmats*. Les uns et les autres sont des formes qui à la fois cachent et désignent, montrent et dérobent et où se joue une reconnaissance, amicale d'abord entre les deux auteurs du livre. Le cachet du poème faisant foi, chaque vision est ainsi un dépôt, la décantation d'une rêverie où les éléments (le minéral, l'air, le feu, l'eau) semblent se disposer d'eux-mêmes selon le sens qu'ils ont de toute éternité dans les circonstances qui les trouvent.

Avec une Lenteur folle  
Dans l'air  
Muet  
Une nappe de silence  
Vole  
Dans le Paysage

ou

Une Impulsion d'oiseau  
Prend sa direction  
Dans l'égard vertical

D'une Naturelle  
Distinction

Le jeu entre les dimensions, l'espèce d'affolement calme entre exactitude et démesure, entre l'espace cosmique et le détail qui s'y déploie, font finalement de cette poésie gigogne une poésie de la minutie. C'est la minutie du verbe et de la vision en effet qui indique les passages d'un ordre à l'autre, d'une dimension à une autre. Il faut se rendre sensible à un frémissement, à une *intime différence* pour que la vision opère entre ce qui est et ce qui n'est pas :

Le Vol  
Soustrait  
La Vue  
À l'Aile  
Qui frôle  
L'Air

\*

Dans le bref essai qui clôt son livre de poèmes, « De la lyrique amoureuse », Joël Cornuault rappelle la tradition du lyrisme qui, de Sappho au surréalisme, met au premier plan de l'expérience poétique le sentiment amoureux comme ce qui permet d'unir les amants et la nature. Il l'oppose à l'intellectualité froide et désinvestissante aussi bien qu'aux pratiques de sagesse qui la plupart du temps visent à l'ataraxie, à l'impassibilité et à la séparation. Pour l'auteur, décidément non, l'amour n'est pas aveuglant. Il permet au contraire une connaissance par la participation. Il éclaire d'un jour neuf, de correspondances et d'implications

nouvelles notre rapport au monde : « *il n'y a pas d'incompatibilité entre la plus vive admiration pour le monde visible et l'imagination la plus libre, la plus chargée d'espérance.* »

Force est de constater, lorsqu'on lit les poèmes qui illustrent cette défense de l'amour, que le désir amoureux n'est en rien, sur un plan poétique, étroit ni sclérosant. Il décille qui s'y voe et se marie parfaitement bien à l'humour et à l'intelligence. Le poème d'amour n'est pas une vieillerie, il a de beaux jours devant lui et ne vit même que de ces beaux jours devant lui : « *nous vivrons au grand bonheur la chance* ». Il suffit d'un peu d'espièglerie (« *quand je prends tes jambes à mon cou / tu ne cries pas au voleur* ») pour que l'expression d'un bonheur érotico-amoureux garde encore, au 21<sup>e</sup> siècle, sa pertinence et son impertinence, sa validité et sa force. Les réjouissances amoureuses trouvent leur parfait écho dans les bonheurs d'écriture. « *La joie éjouit la joie* » (Shakespeare) et l'amour (se) rit de son bonheur.

C'est que l'amour « insépare » l'apprentissage et le plaisir, la connaissance et l'espérance, l'intelligence et l'enchantedement. Connaissance par le décloisonnement du moi et du toi, de la langue et du monde (« *La grammaire entre tes joues* » dit un titre de poème), l'amour jette au feu les vieilles catégorisations. Marqué par le signe ascendant et la désillusion heureuse, par une ruse *haute*, si l'on peut dire (« *conduis-moi vers tes luxes de lynx* »), l'amour exprime une espérance que sa seule expression rend efficace : il exprime un souhait comme si celui-ci était l'une des dimensions concrètes du monde, l'une de ses ordonnées ou l'une de ces abscisses, et qu'elle y était la dimension du « plus », du mieux. L'espérance comme dimension réelle du

monde, telle est l'intelligence particulière et supérieure de l'amour, défiant à tout jamais le dépressif et le dépréciatif qui, eux, sont précisément une dimension *en moins*. L'absence de l'amour est à peine envisageable tant elle désertifierait le monde :

Voyez-vous s'il n'y avait rien plus rien au fond du cœur  
(j'y ai pensé mille fois)  
plus de rivières ni d'éléphants  
plus de petites plumes ni d'étoiles  
pour caresser ses cheveux  
si régnait ce vide  
et ces gros tanks d'état de siège  
qui dévorent à lourdes chenilles  
la suspension de la chambre  
si arrivait l'indifférence des rats enroués  
plus une seule rose des vents  
rien que des chevreuils de remplacement  
plus du tout mais plus du tout  
de sa bonté pour moi  
sa neige éternelle  
et ses seins qui font la roue et mes joies  
plus de touche-touche d'ailes comme avant  
plus de scintillements produits par son être  
au contact de nos jours briseurs d'ennui ensemble  
où me rendrais-je  
que faudrait-il faire dans ce tunnel  
garni de crochets ?

L'amour ne rend pas seulement le monde désirable, il le rend désirant. Il n'isole pas tant les amants (du moins pour Cornuault, à la différence d'un Quignard qui y voit d'abord un sentiment asocial) qu'il ne les fait participer au

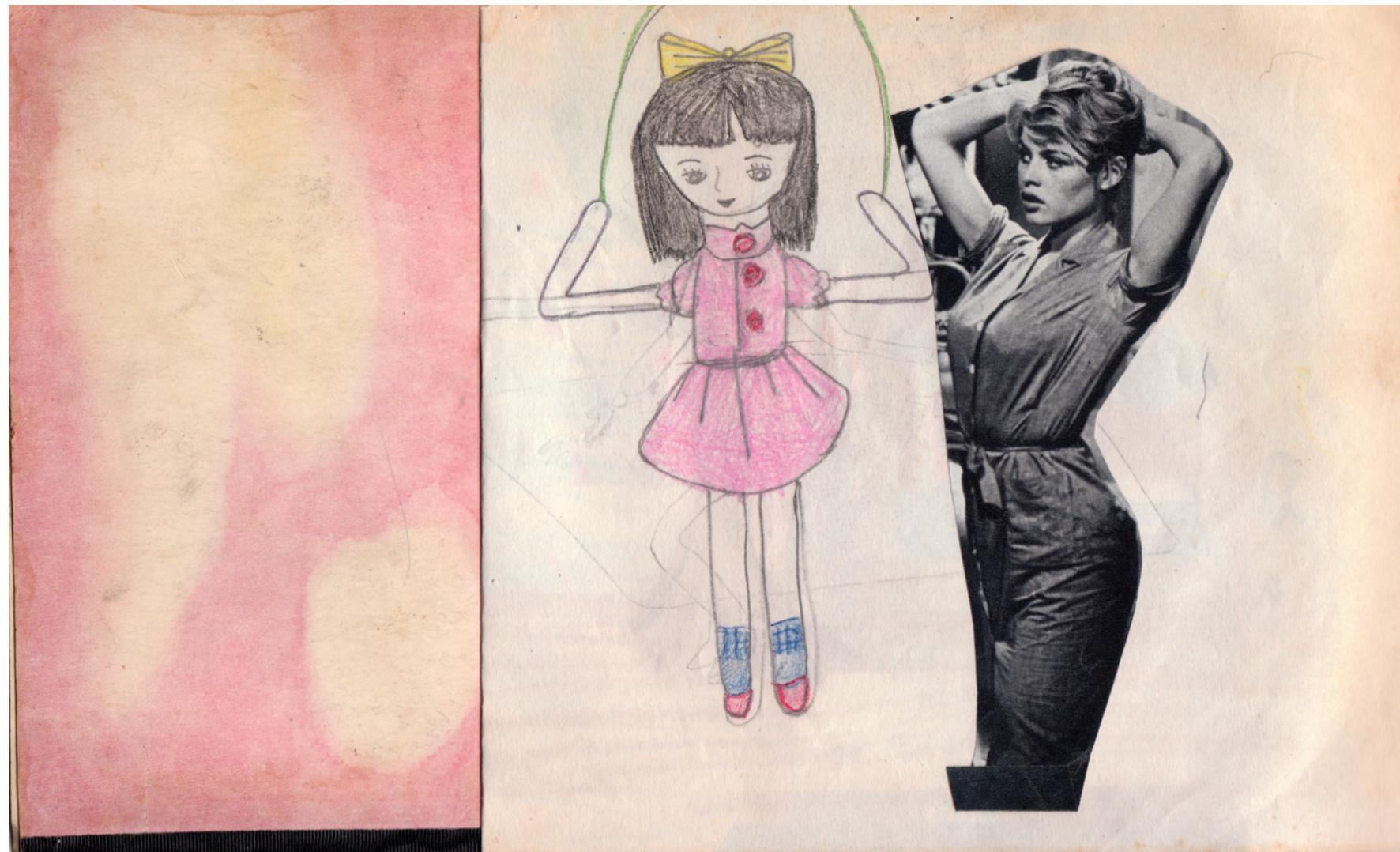
meilleur du monde, à sa dimension la plus exaltante, exhaussante, pourrait-on dire. Les utopies, les rêves d'un monde qui soit plus à la mesure de nos aspirations, ne sont pas étrangers au sentiment amoureux. On pourrait dire, pour employer un mot à la mode et dévoyé, que l'amour est la vraie disruption : c'est lui qui renverse les tables légalistes de l'existant, les constructions mentales qui se donnent fallacieusement pour tout le réalisme du réel. Le rêve que porte l'amour, ce rêve d'un accomplissement qui soit encore un commencement, une aube de chaque instant, ce rêve fait voir le monde autre qu'il n'est, non pas parce qu'il serait pétri d'illusions mais bien parce que l'autre est l'une des perspectives du monde, l'une des dimensions secrètes de l'être.

\*

En se ressourçant à la lyrique amoureuse, Joël Cornuault ne réussit pas seulement de magnifiques poèmes d'amour (les plus beaux qu'on ait lus depuis ceux de Pierre Peuchmaurd dont Cornuault est d'ailleurs grand lecteur), il donne paradoxalement une leçon d'audace à beaucoup de ce qui se publie aujourd'hui. De même les lyrismes de Julien Starck et d'Alexandre Pierrepont – et bien qu'ils soient différents dans leur registre propre – montrent, si besoin en était, combien une voie reste disponible et praticable encore aujourd'hui en poésie pour le lyrisme, et pour l'image qui chante et réenchante.

再開, 5

Hippolyte Hentgen



## 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).

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

**MARINE CORNUET** réside aux Etats-Unis. Traductrice, elle est aussi poétesse et a publié en anglais *Keeping the Chaff and the Wheat* (Unsolicited Press, 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).

**RÉMI FROGER** est né en 1956. Il a notamment publié *Chutes, essais, trafics et Planches* (P.O.L. 2003 et 2016).

**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.

**CYNTHIA MANICK** est américaine. Elle est l'auteure de *Blue Hallelujahs* (Black Lawrence Press en 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 de nombreux auteurs...

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

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

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

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

**Responsables de la revue :**

Laurent Albarracín, 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

**Le premier numéro  
de la version papier de *CATASTROPHES* est paru !**

20 euros, 258 pages de sueurs froides, 13 feuillets en vers, prose, versets & prosimètre (Eliot Weinberger – Cyril Wong – Pierre Lafargue – Julia Lepère & Fanny Garin – Ivar Ch’Vavar – Phillip B. Williams – Madeleine Lee – Serge Airoldi – Alexander Dickow – Clément Kalsa – Joshua Ip – Fabrice Caravaca – Pierre Vinclair) qui portent malheur, écrits à l’encre de sang avec des pinceaux en poil de lapin – disponible dans les bonnes librairies et sur le site du <http://www.lecorridorsebleu.fr> ou par chèque :

Le Corridor bleu  
12, rue Suffren 97410 Saint-Pierre  
Île de La Réunion

[revuecatastrophes.wordpress.com](http://revuecatastrophes.wordpress.com)  
Nous écrire : revuecatastrophes@gmail.com