A vibrant, Impressionistic-style painting of a tropical landscape. In the foreground, several figures are depicted in a lush, green, rocky environment. One figure sits on a red cloth on the left, while others are scattered throughout the scene. The background features dense foliage and trees under a bright, sunlit sky.

CATASTROPHES

RETOUR

AMONT

MARS 2019
NO. 16

édito de Laurent Albarracin

p. 3

Source

- Olivier Domerg, « Le Manscrit » (7/15) p. 4
 Christian Désagulier, « Code fâ » (1/2) p. 5
 Caroline Andriot-Saillant, « Des livres d'éclairs » p. 10
 Brice Bonfanti, « STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI » (4/4) p. 15
 p. 17

Lac

- Marc Wetzel, « Le Voisin Honoré » (2/3) p. 22
 Jean-Charles Vegliante, « Course folle confiée aux aléas » (1/4) p. 23
 Aurélie Foglia, « Lirisme », 7 p. 27
 Guillaume Condello, « Différence et répétition » [sentier critique] p. 30
 p. 37

Berceau

- Rodrigo dela Peña Jr., « Soif », 1 p. 44
 Jean-Claude Pinson, « Pastoral » (6/6) p. 45
 Maria Corvocane, « Motif sans nom », 6 p. 47
 Laurent Albarracin, « Le Château qui flottait », 14 p. 64
 Hippolyte Hentgen, « 再開 », 6 p. 65
 p. 67

Moulin

- Frédéric Dumond, « erre » (3/8) p. 68
 Franco Buffoni, « La Linea del cielo » (1/2) p. 69
 Louise Mervelet, « Mesanges », 5 p. 79
 Guillaume Métayer, « Après Babel », 5 p. 81
 p. 83

Auteurs

p. 88

ÉDITO

Laurent Albarracin

Sans chercher d'une quelconque façon à attribuer un rôle au poème, on ne peut lui dénier qu'une expérience et une espérance le travaillent, ensemble, simultanément et par stimulation mutuelle. L'expérience est celle de la vie, du réel, de la perception du monde et des choses, et l'espérance tient à ce que le poème ne soit pas sans effet justement sur l'expérience de vivre. Si le poème a forcément son origine dans le vécu, fût-il le moins biographique possible, l'inverse est aussi vrai : quiconque écrit constate que le poème nourrit l'expérience, soit qu'il l'affine vers plus de lucidité, de clairvoyance ou de vision prophétique, pourquoi pas, soit qu'il y mêle plus de *ludicité*, au contraire, et le jeu tremblé qu'on instille alors par l'introduction de figures de rhétorique n'est pas non plus sans conséquence sur la perception des choses.

L'espérance n'est pas l'espoir. Celui-ci concerne un but, il a des contours, il est limité par la question de sa réalisation possible. L'espérance est plus floue, plus vague, plus incertaine, plus mobile aussi. L'espérance accompagne l'expérience comme son verso magique. Aussi n'est-elle pas tant tournée vers le futur qu'elle est le vrai pain dont se nourrit le présent. Or le poème est justement l'espérance vécue comme l'une des données de l'expérience. C'est précisément sa vocation que d'exprimer un vœu au sein

même de sa parole, de sa voix propre. Non pas forcément un vœu de vie autre et meilleure, mais au moins un vœu de vie mieux dite, plus justement exprimée et peut-être alors mieux vécue.

Espérance et expérience étant indissociables, le poème ne peut faire autrement qu'évoquer ces deux sources qui confluent en lui. Le réel dont le poème part perdure en lui, parce que le poème également le vise et tente de le rejoindre. Le vécu n'est pas seulement le point de départ, il est tout autant le point d'arrivée et, mieux, la ligne continue sur laquelle il se module. Le poème fait cortège à ses sources et reverse à sa double origine une part de son fruit. René Char, dans *Retour amont* (1966), le dit ainsi : « *Le vin de la liberté s'aigrit vite s'il n'est, à demi bu, rejeté au cep.* » C'est pourquoi le poème ne saurait pousser hors-sol et s'en tenir à une pure construction mentale, dans l'oubli des choses et de la vie. Il fait, dans son trajet et sa fluidité même un perpétuel retour à sa source qui est expérience et espérance mêlées et il est, toujours selon Char, « *le lac redevenu le berceau du moulin* ».

A landscape painting depicting a waterfall cascading down a rocky cliff into a pool of water. The scene is surrounded by dense, dark green foliage and trees. The lighting creates highlights on the rocks and the falling water.

Source

LE MANSCRIT (7/15)

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

Onze heures. Le Puy de Manse est à nouveau pris dans le nuage : sous la nappe mouvante et le froid piquant. Au lieu-dit les Jaussauds, petit hameau, campagne et réservoir d'eau, tu hésiteras à prendre (l'évanescence de) la forme d'assaut.

La molle stagnation de la montagne ne contredit pas le fantomatique propos. Poésie est l'autre façon d'aller et venir, de ventiler, de préciser tant et plus ; ou bien, de survoler ; ou encore, de flotter, de flatter, d'horripiler ; et parfois même, au moment où toute tentative semble vaine, d'avance condamnée, où l'on n'attend plus rien, d'ouvrir la voie et de trouver la sienne ; à l'évidence, hors-piste.

Toute offensive prosaïque se veut démystificatrice, et sans doute, athée. Mais rien n'est moins sûr ! Dieu repousse comme l'herbe du chant. Comme l'herbe des champs.

[Quant au « verbe des champs », s'il croît ici ou là,
Tend à proliférer, tu n'y as jamais cru !]

De Manse, tu déclineras les trois couleurs et les quatre temps. Les quatre temps ou les quatre tons. Ajoutant très vite le soliloque, l'invite, l'article, l'aparté, l'invective, la colère froide, l'écorché rétif, le doctoral allumé, le Bouglione, le Castiglione, l'autochtone septuagénaire, l'épopée furtive, l'érudit pastoral, la confession inversée, le Général-en-campagne, d'autres, que tu tiendras sous le pied, en attendant ton heure.

Devant nos manières de l'écrire et de le photographier, certains voient déjà l'avènement d'une peinture et d'une littérature de Manse. D'autres prophétisant même un futur courant de pensée : « la manséité ? », « la mansuétude ? », ou quelque chose dans ce goût-là. Personne ne songe à sonder la panse des vaches et des moutons, pourtant aux premières loges, puisque vivant sur ses pentes, et se nourrissant en grande partie de sa moisson d'herbe folle et de luzerne.

CATASTROPHES

De ce point de vue, le raccourci entre la panse et la pensée n'est pas qu'une broutade. Vaches et moutons ne pensent peut-être pas que par leur *panse*, mais par leurs relations et interactions avec le lieu (pâtures, sentes, arbres, points d'eau, ferme, étable, bergerie) et avec les hommes qui s'en occupent, ainsi que par tout ce qui leur sert d'habitat, de repères et d'environnement sensible.

Toujours est-il qu'ils assimilent Manse comme nous ne saurions ni ne pourrions le faire. En paix avec cette montagne qu'ils arpentent et paissent par portions et touffes successives. Montagne qu'ils rumineront longuement, ensuite, comme il se doit, car il n'y a pas d'autres façons de penser.

[*La Mansuétude*]

RETOUR AMONT

[*Tenir la note, 7*]

Se laisser glisser vers Manse, le village qui en porte le nom. Deux-trois lacets pentus clivant la forêt, un pont dans l'espace dégagé, des maisons de part et d'autre ; puis, alignés sur la seule rue : salle polyvalente, église, mairie, foyer (ici, « en saison », dit un panneau d'information, « départs de randonnées pour le Puy de Manse »). Poursuivre jusqu'à Forest-St-Julien, bourgade principale. Brièvement, dans une percée, apercevoir la crête du Puy soudain découpée. C'est tout ce qu'on verra ensuite, encaissé que l'on est, de l'unique et pastorale montagne, point culminant pourtant de la commune.

Prendre du champ. Rechercher des points de vue inédits en visitant les hameaux voisins et en suivant les petites routes, voilà le programme que nous nous concoctons à l'instant. De Manse, remontant vers Les Peyres et Les Simons, on traverse, à l'ubac, un magnifique bois de fayards, fauve encore et tapissés d'automne aux

pieds (raison morte et pourrissante de la saison)¹.

Après Les Simons, aviser d'autres lieux-dits : Les Vernes, Les Viallettes ou encore le javanophile Espitallier, le plus alpin des quatre. On trouvera bien une citation de Jules ou d'Alexandre à glisser subrepticement dans le chantier en cours. Simon, Verne, Vialatte, Espitallier : drôles de points cardinaux, le travail de terrain s'annonce plus compliqué que prévu. Et Simon, maître incontesté d'une prose enveloppante et sidérante, met la barre très haut.

Entrevoir le *nord* de la montagne, entre Les Peyres (Pères ou Pairs ?) et les Simon(s) (Saint ou Claude ?). Le *nord* incarnant le côté étriqué, sacrifié ; le côté indécis et, d'une certaine façon, mal défini, de Manse. Le *nord* manquant de

recul, d'une vision large et claire, d'une mise à distance du motif. Trop vite flanqué de ces gorges creusées par le torrent d'Ancelle ; c'est-à-dire d'un dénivelé de trois cents mètres au moins, rompant les contreforts placides et les formes souples du Puy, et ce, malgré le palier de Serre du Laus.

Poser l'équation : plus d'arbres = plus d'oiseaux, tandis que la Photographe, appareil en mains, arpente un chemin de terre. Observer qu'ici, sur ses arrières, entre éboulis et mamelon de queue, la pente n'est pas de même facture. Le versant semble damé et taluté, présentant des marques de croissance régulières ; sans doute les crêtes des tills plaqués contre le flanc de la montagne. Aux trois bosses coutumières, s'est adjointe une quatrième, plus petite, qui n'est visible que de ce côté ou bien d'Ancelle.

Placé dans ce contexte, ce *till* est espiègle. Comme son synonyme, il désigne ces « amas de

¹ (L'humus, qui en résulte, en sait quelque chose :
« Pourriture égale nourriture », n'est-ce pas !
L'épais foulis de feuilles décomposées
Fomentera la terre, ici, recomposée.
– « Postulez-vous le "naturel" de ce compost
Où pointez-vous le mystère dont le sol est la clef ? »
– Me lance, Vinclair, auquel cet ajout renvoie.)

CATASTROPHES

débris minéraux » issus des « deux premiers stades de retrait de glaciation de Würm », dûment rossés, rabattus et tassés par les mouvements de terrains, polis et arrondis ensuite par l'érosion, le TEMPS LONG.

Fort bucolisme de l'endroit. Chants d'oiseaux partout — étagés, pluriels, foisonnantes. Une cacophonie constante, experte, nullement choquante à l'oreille. Des trilles, glissandi, roucoulements, gazouillis, sifflements, enchaînés ou concurrents, sur plusieurs fréquences, plusieurs tons, plusieurs séquences. L'un d'entre eux, en sourdine et en continu, se détache comme une basse. Il fait beau. C'est le printemps.

L'expression « Pays des Merveilles » déboule, à cliché Rebattu ! Heureux qui comme Alice a fait.
Foutaises !

Un arrêt au bord de la D414, après les Simons, face au Serre du Laus. Abolements déclenchés par notre irruption. Remontant du village de

RETOUR AMONT

Manse, on s'est peu à peu rapproché du Puy par l'arrière, ce côté pentu, cette « chute de rien » que j'emprunte à dessein. Coup de crayon rapide esquissant, à son extrémité, la brusque retombée du massif. Et gros plan sur la pente, et cette ligne électrique qui en biffe la face.

Avant de repartir vers le Refuge N. et de coucher la note finale : « cerisier en fleurs », nippone ni mauvaise, repérer une faille à mi-hauteur qui s'inscrit dans la longueur : début d'encaissement, de passage ou de défilé, rappelant à bien des égards, mais il faudra le vérifier, celui observé à l'opposé, au pied de la casse, suffisamment intrigant en tout cas pour y revenir un de ces quatre et y grimper.

[Manse (village), Forest-St-Julien, Les Peyres, Les Simons, Serre du Laus, 16 avril]

Nécessité d'abolir toute distance,
D'être au plus près
Du grain de peau, grain de terre :
De la peau de Manse ;

De ses bois morts, buissons hirsutes, pins solitaires,
Tout autant que de ses grands hêtres du couchant,
Bosquets ô combien hospitaliers,
Ou de ces rares sapins et mélèzes flanqués
Au nord & à son bord finissant ;

De ses congères qui maculent de blanc,
Pour quelques jours encore, son pelage gris-vert
Bientôt renaissant,
S'incrustant dans la moindre ornière
(De taille), la plus minuscule dépression
(Ou entaille) ;

De son relief bosselé
– Infléchissements, ravines, ridules, vallons nains –,
Qu'on ne remarque pas, de loin, au premier abord,
Excepté lorsqu'on se rapproche,
Qu'on passe en « plans serrés » ou « gros plans »,
Lorsqu'on scrute et qu'on ausculte
Au plus près. De plus près.

Flancs rebondis, creux d'omoplates,
Fossettes & facettes,
Sillons prononcés, sentes latérales ou pentues,
Nervure d'un ancien ru,
Griffure d'un clapier ou d'un éboulis,
Brusques affaissements ou replis :

No. 16

Dévisager Manse, c'est composer avec
Cet infini façonnage, raccommodage
Et remodelage, de tout cela,
Qu'on ne découvre qu'après coup,
Passant outre à la sidération
Qu'exerce toute forme,
Et à la réduction de toute chose
À ses traits principaux.

Plaques de neige et congères,
plus ou moins larges et oblongues,
Font à cet animal une robe pie
Et, à l'impie que je suis,
Une belle jambe !

Les taches, rondes & blanches,
Fondent le contraste avec l'herbe
Tassée, rase ou rampante :

Épidermique réapparition
Moulant ses reliefs concordants.

[**chant sept** – Dévisager Manse]

CODE FÂ (1/2)

Christian Désagulier

Le Fâ est le système de divination du vaudou pratiqué par le peuple Yoruba dans l'ancienne région d'Abomey (l'ancien Dahomey, le Bénin d'aujourd'hui), au Nigeria (dans l'ancien royaume du Benin) ainsi qu'aux Amériques consécutivement aux traites négrières, divination pratiquée sous le nom de vaudou en Haïti et de candomblé au Brésil.

Dans le Fâ tout le savoir du monde passé, présent et à venir est concentré. Le Fâ est un moyen de communication entre le monde des esprits et celui des vivants ainsi qu'un moyen d'éclairage du futur pour répondre aux questions particulières tout comme générales posées au présent à partir de la connaissance totale du passé.

Le fidèle se tient en face du devin qui tient dans sa main deux noix de cola. Après qu'il lui a posé sa question, le devin jette les noix sur le plateau de divination et suivant la position dans laquelle les noix s'immobilisent, le devin trace avec le doigt 4 traits simples ou doubles sur le sol. La figure obtenue correspond à l'un des 256 arrangements combinatoires ou odus (le produit de 4 arrangements A^2_1 classés selon 16 groupes principaux de 16 odus) dont le devin possède une connaissance intime, exhaustive et augmentée de la signification, laquelle est le produit de l'observation de ce passé immémorial, mémorisé et synthétisé sous la forme d'un vers.

Le Fâ de savoir strictement oral à l'origine fait songer au traté du Yi King, ainsi qu'au Livre de Mallarmé écrit à coup de dés.

1.

Tout au long du chemin qui va de vie à vie, je retiens mon souffle **jiogbé mèji**, jette bas mes joies de vie.

Au pied du kolatier j'ai consulté le fâ, jeté les noix de palme sur le plateau de guédégbé.

Sur le sable raclé, quadrillé des lancers successifs, j'ai écarquillé trois yeux, jouant au bokonon du village.

Noyaux ne sont pas dés : mèji après mèji, ils disent qu'ils sont également noirs dedans et que dehors ce serait une question de latitude et le concentré de mélanine la réponse à la verticale du soleil.

Que le destin kpôli ne serait pas hasard impur mais une histoire de géographie individuelle.

Des noix le message délivré, de leur huile d'écrasées je m'enduirai pour parer aux aléas des temps.

Esu dis-moi à quel ibis écarlate vais-je désormais prêter ma respiration ?

2.

Je t'ai cherché dans le noir **yékou mèji**, dans toutes sortes de flous, je t'ai cru au creux des choses.

Je suis là, parqué dans la cour du fort tandis que claquent les mâchoires des crocodiles, au compagnon que l'on vient de jeter dans les douves, anesthésié de faim.

Il ne sent plus rien celui de qui Ngôfiôa volé les traits, la bouche pour le bec, les ailes des joues, les yeux pour les garder ouverts en fondant dessus mon incrédulité d'agoutie.

Toutes les nuits le monde se transforme en case Zomaï, l'obscurité enferme à double tour l'humanité dans la promiscuité du sommeil, fait le même rêve modulé : je l'ai fait.

Une colonne d'hommes en uniformes de nus passe la porte carrelée d'azulejos.

Rouge, vert, bleu seront les trois couleurs du souvenir, celle du chemin de latérite, des rails végétals et de la mer à chair d'azur au bout : « - Oga kpami ! »

3.

Sain de dettes, la pierre au ventre, je t'ai dilapidé **woli mèji**, bridé au couple.

Neuf ronds autour du tronc du palmier des voyageurs ne devaient-ils pas effacer le passé, faire passer le temps sans y penser jusqu'au retour promis de l'esprit après trois autour du fromager ?

Avant que d'embarquer pour le Kou, la douche d'ombre capricieuse vous laver à néant des souvenirs ferrugineux mais du lait d'argile que le bonheur passe sur la cire des événements aussi ?

Pour eux je ne suis plus moi mais une référence alphanumérique.

Imprononçable, on ne procédera pas à mon extinction, la privation sera mon bien, je demeurerai ce que je ne suis plus.

Je suis tombé à la marche au combat, aux nuits lourdes de gesticulation codée, je suis tombé.

Les épaules aux perles séduisantes, sur la piste du dancing, tombé.

D'amour pour elle, tombé encore.

Maintenant je marche au Gbé.

4.

Di mèji par mon roi trahi, la tromperie de quoi, stocké en cale pour qui.

Du pays de mes ancêtres à la force de mes muscles, des futaines tailleuses de topaze aux pluies jaunes tièdes, des nuages de liesses poussiéreuses à caresses de fer à rôtir, des coups d'éventails aux radiographies de feuilles, des gobelets d'eau coulissante entre les doigts mal palmés, me voilà, pour toujours, exclu du Mahou.

Le navire de ma transportation je ne sais où, je l'ai aperçu depuis le village, grossissant.

Il a d'abord régaté entre les brisants de la côte puis lâché l'ancre à la crique pour son chargement de pièces d'Inde en échange de longues percales dans lesquelles mon bamba était taillé sur mesure.

Après le négoce aux hangars de rumeurs, au sujet des plus bellement proportionnées et des bons à tuer, il a opéré le troc des paquets contre moi, contre moi, sous les karités.

Je ne m'aurais pas cru marchandable : tout l'est.

5.

Je tombe à genoux devant ta porte, **losò mèji** attristé abaissé selon ta volonté, je m'agenouille quand le fouet tonne.

Il échange des femmes et des hommes contre des fusils ; il ne sait pas se servir de ces arcs à feu ; sans poudre comment faire sinon symbole d'impuissance dissuasive ?

Le bruit court qu'un tel sexe toujours en érection éjacule des flèches de métal à très longue portée.

Les scarifications rituelles de l'ethnie du non bourrelent mon dos. Celle que Nzamé m'a faite au pied avec une fossette désigne la caste des rêveurs des bords de précipices.

Il ordonne qu'on égorgé quarante et une esclaves et qu'au mortier de la chambre tombale, tout exprès pour lui bâtie, on mélange avec leur sang un broyé de tissu de soie et de perles, de l'huile de palme à la poudre d'or.

Le crépi rose du sanctuaire de Guézo chuchote encore en passant le plat de la main dessus : *n'oublie pas, n'oublie pas, n'oublie pas*.

6.

Serré à fond, **wlin méji** dans cette position, je tourne autour de mes yeux.

Les souvenirs de foudre, de trombe de boue, de poudre d'eau persistent dans ma brousse aux bruits de couteaux qu'on affûte quand les vagues giflent la coque et les voiles claquent. Sango pleure.

En conflit avec ce qu'il reste de moi-même, ma langue s'agglutine à moi, me défend envers et contre le roi de la nuit.

Sa récade ressemble à la petite épée de Mômo et puis à celle aussi dont le berger de Kombolcha me fit cadeau, en bambou renforcé de fer pour se garder du vide à crocs de sphinx.

À la plage blanchie d'abrasions en rond, aux piquants du carbure de silice, le vent donne et reprend, redonne et prend son sable.

Chauffé, repoussé au chalumeau du vent dont le réservoir de rafales est inépuisable, entre le pouce et l'index j'observe mes yeux au soleil, les rentre dans leurs coquilles et puis reprends le polissage jusqu'à tomber de sommeil.

Les tankers au manifeste noirci de taches d'or font la queue leu leu à l'horizon.

7.

Qu'ai-je commis que je doive solder, **abla mèji** j'ai perdu ma prison, l'oba a troqué ma tête contre ma raison.

Ce buste que j'ai modelé et coulé d'alliage, c'est le mien, coulé de chairs fondues aux filaments infrarouges des tropiques.

Lingots de vivants en fusion qui râlent et suent et pissent et chient sur eux, dans le cul de basse fosse d'un château de bois couinant qui tangue.

Merde de maître et serviteur sent mauvais pareil, a même couleur crème de marron.

Ils brillent dans la caisse qui bouge à temps désordonné, rembourrée de chocs.

L'air rare, le pain et l'eau juste pour dire pain et eau.

Impavides bustes en bronze marron d'Ifé au soupçon magique de zinc : sombrés dans l'Atlantide des empires effondrés mais demeurés intacts jusqu'aujourd'hui - grâce au zinc.

8.

Aklañ mèji je me laisse au rivage, je laisse mon jumeau, il pensera à me revenir.

C'est cela ou mourir tous les deux, l'un par l'autre oublié, éré par ibéji.

Long fut le chemin du fort à la côte, au paysage de mangrove eutrophiée, aux cabanes sur pilotis et les pirogues en tronc de kapokier mouillant aux criques, grandes sœurs des araignées d'eau.

Lente la marche de l'allée aux cocotiers révérencieux et compatissants, la traversée de la forêt sacrée au passage du python annelé.

En colliers et bracelets de Gou, le serpent n'a qu'une idée fixe, constricter aux arbres de la forêt et puis se laisser tomber.

Fers aux coussins et aux chevilles, comment vais-je faire pour jeter mon corps par-dessus la barque et puis lui faire boire toute l'eau que je peux jusqu'à plus pouvoir ?

A-t-on jamais vu pousser en mer de tels arbres à l'impensable et lisse rectitude ? Combien d'abattus pour cette armada ? Combien de forêts là-bas, en navires de marchandises converties – je fais partie de la marchandise.

9.

D'argile je sais modeler le boudin, laiton je sais couler, mon visage **gouda mèji** avec la cire a fondu.

Passant auprès des squelettes de mes amis retors, crucifiés aux palissades de bambous, ces coulées de métal ne sont pas des larmes mais des défauts que l'on trouvera beaux.

Quand je marche, ma tête quitte parfois mon cou, ballon d'argon monte aux cocotiers ; elle flotte autour de la grappe de noix dont la chair et l'eau m'interdisent : gourdes pour l'au-delà.

Quand ma tête me revient, c'est en tête de bronze tout droit sortie de l'atelier d'Aèrogun avec celles de mes compagnons précaires qui me regardent fixement.

Extrait de *Leçon d'algèbre dans la bergerie*, à paraître.

DES LIVRES D'ÉCLAIRS

Caroline Andriot-Saillant

me poingt
profuse et distincte
la branche de palmier

le palmier est le plus beau. De l'écriture, profuse et distincte comme le jet de ses palmes, il possède l'effet-majeur : la retombée. (Roland Barthes)

partout les mains sous sur le voile rabattu dans *l'orage* de Poussin palme de doigts écartés sous l'éclair très très très minuscule
visage devenu deux paumes bleu pesant peu

chercher partout pourquoi telle béance entre épaule et
pourquoi n'a jamais voulu se joindre au corps ah vraiment
belle crevasse au noir non bordée

rien ne sourd abîmé dans sa suffisance est très très très entouré de noir indistinct vrai envers de l'éclair

dans certaines peintures les lignes sont des effets de réel
inutiles fusent minuscules adjectives
qu'elles refusent pourtant
définitives indéfinies

me poingt leur refus

j'ai remarqué d'une ligne grattée les rebords je demande
quelle volonté faut-il pour produire un rebord au-delà de soi
où s'appuyer comme à la piscine par la seule énergie de la
brasse une décision de béton dans l'eau paumée d'un bleu
très

Je ne me suis plus jamais laissé enfermer dans le corridor des orages.

Il fallait que j'aie achevé de tracer leurs zigzags sur la page avant que n'éclate le tonnerre

des *Blitzbücher* a dit le père

Hans Hartung à six ans dessinait à la vitesse de la lumière
une ligne en zigzag (pas brisée) d'empreinte rétinienne la
main électrique
pour voir
sorti du corridor fenêtre ouverte
sa paume retombe soudain l'éclair recommence et

plus tard beaucoup de bleu s'émerveille hors des années
d'enfance

CATASTROPHES

la terreur au-delà de soi toujours recommence très très
incisive légère
la mine effilée le débord de la ligne est sa matière ouverte
sa paume incise le bleu d'un orage inventé dans la toile *plus*
jamais désormais je voulais voir

de l'enfance *Estos días azules*
le dernier vers de Machado taché de bleu
jours entiers rayonnés où la terreur commence
fouettée par des balais de genêts

il existe une photographie de Hans Hartung légionnaire
posant devant un palmier
son foulard noué retombe sur sa poitrine en plis suivant les
lignes des palmes élancées derrière lui, en sens inverse. Son
cou est donc la surface du miroir ou sa poitrine est terre
d'élan ou bien les deux rides du front profondément
marquées

les lignes de son corps ne sont pas des racines

Barthes aurait dit *punctum* l'ombre de la visière très très
très profonde

viennent contredire l'élan puis la retombée des palmes
l'étagement, les tranchées du corps
l'éclair aussi dans *l'orage* de Poussin à Rouen il est noyé

No. 16

RETOUR AMONT

dans le tableau de Hartung les stries sont déterminées très
très claires traversant la couleur
quelle volonté faut-il un peu
quelle main légère
quelle terreur
pour vouloir à ce point la couleur ou bien
vivre dans la couleur mais retranché dans les sillons en
débordement perpétuel au-delà de soi vers le bout de la
ligne qu'on ne peut dire épuisée ou bien vers ses abords où
affleure sa matière en passant dans la couleur
on dirait sa chair
très très contemporains la fin et le rebord et la fin sans arrêt
comme quand on nage
ou qu'on aime (devant face et côté)

je remarque je demande alors même qu'un corps fait
l'amour en deux corps sous sur un visage devenu deux
paumes
un corps deux faces fouettées sous des masques à gaz les
toxines diffusent à distance par les branches leurs
retombées soupirs silences très très absents de rebord

napalm ou les corps élancés de couleurs aniline

l'amour s'agrandit par technique de caresses expansion des
paumes où les traits du dessin finissent par se croiser
comme les doigts retombent serrés dessus dessous
couleur de racine

CATASTROPHES

dans la série des palmées chez Hartung comme caresses par deux très très distinctes se re-marquent au même endroit de peau et de couleur et

jet-retombée des palmiers noirs de Matisse en espace pur sans racine mais de réserve centrale

me poingt sa démarque
sa ligne de main
comme univers au noir se passe d'envers

RETOUR AMONT

STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI (4/4)

Brice Bonfanti

AU TRÉFONDS DE L'ABÎME, UNE LUEUR DE VIE

POLOGNE

X

Le garçon polonais s'épuisait à l'alternance entre le gouffre et le sommet – montagnes russes, qui l'assujettissaient. Consulta le docteur Karl Ludwig, qui ressemblait à ce bon vieux docteur Glosa, qui dit : Mon garçon. La dysthymie pénètre en toi, tu veux finir ta vie ; puis l'euthymie pénètre en toi, tu veux grandir ta vie. C'est le cycle aux thymies.

Stanisław dit : C'est épuisant. C'est grave ?

Karl Ludwig, solennel : Tous les êtres de vie ! sont circadiens, sont soumis aux périodes de jour et de nuit. La tension des contraires génère un réel. Tu es réel, tu réalisas ? Et plus – ou moins – réel que d'autres, tu réalisas plus – ou moins – que d'autres.

Stanisław dit : C'est épuisant. C'est grave ?

CATASTROPHES

Karl Ludwig, l'œil de gourou : La souvie, protégée du dehors, se replie. La vie qui s'aime, qui s'aimant se transcende elle-même, s'ouvre au dehors, se déplie. La vie s'ouvre au nouveau, s'offre au nouveau, souffre au nouveau, s'œuvre au nouveau. Tu n'as, toi, pas le choix : chair à vif, nerfs à vif. À chaque instant, ton instable rencontre un instant différent, auquel tu ne peux pas, ne sais pas être indifférent. Tu t'irrites, tu t'altères. L'altérité t'altère. L'irritation est une altération. Tu ne tolères pas, tu t'appropries, digères l'autre et le fais tien, c'est dououreux. Indolore, la tolérance ni n'altère ni donc ne donne d'or. Mais toi, le jamais vu t'endolorit, t'excite et te grandit, par le coït – en toi – avec le déjà vu. Avec le jamais vu, le déjà vu gonfle et s'étend de plus en plus.

Stanisław dit : C'est épuisant. C'est grave ?

Karl Ludwig, solennel, l'œil de gourou : C'est grave. Et c'est aigu.

Le garçon quitte le docteur qui ressemblait à ce bon vieux docteur Glosko. Effondré, il s'assied à la terrasse d'un café. Dans l'atmosphère de son corps, l'atmosphère intérieure, par une élévation de la chaleur, une circulation de masses d'air, apparaît une zone fermée de pression basse – de dépression, de cyclone – entourée de courants ascendants, de précipitations, entourée de forts vents. Le cyclone du cycle aux thymies se trouve en lui : lui se trouve au dedans du cyclone. Eh oui.

En dépression atmosphérique. Sans élan. Pourquoi vouloir,

No. 16

18 / 90

RETOUR AMONT

toujours, aller avec élan, héler l'élan s'il est absent. Sans élan, c'est aussi bien. J'en suis conscient, soudain, et je me sens, soudain : bien : une enclume de brume.

Mars 2019

XI

Après neuf jours, neuf mois, neuf mille années ou neuf millions, une peau du cerveau a paru sur la peau du cerveau, son écorce – comme une écorce sur l'écorce –, son cortex – comme un cortex sur le cortex –

chez Stanisław et ses amis, et les amis de ses amis, et les amis de ses amis de ses amis ; pas davantage ; tous les hominidés, donc ; les ennemis étant tous seuls, indépendants comme la mort, sont morts. Et les hominidés, amis, se font humains, Amis.

La peau nouvelle du cerveau est difficile à situer : à l'avant du cerveau, devant ? ou avant le cerveau, avant ? L'observation, selon, l'a située ici ou là.

La peau nouvelle du cerveau est surnommée : cerveau d'avant, écrit aussi : cerveau d'avent, avec un *e* plutôt qu'un *a*, au beau milieu du mot. Comme elle, l'avent attend – est temps d'avant – l'événement, de l'avenir l'avènement.

Et comme celle à la fois onde et particule, la peau nouvelle du cerveau est à la fois : à l'avant du cerveau et avant le cerveau, elle enveloppe le cerveau.

Comme une aura, comme un halo, un tégument, comme du jaune le blanc d'œuf, comme la noosphère qui, depuis, enveloppe la terre.

Elle est l'ultracortex.

L'ultracortex est placenta vers l'au-delà de son cortex, est comme l'air, est comme l'eau, une enveloppe pneumatique en mouvement incessamment, ultraconscient, ou d'air ou d'eau.

L'ultracortex édicte et dicte : la loi de vie. Tous ceux qui l'ouïssent dansent vite – de joie – pour aviver la loi de vie, loin au-delà des fausses lois hominidées et de l'absence hominidée de toute loi.

L'ultracortex est l'œil qui voit, prémedite et médite : les actes cérébraux. Si paraît la souffrance, l'œil en choisit, ou pas, la compagnie ; la souffrance n'est pas sa passion, mais son action. Si paraît la jouissance, l'œil en choisit, ou pas, la compagnie ; la jouissance n'est pas sa passion, mais son action.

Grâce à l'ultracortex ! à l'outil de la grâce, nous contemplons, sans le quitter, le vrai cycle aux thymies ; nous surplombons, avec distance et attention : la dysthymie et l'euthymie, passant par tout degré entre les pôles, dont l'athymie.

Grâce à l'ultracortex ! le plan, formé d'orient et d'occident, de nord et sud, et se creuse et culmine par l'axe du nadir au zénith, du gouffre au sommet, de l'en-deçà du gouffre à l'au-delà du sommet. Partant, d'ici, les Amis sont conduits à sentir d'inconnues dimensions.

XII

Stanisław vit enfin, à la fin, en société. Plus de classes, plus de conflits, plus de conflits de classes. Et la dissociété est décédée ;

ici haut maintenant elle est née, la société des associés : le libre épanouissement de chacun est condition du libre épanouissement de tous.

L'unité des humains est fondée, tréfondée, sur leur réelle différence : différence réelle au tréfonds de chacun, au sommet de chacun.

Communauté : c'est la vie même ; activité, moralité humaine ; substance, essence humaine – après des existences hominidées.

L'essence humaine, voici la vraie communauté ; et la communauté, la vraie essence humaine ; et la nature humaine, bien davantage encore : un art, un tremplin vers l'ailleurs. Car la nature, c'est tout un art.

Chaque bon jour, dans le jardin, les trente-six Amis communs sont tous à l'œuvre, à l'atelier laboratoire, l'oeuvroir. Nous sommes laurés d'or.

Nous édifions nos épopées : des encyclopédies de bricoleurs, de recycleurs, organisons toutes les perles décelées, chacun en fait sa métaperle.

Nous édifions nos épopées : nous faisons des paroles qui font, légendons notre histoire à partir de son fond, en révélons le mythe interne qui la meut de son tréfonds.

Comme bricole la nature, nous sommes tous des bricoleurs, nous emparons de ce qui passe, ce qui pourra toujours servir.

Comme recycle la nature, nous sommes tous des recycleurs, ressuscitons ce qui trépasse, faisons du neuf avec du vieux.

Nous maintenons autour de nous, en nous, un bric à bras d'objets, d'images et d'idées, qui parfois s'agglutinent, et tout est recyclé.

Dans le jardin, nous vivons, le cultivons et l'élevons – horticoles ! nous sommes horticoles. Dans la vie, le vivant, nous vivons, les cultivons, les élevons – vivicoles ! nous sommes vivicoles.

Et vertement, inversement : le jardin vit dans l'animal hominidé, et la vie vit, le vivant vit dans l'animal hominidé, ils le cultivent, l'élèvent vers l'humain – hominicoles ! ils sont hominicoles ; et puis vers l'outrevie – sont ultravivicoles !

Stanisław ne peut pas grandir seul, mais ensemble, nous voulons nous nourrir d'aliments pour grandir, ensemble, nous nous lions, formons une coalition, ensemble grandissons, nous sommes tous adolescents, grandissants, avec pour fin de découvrir, enfin, le participe bien passé de grandissant : grandi.

CATASTROPHES

Mais nous savons : que jusqu'à notre fin – et notre fin est de grandir – nous serons des grandis grandissants, combattrons tout ce qui en nous et hors de nous veut abolir – diminuer ou supprimer – notre grandir.

La différence étant : le grandissant adolescent se voit dehors, se montre, et il est monstrueux. Le grandissant de l'adulte grandi se voit dedans, le grandi semble ferme au-dehors et pourtant, au dedans, ça grandit grandement !

La misère abolie, la souffrance n'est pas abolie, qui est loi de la vie – qui grandit. Car l'énanthiodromie règne sur tout, sur l'énanthiodromique tout. Et après la jouissance, la souffrance d'œuvrer, les amis se souviennent du mal.

Grâce au malheur, son souvenir ! nous nous battons pour le bonheur, nous protégeons les uns les autres, et construisons notre foyer, réinventons le nouveau feu.

Tout est fait pour donner aux Amis en dehors de l'œuvre à chacun son ennui, sa pénombre et son ombre, sa pénurie, qui lui fassent sentir le rappel de son soleil enseveli.

Tout est fait – tous les Amis ont consenti – pour garantir le souvenir de la misère, fragilité, précarité de chaque vie.

Maintenir le qui-vive qui pousse la vie à toujours plus de vie, qui la pousse à se faire une vie vivifère, une vie qui fait vie, fait la vie, fait d'autres vies, fait l'outrevie.

Maintenir le qui-vive qui avive la Commune, sa solidarité et sa solidité, qui soude l'assemblée, et l'assemblée des assemblées, communauté des communautés,

toutes soudées par un commun œuvrer divers, mais aussi par cette ombre assumée du loisir qui rappelle le mal sans

RETOUR AMONT

lequel croulerait dans le vide confort – puis la mort – la vie.

Tout cela, bien et mal, vie et mort, toi et moi, flottant lents, lentement, dans l'abîme infini bien et mal, ni bien ni mal, vie et mort, ni vie ni mort, et toi et moi, ni toi ni moi, dans l'indicible originaire, originaire tout le temps et hors du temps, originaire de tout temps et tout hors temps : le Point, sans fond, qui nous fonde et tout fonde.

Lac



LE VOISIN HONORÉ (2/3)

Marc Wetzel

7

J'entends hurler Honoré : « Ne touche pas ce hérisson, bon dieu ! Non seulement ça pique affreusement, mais ces bestioles sont couvertes de puces et de tiques. Des rayonnages ambulants de parasites ! »

Mais son petit-fils (Joseph ?) n'aime ni l'injustice ni l'incohérence.

« Comment tu te gratterais, toi, avec autant de piquants ?!! » lui dit-il, versant le lait prévu dans la coupelle.

Je félicite un peu plus tard Honoré. « Votre odieuse sottise, voisin » lui dis-je, « fait un excellent sparring-partner ».

8

« Vous souvenez-vous, voisin » me dit Honoré, « du grandiloquent petit discours qu'il y a sept ans vous m'aviez prêté pour le mariage de ma Karine ? J'avais éberlué mes convives en annonçant votre gnan-gnan et tout-public laïus ! ».

J'ai tant pondu de topos de complaisance pour le voisinage, pour leurs trépas, baptêmes, crémaillères, jubilés et unions, que je n'ai de ça aucun souvenir utile, et lui dis.

« Je vais vous rafraîchir la mémoire », me dit-il sévèrement, en dépliant quelque chose.

Je me connais un peu et crains le pire. Il lit (mal) dans le petit matin :

« Le mariage, - m'avez-vous exactement fait dire, voisin, - le mariage : il n'y a pas de plus beau risque, il n'y a pas de chance plus égale, il n'y a pas de promesse plus féconde, il n'y a pas d'œuvre plus vivante, il n'y a pas d'amitié plus profonde, il n'y a pas de joie plus humaine, il n'y a pas d'armistice plus tendre, il n'y a pas de confiance mieux placée, il n'y a pas de lendemain plus durable, il n'y a pas de tradition plus neuve – ça, cette dernière bêtise, je n'avais pu me résoudre à la dire, soit dit en mon honneur ! - , il n'y a pas de pari plus vrai . Et, m'adressant directement aux tourtereaux, vous m'aviez, honte sur vous, fait ajouter : *votre union fait mieux comprendre ce qu'est vivre* ; et le pompon : *votre simple existence, Karine et Cédric, prouve que l'amour est intelligent !* ».

Comme il décolère peu, je lui demande pourquoi me ressortir ce chiffon.

« Parce qu'ils se séparent, voisin, vous entendez » hurle-t-il, « ils se séparent !! »

« Je comprends votre colère, Honoré », lui dis-je, « mais sans ce texte, votre dadais de gendre ne tenait pas six mois ! ».

9

Fabienne me raconte en souriant leur soirée d'hier, à la salle des fêtes du bourg. Elle avait pu, pour la première fois en trente-quatre ans, traîner son Honoré au théâtre (au prétexte que le petit-ami de leur nièce jouait un second rôle dans l'absurde vaudeville proposé par nos « Baladins du Fougau »). On avait arrosé l'après-spectacle sur les tréteaux mêmes, et de nombreux commentaires y avaient jailli, pas tous aimables.

Je suis curieux de savoir ce que donne Honoré en critique d'art.

C'est que, ivre et chaleureusement inspiré, il avait, me dit-elle, confiant dans l'honnêteté générale, ardemment éreinté toute la prestation ainsi :

« Si vous buvez dans l'une des scènes » avait-il lancé à la troupe, « glissez au moins quelque chose dans les verres ! ».

Je reconnaissais là son forcené réalisme. Ce n'était pas tout.

« Si vous écrivez » - m'assure-t-elle l'avoir entendu ajouter - « mettez de l'encre dans vos stylos. Si vous regardez le soleil, ayez l'air ébloui. Si vous revenez du jardin, salissez vos bottes. Si vous avez froid, tremblez. Si vous ballez, reculez les épaules. Si vous complotez, parlez bas etc. ».

« Voilà un discours qui a dû plaire à tous, et instruire chacun ! », jubilé-je.

« Oui » dit-elle, « mais le metteur en scène communal n'était pas le nigaud qu'on espère : *si vous jugez, pensez* – lui a t-il sobrement répliqué »

10

Honoré veut, ce matin, une histoire vraie.

« La voici », lui dis-je. « Il y a quinze ans, je me rendais au Lycée en bus. Au petit arrêt des Sauvagines, je retrouvais, à 7h05, trois fois par semaine, un inconnu muet et souriant. Peu à peu, très lentement, ces quelques minutes sous l'abri ont été courtoises et cordiales : il me parlait de son agence bancaire, moi de mes brillants et foutraques élèves. Vendre de l'argent n'était pas sa vocation ; il envoyait la mienne (« écouter des idées » disait-il, flatteusement). Notre réelle et très intermittente intimité a duré six mois ; je lui ai offert un de mes livres au début juillet. Mais, à la rentrée, plus

personne à Sauvagines : je ne l'ai jamais revu ».

« J'espérais une vraie histoire » bougonne Honoré.

« Elle arrive » lui dis-je. « Il y a huit ou dix ans, un de mes élèves m'a téléphoné. Il venait de dénicher, dans la bibliothèque de son père récemment décédé, un livre de moi, dédicacé. Il m'a lu le petit mot : *A un banquier, prétendument raté, de la part d'un prof, faussement accompli...* ». L'élève et moi n'avons pas ri.

« Mais où est l'histoire ? » lance Honoré, qui s'agace.

« L'histoire » dis-je, « son fils l'avait ignorée. Seule sa mère avait su, quelques années plus tôt, qu'ayant reçu un livre absurde (et en tout cas très malencontreux) d'un co-usager anonyme des transports, son mari, suprêmement embarrassé, s'était, bientôt, acheté une moto pour éviter toute autre rencontre ».

« Et il s'est tué dessus, j'imagine, assez rapidement ? » demande Honoré.

« Assez, oui » lui dis-je.

D'une grimace qu'il esquisse odieusement, j'attends le pire, qui, sans faute, vient :

« Les vrais écrivains changent la vie de leurs lecteurs », susurre mon voisin.

Les jeunes ados que sont désormais les copains des petits-enfants d'Honoré ont dépassé les bornes. Chez lui, hier, dans une bousculade ponctuée d'effroyables cris, l'un d'eux est projeté par un autre sur le muret, où il s'ouvre la tête. Quelques points de suture auront cette fois suffi, mais Honoré a regroupé, dès aujourd'hui, dans son jardin, la dizaine de petits affreux impliqués dans la rixe, ayant solennellement exigé, pour renoncer à porter plainte, qu'ils m'écoutent brièvement les sermonner. Quelques parents sont là, bouclant les issues. J'ai accepté, à la seule condition de trois répliques que je charge Honoré d'émettre.

« Nos petits amis » leur dis-je, « on se met des bourrades, des coups de poing, pour rire, pour tester nos carcasses. Et même des estafilades, avec des lames, de petits couteaux pour commencer. On a des disputes de fantaisie : un peu de sang coule, un peu de sang gicle. On continue à rire, à plaisanter. On se mélange les cicatrices ».

Honoré ne rate pas son tour. « *Jusqu'au jour ...* » dit-il, bras croisés, fortement.

« *Jusqu'au jour* » continué-je, « où des plaies suppurent, où ça devient sale et noir près de la peau. On hésite à montrer, à regarder même. La gangrène arrive. On couvre, mais ça sent sous le torchon. La fanfaronnade se fait plus faible. Le grand malheur vient vite ».

« *Et alors ?* » lance Honoré, toujours ponctuel.

« Et alors » dis-je, « on noierait sa mère, que dis-je, on vendrait son chien pour trouver une pharmacie ; je veux dire : on s'agenouillerait dans une mare de lisier pour être nés dans une région de monde, ou nous transporter à une époque, où existent des pharmacies, où il y a des choses sérieuses sur leurs étagères, et des professionnels qu'on paye pour qu'ils vous secourent. Oui, des gens qui, dans la galaxie, ont fait les années d'études requises, qui veulent bien vous recoudre ou vous amputer, au lieu d'aller boire des canons sur la plage, et vous faire des bras d'honneur, et simplement pousser les autres (et même les autres pharmaciens) sur des murets ! »

« *C'est donc pourquoi...* », intervient Honoré.

« C'est pourquoi » terminé-je, « ne visez en tout cas jamais au-dessous du monde qui vous a fait naître, sales coquins ».

Honoré, un peu perplexe, lance les vivats.

Fabienne me raconte qu'il y a quelques années, leur chien d'alors (un dogue maigrichon qui, dans mon souvenir, périsseait d'ennui dans la courvette arrière) avait, un matin, accompli la performance de se redresser sur ses pattes arrières (et même, dit-elle, sur leur pointe, miraculeusement), et fait, quelques pas, quasi-verticalement, rentrant les fesses en virtuose et haut comme un escabeau, sur leur terrasse. Le parfait prodige.

« Et savez-vous seulement comment Honoré a réagi ? » me demande-t-elle.

Je l'imagine imitant sa bête, ou ricanant, ou sortant vendre ce numéro à un cirque de passage, mais pas du tout. « Il a tout de suite » me dit-elle, « décroché sa ceinture, et cinglé de coups la pauvre bête ».

« Il lui a dit », continue-t-elle, « très exactement ceci : *Tu es là pour tenir la baraque, pas pour faire le malin !* ».

Je m'indigne quand, soudain, Honoré passe la tête par la haie. « Oui, voisin, c'est bien là ma formule » me dit-il, « et vous devriez réfléchir. C'est cela même, je crois, qu'à l'artiste que vous n'aurez à coup sûr jamais su cesser d'être, le Patron lancera au dernier Jugement, vous rabrouant et recalant sans retour ! Oui : *tu étais là pour ...* »

COURSE FOLLE CONFIÉE AUX ALÉAS (1/4)

Jean-Charles Vegliante

Chambre d'écho

Elle n'est plus qu'une voix répercutée sur les pentes, effilée par les abrupts rocheux, les tapis de mousses où se perd jusqu'au bruit des brisées nocturnes de l'ours et de l'eau tombant des sommets fendus en épouvante sous la hache infatigable du noir Héphaestos.

Faible souffle, mince membrane desséchée, mémoire de corps disparu au feu d'une passion sans espoir, écho parlant sans bouche, sans origine, par fausse survivance à nos consolations les moins raisonnables.

Elle n'est rien qui survive à sa *beauté plus qu'humaine* (bis) et se souvient seulement de la dernière haleine d'un cri qui la cherchait parmi les tempêtes de sable, crient son nom dans le vent comme d'une sœur peut-être et reperdue à jamais jamais mais l'écho répète...

Une voix criant : au désert préparez la route d'Adonaï !
(Isaïe, 40, 3)

Mal amer, ton abandon...

Tremble dans l'œil trouble, dans le blanc de l'œil,
un vaisseau minuscule se brise tout à coup
quand on ne s'y attendait plus, nous rappelle
combien à l'intérieur aussi se livre une lutte
sans merci contre le temps, contre soi-même,
la tache rouge qui apparaît à l'extérieur
incongrue dans le blanc aqueux avertit
les autres de ta lutte interne à toi invisible
et presque indolore, intime trahison
du corps qui ne t'appartient pas, qui de son côté
mène un combat inégal contre le sol
obscur qui le veut, qui l'attend comme fiancée
attend de recevoir en soi son promis,
son fardeau, son engrais, son petit mimi. *

* Note explicative : [il dit aussi] *J'ai un petit point rouge dans l'œil (le gauche) / qui me regarde quand je regarde moi / (distrait) soudain rappelé à la présence / de cette surveillance qui par l'œil voit / à travers les miroirs, estime mes chances... [Et voir aussi : Autobiopoésie, plus loin].*

Toujours tout

Ne t'arrête pas au naufrage des jours,
évoque les âmes des devenus pierre,
invoque madébélé, sa force odieuse
par le sang qui afflue dans les veines jeunes
des garçons et des filles, du coq, du feu !
et le ciel courbe qui menace les plaines.
Sur l'herbe couchée passe une vague douce,
elle te prend, soulève jusqu'aux montagnes
bleues d'où personne n'est jamais revenu,
et te dépose sans voix et t'ensommeille
avant l'enfoncement prochain dans la terre.
Tu dis que ton désir est comme un sommeil
puissant (pour moi c'est l'image de la mort)
et qu'il n'est plus temps d'interroger les dieux.

Les dieux sont morts, madébélé
Le ciel ne se courbe plus
L'herbe est ton souvenir

La dernière nymphe

Il se retourne sachant qu'il va la perdre à jamais,
que son regard cette fois sera condamnation
où leur histoire se répudie elle-même,
oublie l'inoubliable de leurs séjours
le long des rives heureuses d'ardent
fleuve d'herbes tendres impossibles
poursuites au vent de passion,
d'un long baiser suspendu
à l'aurore du temps,
comme s'ils devaient
(devenus dieux)
ne connaître
ni ombre
ni

En attendant

Attendre nous attendons quelque prophète
qui nous assure de quelque chose après la vie.
Les bonheurs ont été épuisés, les peines
nous épuisent plus que la vieillesse de l'humain
quand plus personne ne croit aux forces de l'esprit.
C'est une existence de soupes mesquine
et les jeunes gens ont peur de paraître naïfs.
Dans le désert des drapeaux noirs pour demain
patientent jusqu'à l'heure du grand boucher,
jusqu'à l'écorcheur, la décapitation,
les corps des pauvres femmes ternis dans la poussière.
Nous regardons malgré nous l'horreur comme au spectacle
et des lèvres tues monte un soupir profond
et des bouches nues cachées en tabernacle.

Aube

Souffle, souffle expansé dans l'aube de gaze !
De la terre qui fume montent des voiles,
pour quels départs, quels envols, ruminations
d'un passé atroce, quelques survivants
ont refusé toute commémoration,
et dans la brume des perles s'aperçoivent
pour les yeux innocents des petits fuyards.
Ne leur dites pas que tout est en suspens,
que nul n'est assuré dans l'aube nouvelle,
qu'il y aura au premier point le hasard
du tri, les séparations, larmes amères
et insupportable injustice fermant
leur jeune cœur à jamais. Non, sur le monde
flotte un lait léger, une manne lumière.

LIRISME, 7

Aurélie Foglia

un livre mais c'est quelqu'un

qui vous accompagne même
quand il neige et qu'il n'en fera
rien

à l'image d'un arbre vous attend
au détour derrière un buisson
sans

ménagement vous pousse à
l'intérieur des mots vous
remontent dans le corps d'autres
vous descendant

maintenant qu'aucun dieu ne vous
viole plus il est le seul

on sait des livres qui se déplacent
très lentement

mais par bonds brusques après de
longs stades d'immobilité

se traînent à travers nos reflets
flânen à la dérive

rassemblant leurs dernières forces
pour faire basculer le sol

changent la marche

d'autres étant mouettes à quatre
pattes cerfs-volants sans vent ou
encore

l'œil bombe
à travers blancs

s'insère à l'aveugle entre les
idées murées par la brume
les pans abattus de lui-même

détaché

par la voix d'un ancien mort
riant de rien

d'un même mouvement

tient en haleine sous
respiration artificielle

comme une feuille
dans un fleuve
qui surnage

être emporté

du moment
que les feuilles
bougent encore

suspendues
au-dessus
de mon vide

se tient
l'instant
à l'instant

une fois
qu'un livre
se donne

à lire

d'un coup sec
se retire

non sans
laisser
des marques

rouges
sous la peau

j'aime sentir

ici

l'enveloppe
qui lâche

les signes
gicler

de la langue
purgée de gel

quand le printemps
se voit

encore un
qui s'est pendu
aux lèvres

d'un livre

il en ressort
que c'était bref et sans art

cette visite de la mer
démontant nos ruines
avec le monstre tapi
dans un coin de la nef

la police qui s'interpose
pour éviter l'effusion

ne dis rien

une bouche flotte

patiente comme un livre

au fond d'un étang

greffé sur une cuisse

un cerf un chien peut-être

courraient à la recherche

de rien jouissant

de leurs muscles huilés

par l'élan

pas eu le temps comme eux

de poser des noms sur les environs

se décollent

un livre tient

par la main
son passager

en train
de prendre
le train

va trop vite

sur les passages
pathétiques

pendant un pays
age insensible
à l'obscurcie

voyez-vous

la privation continue
le rire le temps
d'un champ très vert la vitre

accélère

la modification du cadre
entre les lignes

dans le déplacement
rivière route

des arbres foncent les allées
filantes des vies qu'on émet

rêves maisons minutes

une fraction de verger s'est vue
arborer ses fleurs à perte

ce qui vient
d'émerger replonge
loin derrière de nouveau

la vitesse sert d'extracteur
à miel

les mots lèvent

les fantômes de tout
dans la beauté d'un site

les pages font un bruit de frein

touriste de ses rythmes
le corps a mal d'être
un spectacle privé
qu'on lui arrache
des yeux par les yeux

dès qu'on tourne

comme jamais voir

se poursuit
à travers

sa fuite

tunnel le temps ralentit l'œil
rivé sur ce qui se

montre une femme
en regard

vient de renverser son livre
par la fenêtre inamovible

imprègne la moquette blanc

et noir où des vaches tachetées
ruminent ce geste sans suite

entre ses tenailles

DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION [sentier critique]

Guillaume Condello

A propos de :

Brice Bonfanti, *Chants d'utopie (premier cycle)*, Sens & Tonka, 2017

« L’Histoire repasse pas les plats » disait Céline. Et pourtant : on parfois a l’impression que l’histoire n’est qu’un long bégaiement. Lors d’une conférence TED, Oscar Schwartz (un poète – humain, apparemment) a mis en parallèle des textes écrits par Gertrude Stein et d’autres écrits par un algorithme, interrogeant les auditeurs (ou plutôt : spectateurs) en une sorte de test de Turing inversé : où est le texte dont l’auteur est humain, où celui produit par une « intelligence » artificielle ? Bien entendu, le public s’y est trompé.

Et alors ? Les humains écriraient-ils comme des robots, parfois ? Sans doute – à s’en tenir à la surface. Il existe certes des textes répétitifs et absurdes, qui semblent progresser suivant un algorithme difficile à identifier. Et de l’autre côté, produits par les IA, il y a des textes qui semblent humains – et les ingénieurs de cette nouvelle beauté (toujours promise, jamais encore réalisée) ne cessent de nous affirmer qu’elle fera une différence. Mais il faut voir comment ces algorithmes fonctionnent : on les gave de texte, et ils analysent la manière dont ces textes utilisent le langage. A la fin, le programme est capable de produire un

texte qui utilise le langage de la même manière. On le remplit de Dickinson, et il fait du Dickssinson. Entre Han van Meegeren et l'IA, une simple différence de savoir-faire : l'humain reste, pour l'instant, plus performant.

Mais ça revient à dire qu'il y a, d'un côté, une répétition qui au fond n'en est pas une, et de l'autre, une différence qui n'en est pas une non plus. Répétition lexicale dans le texte humain, qui produit une véritable différence par rapport aux textes qui le précèdent, et qui ont nom tradition. Fausse différence dans le texte algorithmique, qui repose sur une reproduction inlassable du même, des mêmes structures prises dans la tradition – plus encore : dans une représentation de la tradition. Vraie différence difficilement discernable chez l'humain ; vraie répétition, dissimulée, du côté de l'IA.

Au fond, ces considérations ne sont pas si nouvelles, elles non plus, et se répètent dans l'histoire de l'art depuis que celui-ci tente de produire, à chaque fois, des visages différents : comment répéter sans se répéter ? Comment continuer ? Comment produire du différent sans en même temps avoir recours à la répétition ? Comment la différence peut-elle-même exister sans la répétition ?

Sans doute faut-il distinguer, en poésie, entre la répétition qui concerne les figures lexicales et celle qui concerne les thèmes ou la sémantique. On pourrait du coup voir que ces divers visages de la répétition ne concernent pas les mêmes domaines, ne servent pas les mêmes stratégies.

Dans ses *Chants d'utopie* (premier cycle), Brice Bonfanti parcourt presque toute le gamme des figures de style jouant de la répétition (paronomase, très souvent, antanaclase, hypozeuxie, etc.) La langue y progresse par No. 16

différences minimes, répétitions et reprises, pour faire proliférer le sens, qui surgit souvent d'un télescopage entre les mots, qui s'appellent justement en raison de leur différence autant que de leur proximité. Ainsi (chant XVI, I, p.65) :

On ne va pas nous raconter d'histoires. Pas l'histoire. Pas ses faits, errants, méfaits, majoritairement. Majoritairement, l'histoire dite est errement, ne dit que l'ère mensongère. Les faits dits s'y déploient dans son désordre et sa violence.

Or c'est précisément dans cette épaisseur de la langue, une langue rendue comme folle et parlant presque d'elle-même, en roue libre – c'est en cette langue que réside la possibilité de produire des effets de sens qui fictionnalisent le réel, et ce faisant, le disent, mieux encore que le discours rationnel :

On ne va pas nous raconter l'histoire, mais le mythe. Le mythe *lui* est véridique, dit le vrai, il dit vrai et il est vérifié, est fait vrai, et il ne dit que les vrais faits. Car il nettoie l'histoire sale des faux faits, tous ceux qui errent sans idée, qui vagabondent, qui s'excentrisent sans raison, et sans cœur, qui surabondent de rancœur contre la ligne verticale enracinée au plus profond, et élancée comme envolée vers les hauteurs les plus en haut, plus en avant
(ibid.)

Le poète se débat dans sa langue, avec sa langue, qui est aussi bien celle du commun, à laquelle il va arracher, par une sorte de pétrissage entêté, proprement insensé, fou, des bribes de sens, qui seules soustraient (peut-être) la langue à

la fatalité de la mort – celle de la signification aussi bien que celle des hommes. Ghérasim Luca, déjà (« Morphologie de la métamorphose » *in Héros-limite*) :

*C'est avec une flûte
c'est avec le flux fluet de la flûte
que le fou oni c'est avec un fouet mou
que le fou foule et affole la mort de
La mort de la mort de
c'est l'eau c'est l'or c'est l'orge
c'est l'orgie des os
c'est l'orgie des os dans la fosse molle
où les morts flous flottent dessus
comme des flots*

Sous des formes diverses, c'est la même quête de déconstruction de la langue, de décomposition/recomposition que l'on retrouve dans l'œuvre, par exemple, d'un Tarkos ou d'un Pennequin. Il est parfois commode de se perdre dans les replis de cette langue – et si, à certaines périodes de l'histoire il a été pertinent et nécessaire de déconstruire les prétentions de la langue à épouser les contours du réel, d'y marquer les failles et d'y creuser les fractures qui contredisent sa prétention cratylienne, la machine langagièrue court parfois le risque de tourner à vide, et, à ne regarder que l'ombilic, elle perd de vue les limbes où se cachent les ressources du sens.

La répétition, et depuis longtemps déjà, a été l'outil pour percer la surface durcie du réel. Croûte de mots durcis, polis par leur usage quotidien, sur la surface de laquelle frappe inlassablement le marteau de la répétition. Retour constant et laborieux, entêté, sur le métier, pour tenter d'y

percer le secret de ce qui se donne, soumis au regard, mais se refuse dans le même geste. Les mots font retour pour tenter de tout dire, de dire, parfois, le tout, depuis le début. La répétition fonctionne comme un effort désespéré pour redonner leur matérialité ou leur pesanteur aux mots, celle des choses qu'ils charrient – charriaient, et dont ils ne portent plus que l'ombre. Jean-Luc Parant (*L'adieu aux animaux*) :

Avec leur bouche pour toute main, leur langue pour toute paume, les animaux ne peuvent pas saisir ce qu'ils ne peuvent pas manger. Le monde n'existe que dans leur bouche, et leur bouche en est si pleine qu'il n'en sort qu'un cri et à travers lequel s'entend ce qui s'avale et qui a mal. Car la douleur c'est d'abord ce qui nous mange : la femme, l'homme crient quand ils se font dévorer, quand leur corps est la proie des animaux même les plus infimes.

Les animaux ne parlent pas, ne rient pas car dans leur bouche, sur leur langue tout se broie pour exister ; ils crient parce qu'il n'y a de place que pour manger. Tout souffre de n'être touché que pour être avalé ; tout a mal sous des doigts qui sont des dents qui mordent, sous une paume qui est une langue qui lèche et recouvre tout. Tout disparaît dans l'ouverture d'une tête où tout entre mais d'où il ne ressort jamais que des cris.

Les mots nous donnent en effet le monde autant qu'ils nous le ravissent. A l'ingestion des choses par la bouche s'oppose leur diction par la parole, parce que la bouche n'est plus cet organe de la préhension, mais que cette fonction est désormais dévolue à la main. La préhension et le compréhension se séparent : main, et bouche. Du coup, les mots portent toujours en eux la nostalgie du contact avec les

choses, et s'ils nous les offrent sous la forme d'un monde, c'est dans le même geste qu'ils nous le ravissent. Mais l'apparition du mot, c'est aussi l'apparition de la communication. Au cri succède l'appel à l'autre.

Avec des mains l'homme et la femme s'appellent et se font signe comme s'ils criaient. L'homme parle car il n'a plus seulement une bouche et un ventre mais assez de place tout autour de lui pour y mettre le monde sans y toucher. Avec ses mains la femme ne crie plus, ses mains sur sa bouche articulent son cri qui passe entre ses doigts, et l'homme dit des mots mais quand il souffre ses mains ne peuvent plus retenir le monde, tout entre en lui et l'étouffe. Il crie quand il n'a plus de place que dans son ventre et qu'il a tout perdu. Le petit enfant crie et pleure quand il a faim ; ses mains se tordent, elles ne peuvent rien prendre, il ne dit rien parce que sa parole se tord dans ses mains.

Les animaux ne parlent pas parce qu'ils se servent de leur langue et de leur bouche comme d'une main, et qu'ils ne peuvent pas prendre et à la fois parler avec elle. Ils crient mais il s'appellent, ils font signe avec leur bouche comme une main qui se tend. Les animaux ne parlent pas parce que avant de parler ils ont déjà la bouche pleine. Ils avalent tout, ils mangent même leur parole et s'en nourrissent.

Manduction de la parole. Tentative de redonner dans le corps du texte, la corporéité du mot, et ses mouvements obscurs, organiques. A l'opposé, sur le même spectre, on peut aussi pratiquer une autre forme de répétition, ascétique, où la rareté des mots et leur répétition fonctionne comme une épure de l'expérience pour en saisir la

quintessence. On pense au verbe raréfié d'un Du Bouchet (*Dans la chaleur vacante*) comme on parlerait d'un air raréfié qui, sur les sommets, est la condition d'une vision plus pure où se découpent les contours aigus du réel. Tout n'est qu'air, mur, feu, lumière, sol, etc. Et chaque mot, découpé sur la blancheur de la page, s'imprime à chaque fois plus profondément sur la rétine, laissant dans l'œil qui se referme une image fantôme où se révèle un peu de ce qu'est ce feu, cet air, cette lumière.

La répétition se diffracte donc à la fois sur le plan lexical et sur le plan sémantique et thématique. Si les mots, les phrases se répètent, parfois ce sont les images, les objets, les souvenirs qui se mettent à tournoyer autour de nos têtes comme des vautours, et la répétition devient obsession, quand bien même le vocabulaire ne se répèterait pas nécessairement. Ce qui frappe à la lecture des « romans » de Savitzkaya par exemple, c'est non seulement le retour de certaines formules, de certaines phrases, mais aussi de certaines images ou plutôt de certaines visions, des souvenirs fantasmés (le pied nu de sa mère dans la merde de poule, dans *Mentir* – pour n'en citer qu'un seul) : des spectres qui ne cessent de demander à être nommés, décrits – ou conjurés. C'est donc à un travail d'amour – d'un amour ambigu, qui n'est pas dépourvu de haine – que sert ici la répétition des mêmes visions matricielles.

Proximité de l'écriture poétique avec la folie. Evidemment. Les figures de la folie sont nombreuses dans les *Chants d'utopie*, et se font écho, toutes confondues en un rejet unanime, toujours différent, mais toujours semblable, par ceux qui n'étaient leurs contemporains et leurs compatriotes que du point de vue de l'état-civil – du point

de vue de la loi et de la force. La litanie des figures utopiques, et de leurs destins tragiques fonctionne ici aussi bien comme un appel à l'espoir (révolutionnaire ?) qu'à la lucidité rageuse face aux cons.

On pense en effet à Artaud, et Van Gogh, le suicidé de la société, aux obsessions et aux horribles arrêts de la pensée, aux porcs et aux cons du *Pèse-Nerfs* pour qui les mots ont un sens. Ici, le retour obsessionnel sur les mêmes matrices de visions sert à la fois à approfondir une intuition intellectuelle et existentielle – c'est-à-dire : à suivre la pente de son propre destin, de celui que l'on se fait en le trouvant, par l'écriture ; et dans le même temps, le retour incessant sert à vomir la haine des cons, c'est-à-dire de tous ceux qui font obstacle à ce destin.

Ces quelques stratégies de la répétition thématique n'épuisent certainement pas l'ensemble des buts possibles que peut se donner le texte. Parfois, c'est l'émergence même du texte et de son objet que le premier tente de saisir dans ses tentacules.

Le journal – surtout lorsqu'il est aussi un poème – est un dispositif formel qui se prête bien à la description de ce fonctionnement obsessionnel de l'écriture – et au récit de sa naissance. Il suffit parfois de presque rien pour mettre en route ce mécanisme infernal, qui entraîne les engrenages du texte. Parlant (*Ma durée Pontormo*) :

Si bien que certains mots, certaines phrases, qu'il m'arrive de rencontrer au hasard de l'écoute, du regard ou plus souvent de la lecture, provoquent en moi un tel effet, une telle crispation, une telle suffocation parfois que...

Et la phrase elle-même reste en suspens. Dans les pages qui suivent, les phrases, sans reprendre pour autant des éléments lexicaux identiques ou semblables, tourneront toutes autour de cet objet – de cette image – qui fonctionne comme un appel, une convocation. La première étape consiste d'abord à accepter le défi – ou à le refuser. Mais ce n'est pas toujours possible, car il y a dans certains éléments une insistance qui s'impose, et se retrouve nécessairement dans l'écriture elle-même :

Passer outre, en un sens, j'aurais dû, ignorer l'événement, négliger cette coïncidence pour visionner une fois de plus le film jusqu'à sa fin ; ou bien me retourner, éteindre, viser l'autre côté, laisser flotter quelques pensées avant de me rendormir, peut-être. [...]

J'aurais dû.

Or

– CHEVAL BLANC –

cette masse terrible et nue, privée du moindre appui, occupait à présent tout l'écran, épuisait mon regard...

... et tint, je dois le dire, aussi longtemps que mon doigt consentit à ne pas relâcher sa pression sur la commande de la PAUSE.

Evidemment, je ne bronchais pas, restai assis, le cœur serré ; et vis ainsi la chose plusieurs fois

... en vérité ne revis pas exactement la même.

Etre à l'écoute. Faire durer l'appel, suffisamment longtemps pour savoir un peu comment le recevoir. Et déjà la durée de l'attention altère l'objet (« ...en vérité ne revis pas exactement la même. »). Accepter le défi, donc, de dire.

Aller et venir autour de l'objet, tenter de le figurer, mais nécessairement le défigurer, en lui retirant ce que sa trivialité ou l'habitude lui ont ajouté, pour le rendre méconnaissable. Le dévisager, le dénuder – lui rendant, du coup, ce vrai visage qui n'a jamais été le sien. C'est donc peut-être dans cette impossibilité de répondre correctement à l'appel, dans l'inadéquation fondamentale des mots à ce qui les convoque que se trouve l'explication de ce mystère : le travail infini du poème.

Travail infini qui prend le visage de la multiplication des tentatives pour dire le réel. Multiplication des chemins vers la chose, et des perspectives. Cubisme – nouveau visage de Stein (qu'on pense à *Tender Buttons*) : elle tentait de présenter l'objet connu sous des traits inconnus, quand ici il s'agit de partir en reconnaissance, de trouver un chemin vers l'inconnu. Nicolas Pesquès, tentant depuis bientôt quarante ans de dire *La face nord de Juliau*. Sur la route, ramasser des formules, des trouvailles, qui sont comme autant de fragment de ce réel rétif à toute diction.

Mais le texte peut aussi, inversement, jouer des visages multiples du même pour mieux le faire apparaître. Les chants de l'utopie, chez Bonfanti, sont les visages divers d'une même aspiration à l'idéal, à la justice – en même temps que les figures de l'échec, de l'horreur et de la catastrophe. Le multiple fait signe vers l'Un, et le donne à voir dans sa diffraction – parce qu'il est impossible de le donner à voir comme tel, sans doute.

C'est aussi qu'il est question, dans ce livre, de voix. On a déjà parlé d'Artaud – on n'a pas rappelé sa voix de sorcière illuminée, cette voix qu'on entend entre les lignes de son texte, son texte qui tourne autour de ses obsessions comme autour de trous noirs innommables, autour desquels

la masse verbale et la voix s'affolent, de plus en plus vite, jusqu'à la limite de l'éclatement. Importance capitale de la voix, qui pose une manière d'être au monde.

Les *Chants d'utopie* sont une grande polyphonie cacophonique, dans laquelle se donnent à entendre les voix de ceux qui, en réalité, ne sont que les masques d'une seule et même aspiration à ne pas se satisfaire de ce qui est. La répétition est ici travail de la voix. Derrière ces voix singulières (Bonfanti parle en première personne, à travers la bouche de ses « personnages », qui sont en réalité des avatars, des figures où il s'aliène et se retrouve dans le même geste), c'est la grande voix de l'utopie que l'on essaie de faire entendre. A chaque fois, derrière chaque bouche et chaque parole, prononcée par des individus appartenant à des contextes historiques et culturels différents, c'est une même voix de révolte qui se donne à entendre – et le style de Bonfanti est ici la grande voix qui ventriloque tous ses personnages ; mieux : la voix qu'ils lui font.

Il est tout de même significatif, par parenthèse, que la poésie sonore et la poésie action aient eu si souvent recours à la répétition : des phonèmes, des mots, des phrases (moins souvent)... C'est qu'au poème embaumé dans les pages d'un livre, il fallait rendre la voix inaudible qui était la sienne, et que le poème n'exista, « en tant que poème, qu'une fois dit publiquement à haute voix, ou retransmis par un support tel qu'un disque vinyle ou un CD » (Heidsieck, *Poèmes-Partitions*, Al Dante, p. 33) Significatif aussi que les dispositifs permettant d'accélérer ou de répéter la parole soient des outils si récurrents, dans une tentative paradoxale de rendre la parole nue du texte dans un corps modifié par la technologie, amplifié par un micro, « augmenté » d'un magnétophone – et l'on ne

s'étonnera pas de voir ces tentatives fleurir au moment même où l'art en général tente de modifier les corps sur lesquels la technique moderne étend une emprise de plus en plus puissante et profonde.

Tentative de redonner un corps à la voix, une voix aux corps, une voix qui leur soit propre : il n'est pas question de la singularité de la voix du poète. Si singularité il y a, c'est une singularité qui n'est pas celle de l'individu poète, mais une singularité a-individuelle.

En définitive, c'est la question de l'histoire qui est posée – qui fait retour. Le corps historique, aux prises avec le présent qui le recompose et le décompose, exige qu'on lui rende sa voix et son lieu – qui n'est évidemment nulle part. Dans le même temps et par le même geste, c'est l'espace qui se trouve transporté hors de lui-même : l'utopie, comme lieu de nulle part, vient faire éclater la localisation des événements, les arrache à leur contexte, pour les projeter dans un espace rêvé, imaginaire. Les chants d'utopie sont les chants des lieux qui s'arrachent à l'espace, pour projeter devant eux un horizon d'émancipation, dans les contours sans bord d'une voix qui est la voix de ces tentatives inlassables de révolte contre l'ordre des choses.

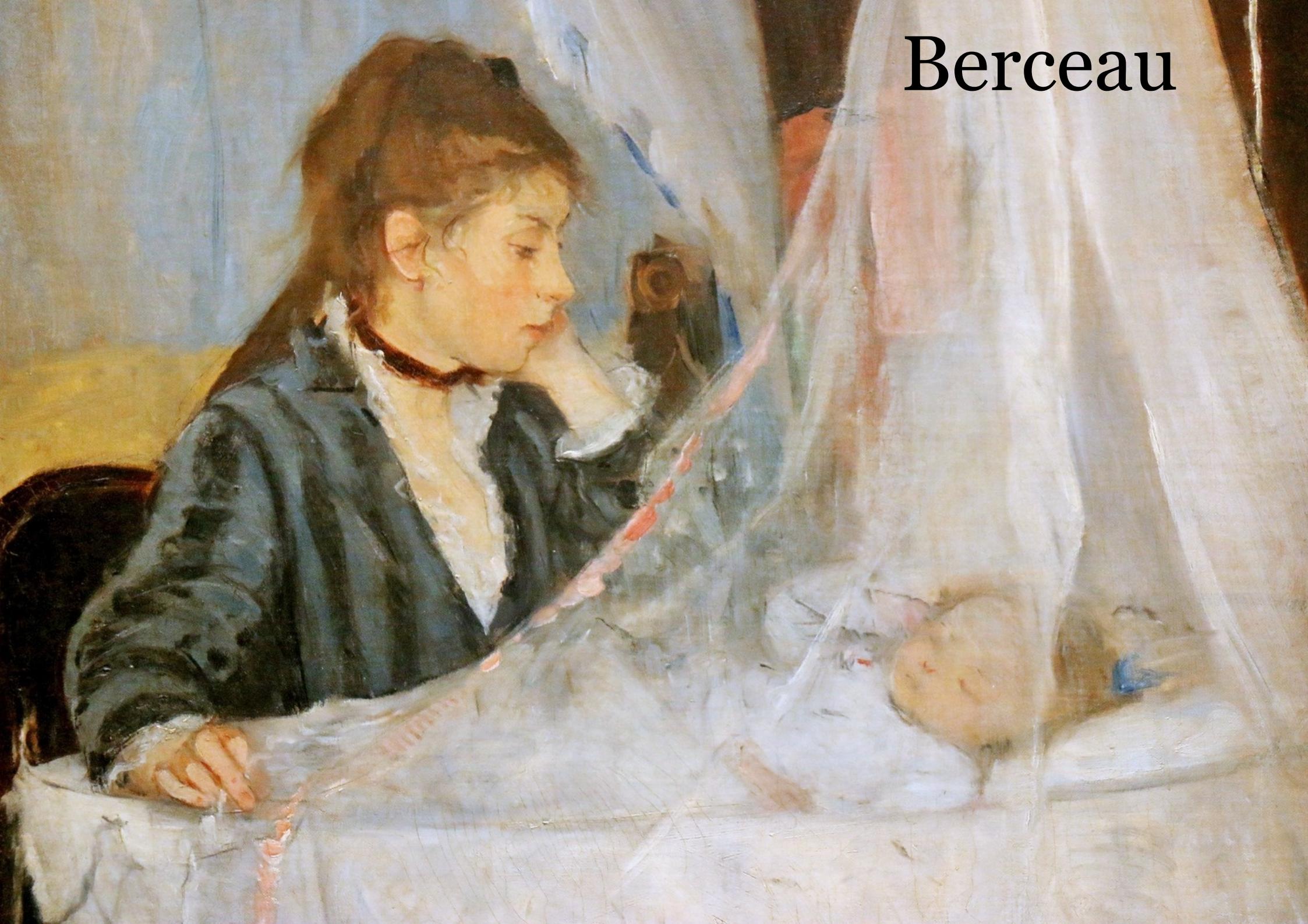
Cet arrachement à l'espace est évidemment solidaire d'un arrachement au temps. Chez Bonfanti, les personnages historiques (parfois légendaires), reviennent en effet pour s'arracher au temps comme il le font à l'espace, et se ficher dans le présent, avec leur voix. Grand chant du monde, qui voudrait changer le monde, sans doute. Une ambition assez poundienne, en somme. Mais les chants ici sont donnés dans le désordre (leur numérotation ne suit pas l'ordre logique) ; signe, si besoin est, que ce grand chant du monde ne peut qu'être brisé, série de fragments qui se répondent,

construisent entre eux un jeu d'échos et une constellation faite de différence autant que de répétition – et ne pourraient pas prendre leur sens dans une série linéaire. A chaque période, il faut remettre l'ouvrage sur le métier. Chaque présent doit s'inventer, de même que le passé qui lui correspond – et son futur.

L'Histoire repasse pas les plats – mais l'art et la poésie reprennent toute leur histoire, et toute l'histoire à chaque fois, chaque fois qu'un poème s'efforce de prendre la parole, et qu'à travers lui se donnent à entendre toutes les voix qui se sont tuées, et celles qui ne sont pas encore.

Durant son dernier été, sous le soleil de la campagne aixoise, Merleau-Ponty écrivait les dernières lignes de son dernier livre : « Si les créations ne sont pas un acquis, ce n'est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont presque toute leur vie devant elles »

Berceau



SOIF, 1

Rodrigo dela Peña Jr.

traduit de l'[anglais](#) (Philippines) par François Coudray**[The body holds an archive]**

The body holds an archive to keep it steady
 and steadfast, how the mouth must remember
 who it kissed or what has been promised.

The fingers reach for the body's crevices
 scratching the itch, the itch, the itch. If all I am
 is anatomy, then I am content to be wordless,
 to touch and be touched by kindness, the hands
 of strangers. Waking, the self is back to the body,
 rickety machine that needs to eat, to drink, to shit.
 What is each day but a movement from something
 to do to another thing to do? Appetite's checklist.
 I am weighted, I am anchored by desire.

[Le corps enregistre]

Le corps enregistre pour le garder ferme
 et fort, comme la bouche doit retenir
 qui elle a embrassé ou quoi elle a promis.
 Sur le corps les doigts cherchent les failles
 grattant là où ça démange, ça démange. Si je ne suis
 qu'anatomie, alors je suis heureux d'être sans mot,
 de toucher et d'être touché par la gentillesse, les mains
 d'étrangers. Au réveil, le moi est de retour dans le corps,
 machine branlante qui doit manger, boire, chier.
 Qu'est chaque jour si ce n'est le mouvement d'une chose
 à faire, vers une autre chose à faire ? Liste d'appétits.
 Je suis lourd de désir, ancré par le désir.

[Somehow I find myself]

Somehow I find myself in the darkness of a maze,
a minotaur rooting for mouths and limbs, chests
and pricks. Skin night: no towel or underwear.
Only the bare fact of the flesh, sliding, pressing
against one another, towards one another.
I see you only as a silhouette, outline
of the hunger that riddles my solar plexus.
And somehow this is a ritual we keep repeating
in silence, my gaze mirrored by your anonymous
gaze. The hours accrue as tissue paper heaped
in a corner, discarded as cum rags. Sinewy
muscle, crewcut twink, hung daddy. O taste and see—

[Quoi que je fasse je me retrouve]

Quoi que je fasse je me retrouve dans l'obscurité d'un dédale,
minotaure fouissant bouches, bras, jambes - poitrines,
bites. Nuit de peau : ni serviette ni sous-vêtement.
Rien que la chose nue de la chair, qui glisse, se colle
contre une autre, vers une autre.
Je ne te vois que comme silhouette, contour
de la faim qui bat mon plexus solaire.
Et quoi que je fasse, nous ne cessons de répéter en silence
ce rituel, mon regard au miroir de ton regard
anonyme. Les heures passent et s'entassent comme mouchoirs de papier,
essuie-foutre jetés dans un coin. Muscle
tendineux, minet coupe soignée ou daddy tbm. O goûte, et puis vois...

PASTORAL (6/6)

Jean-Claude Pinson

(de la poésie comme écologie première)

Brouillon général

33.

Cri de colère et de guerre, l'injonction de Jean-Paul Michel (« Défends-toi, beauté violente ! ») venait, salutaire, rappeler, après les avant-gardes, une vérité banale mais qu'on aurait bien tort de vouloir oublier. Car si le poète, au sens large (l'artiste) est celui, comme nous l'enseigne l'étymologie grecque, qui fabrique, façonne, forge, modèle quelque chose (*kékchose*, écrit Jacques Roubaud), n'est-ce pas en renfort de la beauté qu'il s'y emploie ? Ce qu'il produit ne peut pas être étranger tout à fait à la préoccupation du beau, quelle que soit la façon dont on entend cette notion infiniment volatile. Avec le langage (avec ce que Christophe Tarkos appelait la « pâte-mots ») ou tout autre matériau, c'est bien quelque chose comme de la beauté que le poète cherche à faire advenir, à « créer » – par-delà la « trahison » qu'on peut par ailleurs imputer à la Beauté avec un grand B (Sartre à propos du Titien, de « son insolent bonheur » et de ses « toiles béates »).

Mais, homme parmi les hommes, le poète n'est pas seulement celui qui s'attache à produire du beau dans son

champ artistique propre. Producteur, il est aussi comme tout un chacun récepteur du beau (et du sublime). Comme citoyen sensible du monde, comme habitant de la Terre, souvent il lui arrive d'être affligé de l'enlaidissement qu'il peut ici et là constater. La question du beau n'est donc pas, loin s'en faut, qu'une question d'art. À quoi s'ajoute sans doute qu'il lui incombe spécialement, à lui poète, en vertu du pacte « pastoral » dont nous avons parlé, de se faire le défenseur du *beau naturel*.

Mais quel sens y a-t-il à parler d'un enlaidissement du monde ? Et d'abord est-il avéré ? L'affirmer suppose un état antérieur où la beauté de la planète n'aurait pas été encore abîmée par l'entreprise humaine d'arrasonnement de la Terre. Cela suppose aussi, plus radicalement, qu'on puisse parler à bon droit d'une beauté de la Nature telle qu'elle vaudrait comme une œuvre d'art *objective*. Lui conférer une valeur esthétique qui ne soit pas la simple résultante de notre regard subjectif requiert alors qu'on pense cette beauté naturelle comme le fruit, en l'infinité diversité de ses objets et facettes, de l'évolution darwinienne. Telle est la thèse que défend notamment le philosophe américain Holmes Rolston III, insistant quant à lui sur le rôle de la connaissance d'ordre scientifique dans l'appréciation esthétique.

Il faut encore ajouter que la nature domestiquée par la civilisation agro-pastorale qui, issue du néolithique, a prévalu jusqu'au milieu du XXème siècle dans nos contrées, possédait aussi une beauté propre, ses paysages lentement façonnés, sculptés, par le travail humain pouvant être considérés comme une œuvre d'art patrimoniale et

collective. Alors on pourra considérer comme une forme de *vandalisme* la façon dont la civilisation industrielle a saccagé, détruit, défiguré cette Nature et ces paysages.

De cet enlaidissement du monde on peut distinguer deux moments. Le premier survient avec l'expansion rapide, au XIXème siècle, de la grande industrie capitaliste et de l'« extractivisme », de l'exploitation industrielle des ressources naturelles dont elle est synonyme. Ce premier traumatisme concerne non seulement les paysages mais affecte aussi les modalités du travail et les fruits qu'il produit. Une mutation radicale des formes de vie survient. L'homme se met à fouiller, note Rousseau les « entrailles de la terre » pour en extraire des « biens imaginaires ». Ce faisant, il « s'enterre tout vivant », renonçant à la lumière du jour et « aux douces images des travaux champêtres ». Tout un monde agro-pastoral, celui qu'illustre le spectacle d'une vie au milieu de « la verdure et des fleurs », « des bergers amoureux et des laboureurs », cède la place à un monde infernal de « malheureux qui languissent dans les vapeurs des mines, de noirs forgerons, de hideux cyclopes » (*Septième promenade*). Rousseau sans doute idéalise la vie champêtre. Ce qui importe cependant dans cette comparaison de deux formes de vie fondamentales, c'est que l'une garde en réserve la possibilité, en ses nervures essentielles, d'une habitation poétique de la Terre (à commencer par ce luxe gratuit que devrait être la vie à l'air libre sous le « ciel azuré »), là où l'autre enterre et enferme (dans des usines ou aujourd'hui des entrepôts ou des bureaux) la plupart des existences, souvent ainsi à vie mutilées.

A contrario, on pourra objecter que la civilisation industrielle a su produire un art propre (une architecture, des arts appliqués de grande valeur ...). Certains artistes, s'emparant de la laideur des paysages industriels, ont su également, par le biais d'une *mimésis* à la fois réaliste et transfigurante, conférer une beauté nouvelle à ce monde industriel à première vue « hideux ». C'est le cas notamment de Maximilien Luce. Des paysages du « pays noir » (le pays minier de la région de Charleroi), il a su extraire, on l'a vu, cette part de la beauté que Baudelaire disait « contingente » (l'opposant au beau « éternel » de la Nature) – Luce en cela peintre en son temps très singulier. L'exploitation forcenée du prolétariat va aussi de pair avec une civilisation de l'ersatz. C'est pourquoi, précurseurs, des auteurs comme William Morris conduiront d'un même pas critique sociale et critique esthétique, dénonçant, autant que l'empire des exploiteurs, le règne de la camelote ; hissant, avec le drapeau rouge, le drapeau vert de la cause écologique (comme le fera un siècle plus tard, dans son poème « *L'Internationale* », le poète allemand Volker Braun : « Vous les damnés de la terre dans la brouillasse, le brouillard, /Vous les phoques trahis, toi le buisson maltraité... »).

Le second moment survient au mitan du XXème siècle avec l'arrivée du marketing et de la société de consommation, et le règne des médias de masse (de ce qu'Adorno appellera « l'industrie culturelle » et Michel Deguy « *le culturel* »). C'est l'*ethos* même du peuple qui est alors atteint au plus intime. Ainsi assiste-t-on, quand vif était l'intérêt des « civilisations rurales » pour leur cycle, à une « érosion » des saisons, « remplacées, note Barthes dans son cours sur

la « préparation » du roman, par le paradigme vacances/non-vacances », qui est une forme de la “Pollution” ». Mais de cette mutation qu'il qualifie d'« anthropologique », le diagnostic le plus sévère a été porté par Pasolini. « La consommation et la prolifération des industries tertiaires ont détruit, écrit-il en 1974, le monde champêtre en Italie et sont en train de le détruire partout dans le monde (l'avenir de l'agriculture est lui aussi industriel) ». Regrettant, « ce monde paysan [...] qui a survécu jusqu'à il y a quelques années », monde auquel il rattache « les cultures sous-prolétariennes urbaines », il fait le constat d'une « irréversible dégradation » apportée par cette « forme de fascisme complètement nouvelle » qui vient avec le pouvoir conjoint de la consommation et de la télévision (un « fascisme », remarque-t-il dans ses *Ecrits corsaires*, qui « n'est plus rhétorique sur le mode humaniste, mais pragmatique sur le mode américain »).

34.

Des « extases » et autres « ravissements » que pouvait susciter en lui l'expérience de « se fondre pour ainsi dire dans le système des êtres », de plonger dans le « vaste océan de la nature » et de « s'identifier » avec celle qui est notre « mère commune », Rousseau écrit qu'ils sont « inexprimables » (*Septième promenade*). C'est ce sentiment qui pourtant trouve, non pas exactement à s'exprimer, mais à sensiblement *s'imprimer*, musicalement (« musaïquement) *se jouer*, à travers les mots du poème, en tant que celui-ci est foncièrement « pastoral ». Ainsi comprenons-nous mieux, à sa lumière, que notre être au

monde n'est pas que séparation du fait de l'« archiévénement » du langage (du fait que nous soyons des vivants « *logon echon* », doués de langage, comme dit Aristote).

Ce sentiment d'appartenance à la Nature, on l'a vu, n'est pas étroitement esthétique, « désintéressé » (au sens que Kant donne à ce mot). Le plaisir du beau (du beau « naturel ») s'y accompagne d'un sentiment du bon. Ainsi se sent-on « à l'aise » dans ce « sanatorium naturel » et « salon de musique » qu'est selon Ponge un bois de pins. Poète éminemment pastoral, malgré les apparences, le même Ponge écrit, en son ode au mimosa, (cette fleur qui pourtant « ne [l'] inspire pas du tout »), que si sa floraison, « une éclosion comme telle », « est une valeur esthétique », son « hypersensible palmeraie-plumeraie » est aussi « une bonne action répandue, un don gratuit et agréable à recevoir ».

35.

La plage et les bords de mer (de rivière aussi bien) sont devenus, à partir du XIXème siècle, des lieux non seulement fréquentables mais particulièrement désirables. Adepte de « la renaissance par la mer », Michelet par exemple, dans le chapitre intitulé « *Vita nuova* » de son livre *La mer*, félicitait l'Italie « ressuscitée », d'avoir donné naissance à des sociétés soucieuses de la santé de sa jeunesse, créant par exemple, à Viareggio, un établissement de bains de mer pour enfants. Ainsi pourront-ils, écrivait l'historien, « aspirer la vie dans les souffles de la mer ». Ainsi, la vieille

Europe pourra-t-elle, reprenant des forces « à la grande piscine de Dieu », échapper aux effets néfastes d'un travail de plus en plus « exterminateur », rompre avec « la vie d'enfer » à laquelle la conduit sa propension à « aller de plus en plus vite ».

Exemptés momentanément de la contrainte du travail, libérés des entraves vestimentaires, les corps pouvaient, au bord de la mer, retrouver, éprouvées à fleur de peau nue, des sensations premières (celles du soleil, du vent, de l'eau). Sur la plage pouvait s'incarner et se rejouer, dans un contexte nouveau, le vieil idéal pastoral. Car elle est un lieu où s'exacerbe la part sensorielle, *esthésique*, de notre être. Mieux qu'en bien d'autres lieux, nous y pouvons éprouver une sensation de participation de notre corps au grand remuement de matière qu'est le monde.

Un peintre, Philippe Cognée, a su rendre parfaitement cette sensation dans les tableaux où il représente des personnages à la plage (*Albufeira*, 1996, Musée des Beaux-Arts de Nantes). La technique singulière qui est sienne (celle d'une peinture à la cire recouverte d'un rhodoïd puis chauffée au fer à repasser) produit une matière picturale, une *peau* frémissante, qui rappelle fortement pour le spectateur le plaisir qu'il peut ressentir, à la plage, d'être, à même sa peau nue, matière en train de se dissoudre dans celle des éléments (la lumière, le sable qui vole, l'eau dont il est encore tout ruisselant...).

Théâtre, la plage est un lieu fortement ambigu, où la dualité du « naïf » et du « sentimental » joue à fond. Le matin, avant l'heure balnéaire, nous y pouvons admirer la grâce de

telle ou telle espèce d'oiseaux limicoles (le ballet aérien par exemple d'une troupe de tourne-pierres sur la laisse de mer, au ras des flots). Plus tard, Eros entre en scène, quand vient le moment de l'exposition calculée des corps et du jeu aventureux de la séduction. Les codes et conventions qui sont ceux de cette beauté proprement moderne que Baudelaire rapporte à la mode et à l'*ethos* urbain façonnent alors jusqu'aux postures et accessoires de la nudité dévoilée – quoique sous le beau « culturel » perce toujours le beau naturel (car c'est de corps qu'il s'agit).

Analysant la montée, à partir de la fin du XVIII^e siècle, d'un « désir de rivage » dans les sociétés occidentales, Alain Corbin montre comment, avec l'invention de la plage, c'est une esthétique hédoniste du beau qui succède à celle, plus tragique, du sublime. Dans un roman comme *Robinson Crusoë*, la plage n'est encore que « le théâtre des catastrophes dont elle conserve la trace » et l'appréciation du rivage demeure négative. Mais la répulsion n'est pas ici sans un envers d'attraction. Il y a un pathétique de l'océan, de son immensité menaçante, qui suscite chez le spectateur cet effroi « délicieux », ce « plaisir de peine » dont Burke et Kant à sa suite font le ressort du sentiment du sublime. De cette esthétique, participe ce « bain à la lame » très en vogue dans l'Angleterre de la fin du XVIII^e : « il implique, écrit Alain Corbin, d'affronter l'eau violente, mais sans risque ; de jouir du simulacre de l'engloutissement ». L'œuvre de Victor Hugo porte elle aussi la forte empreinte de cette esthétique du sublime quand, « debout sur sa grève sacrée », il chante l'immensité de l'océan « terrible ». Elle continue, cette esthétique, de faire partie de notre culture quand, depuis le rivage, à l'abri du danger, nous aimons

assister, sidérés, au spectacle grandiose de l'océan en furie sous l'effet des plus violentes rafales. Thanatos alors prend le relai d'Eros. Et c'est encore lui sans doute, le dieu sombre, quoique en mode plus paisible, qui conduit la nouvelle « classe de loisir » constituée par la masse des retraités d'aujourd'hui installée en bord de mer à rituellement assister, pour soigner sa mélancolie, au spectacle du soleil couchant se noyant « dans son sang qui se fige » ; à contempler la mer aussi, la mer sédative, la mer en son incessant remuement magistrale infirmière de toutes nos amertumes. Contemplation où viennent à se rejoindre le sentiment du beau et celui du sublime, l'un et l'autre ayant en commun de nous donner l'occasion de faire l'expérience de notre appartenance au grand tout de la *Phusis*, selon un affect, infiniment biseauté, biaisé, sans doute (et chacun aussi selon son angle propre), qui est celui du sacré (nous allons y revenir).

On pourrait penser que le sentiment du sublime ressenti en présence de l'océan est nécessairement romantique et plus ou moins religieux. Tel n'est pas pourtant toujours le cas, comme en atteste l'œuvre de Christian Prigent. Mais peut-on vraiment parler à son propos de sentiment du sublime ? Car c'est en mode paradoxalement carnavalesque que se dit (se dénonce aussi bien) chez lui ce sentiment.

« Le sexe, affirme Christian Prigent, est au cœur de ce que j'écris » (*Le Professeur*). Dionysiaque (comme chez Bataille), Eros est aussi chez Prigent *énergumène* ; il est synonyme à la fois d'énergie et de possession diaboliques (comme en musique est diabolique la dissonance de

l'intervalle à trois tons). S'il fait écrire, il n'est nullement circonscrit à une faculté artistique. Il se manifeste comme flux d'une énergie cosmique ; comme *conatus* qui excède les sujets et les corps, comme pulsion désirante, *libido* qui est celle d'un Tout où le sujet peut souhaiter s'évanouir, se fondre, se déposséder de lui-même, retrouver la *continuité* de l'être : « je/Dis-je, vais me fondre dans le Grand-Tout car dans le/ Grand-Tout, n'étant plus deux (soit un + un) mais / Un, on est peinard en rien du tout, ni trou (musique !) » (*Météo des plages*).

Eros, on le voit ici, ne commande pas simplement une érotologie sadienne ou un discours amoureux. L'érotologie est aussi une ontologie – une ontologie d'inspiration lucrécienne, ou spinoziste, dont la formule serait *Venus sive Natura* (« Naissances de Venus » est le titre du chapitre VIII de ce « roman en vers » qu'est *Météo des plages*). « Les atomes dévient, autrement dit, amen. Tout décline, dévale ». Et cette ontologie est clairement matérialiste : habiter la terre, c'est habiter « la matière superbe de stupidité », « vu qu'on n'a pas d'autre lopin » (*Les Enfances Chino*).

Poétique, une telle ontologie implique un sentiment d'admiration (« superbe ») pour une réalité cosmique qui de partout déborde l'existant (« amen »). Elle appelle aussi une diction qui est de l'ordre de l'hymne : « Salut Grand-Tout ! ». Un hymne, c'est-à-dire un chant de louange à l'adresse de ce qui est grand, divin, sublime. Mais le Grand-Tout est aussi pour Prigent le grand trou, et l'éternité n'est que l'éternullité. Car « le sens est qu'il n'y a pas de sens » ; il est que « tout est foutu, lanturlu ». La cosmologie poétique

de l'auteur propose donc les deux ingrédients « pathétiques » du sublime : le sentiment d'admiration que suscite l'infini du Tout et l'effroi qui naît de la considération de son néant. En d'autres termes le « tout est rien » de Leopardi.

Le principe de négativité qui commande le renversement carnavalesque est pour Prigent « inaugural », constitutif. « Caustique » (brûlante) autant que cosmique, l'énergie énergumène est par conséquent destructrice (dédestructrice, aussi bien) autant que productrice. Si Eros est cosmique, il est également comique. Il est *cosmicomique*. *Météo des plages* associe ainsi dès son épigraphe explicative (étymologisante) le *comique* au cosmique (*meteôros* = ce qui est élevé, céleste ; *plagios*, ce qui est en pente douce et constitué de débris). *High and Low*. Du trop d'effroi et de terreur que pourrait susciter le spectacle de l'immensité marine et de sa surpuissance, le rire (sinon le ricanement) vient délivrer un arpenteur de plages qui n'a nulle envie de sacrifier au sentiment océanique.

S'il y a toutefois à l'œuvre dans l'écriture de Christian Prigent une pulsion lyrique (une pulsion au chant), elle se fait contre-chant, « chant négatif », « musique de ce qui manque à notre désir », chant contrariant en réponse au « ciel qui ronchonne » et au cosmos dont « on entend les sphères faire de la musique ». Paradoxalement, l'hymne s'énoncera donc d'abord en mode comique, caustique. L'hymne à Venus par exemple y prend la forme, parodique, d'un hymne aux nymphes qui est aussi bien un hymne à la matière (aux « nymphes ») et, au prix d'un jeu irrévérencieux avec la formule sentencieuse et fameuse de

Lucrèce (« *suave mari magno...* »), un hymne à une nymphe plagiste prénommée Marie (« suave Marie, magne, ho ! »). La tentation lyrique du sublime est donc d'emblée chahutée, brocardée, caviardée. Rendue au sol de la vie prosaïque par voie de contrepèterie, elle ne cesse de retourner le chant possible en contre-chant, n'admettant la matière du sublime que sous condition d'une diction des trous noirs qui grèvent de leur antimatière la condition humaine.

36.

« Il n'y aura de réponse véritable à la crise écologique, écrit Félix Guattari, qu'à l'échelle planétaire et à la condition que s'opère une authentique révolution politique, sociale et culturelle réorientant les objectifs de la production des biens matériels et immatériels. Cette révolution ne devra donc pas concerner uniquement les rapports de force visibles à grande échelle mais également des domaines moléculaires de sensibilité, d'intelligence et de désir. » (*Les Trois Ecologies*).

Ce propos date de 1989, à une époque où l'on peut encore croire que nous avons devant nous le temps d'une révolution, d'un « devenir révolutionnaire », dirait Deleuze, progressant lentement, étant dans une époque d'« interrègne » (selon le mot de Mallarmé) et non dans l'urgence qu'implique l'approche de la catastrophe. En 1989, la déhiscence entre la temporalité d'une lenteur toute végétale propre à cette transformation en profondeur de l'*ethos* dominant (*ethos* marqué notamment par le consumérisme)

et l'urgence de la tâche ne sautait pas aux yeux. Il n'était pas alors absurde d'espérer que la poésie (l'art, la littérature), travaillant à infléchir en profondeur et au plus intime nos manières de sentir, de penser et de désirer, puisse apporter une pierre non négligeable à l'entreprise de transformation en profondeur de nos modes de vie. À bas bruit et par en bas, procédant au niveau moléculaire, pollinisant pensées et sensibilités, les mots du poème pourraient, pensait-on, contribuer à faire émerger, jusqu'à floraison et fructification, des formes de vie libérées de l'emprise d'un biopouvoir capitaliste synonyme d'une destruction accélérée de la planète.

Mais aujourd'hui, quand tout espoir d'un « interrègne » prolongé s'éloigne? Se pourrait-il que nous n'ayons « rien à faire sauf *endurer* en maintenant quelques rares valeurs ? » Telle était la question que posait Sartre évoquant la situation de Merleau-Ponty au moment où celui-ci prenait acte en 1950 de son échec politique (de l'impasse où l'a mené son parcours de compagnon de route du P. C.). Et Sartre d'ajouter que « Merleau ne trahit jamais : débouté, il se réfugia dans sa vie profonde » (*Situations*, IV).

Toutes choses égales par ailleurs, semblable est notre situation, à nous autres qui aspirons à être les poètes de nos propres existences et les acteurs d'une révolution moléculaire (avant même que d'être molaire) dans l'ordre des formes de vie. Car c'est dans l'ombre et les marges que nous sommes réfugiés, toujours plus enfouis dans la « vie profonde », une vie profonde synonyme, pour nous (« nous » : les nombreux en lutte pour une vie poétique) comme pour Merleau-Ponty, d'appartenance au monde

sensible et à « l'immanence perdue », à son « archaïque naïveté » (ce sont les mots de Sartre).

Mais si nous y sommes réfugiés, nous ne nous contentons pas de subir, de faire le dos rond, *d'endurer*. Sous des formes nouvelles nous continuons souterrainement d'agir. Plus que jamais le « bavardage » (au sens que donne Agamben à ce mot) répand dans l'ordre du langage sa pollution, mais la poésie, comme la vieille taupe de Marx, insiste et résiste. Reprenant le registre métaphorique avancé par Georges Didi-Huberman, dans son livre *Survivance des lucioles*, on peut voir dans les mots du poème comme autant de *lucioles* tentant de résister à de la lumière aveuglante d'un biopouvoir (celui du capital) s'insinuant au plus intime de nos formes de vie.

Aux *mots-lucioles* viennent s'ajouter des *actions-lucioles*, l'action cette fois étant non plus restreinte mais élargie bien au-delà du seul espace littéraire (ce qui ne signifie évidemment pas que le poème ne déborde pas dans la vie ; au contraire sans cesse il y instille son *pharmakon*, son remède, ses vitamines). Cette action n'est plus alors l'affaire des seuls poètes *stricto sensu*. Elle est l'affaire de ce que j'appelle le « poétariat ». Elle opère selon une ligne plus diagonale que frontale. « Fuir, se cacher, enterrer un témoignage, aller ailleurs, trouver la tangente... », c'est encore agir. Et Georges Didi-Huberman, à qui j'emprunte ces mots, de citer, après Hannah Arendt, l'exemple de Lessing, qui sut « se retirer sans se replier » (« se retirer "hors du monde" de la *lumière* tout en travaillant, écrit Didi-Huberman, à quelque chose qui pût "être encore utile au monde", une *lueur* en somme »).

Cette posture, celle déjà de Lessing, deux philosophes, Antonio Negri et Michael Hardt l'ont de leur côté ainsi décrite : « Alors que dans la modernité, l'être-contre signifiait souvent une opposition directe et/ou dialectique, dans la postmodernité, être-contre pourrait être le plus efficace dans une position oblique et diagonale. Les batailles contre l'Empire pourraient être gagnées par soustraction, dérobade ou défection. Cette désertion n'a pas de lieu : c'est l'évacuation des lieux de pouvoir. » *Abdication* (*i. e.* évacuation des lieux de pouvoir, quels qu'ils soient), mais non *abjuration* : c'était déjà l'attitude d'un Thoreau. Et si cette désertion prend souvent la forme d'un exode *urbain*, elle s'opère aussi dans les plis et replis des villes et mégapoles, dans leurs vacuoles, transformées en zones alternatives à défendre.

37.

Faire circuler, en défense de la Nature, des *mots-lucioles*, c'est ce à quoi s'emploient les poètes d'aujourd'hui les plus conscients de l'urgence d'agir en vue de sauver la Terre qui nous est commune. Tel est le cas d'Aurélie Foglia s'inquiétant du devenir des arbres dans un beau livre récent intitulé *Grand-Monde*.

Porté par la lucidité et l'inquiétude, *Grand-Monde* est cependant un livre sans pathos, et d'abord, littéralement, un livre sans majuscules (à une exception qu'on va dire). L'auteure y prend acte du « ciel scié » désormais : si les arbres ne connaissent pas « l'être-pour-la-mort » propre aux humains, cependant, par notre faute, nous qui

déboisons à tout va, ils « vont s'éteindre ». De partout menacés, n'en ont-ils plus pour longtemps ? Est-il ou non « trop tard » ? La question d'un désastre à venir, d'une extinction possible de la planète Terre est évidemment au cœur du livre et cette inquiétude en fait d'autant plus la force qu'elle résonne *sotto voce*, au gré de la langue la plus désaffublée qui soit (bas voltage et brisure prosodique en sont

« Vieux brumisateurs du divin //caducs », les arbres n'en continuent pas moins d'être « debout » (comme « Ils l'étaient dès le début ») et de « végéter à la verticale » (mais toujours « rattachés au réel », comme il sied à de ci-devant dieux terrestres). Parce que « les Longtemps » persistent dans leur *ethos* altier, ils méritent, et eux seuls, une majuscule (voilà l'exception). Celle d'un « Ils » pluriel, le pronom le plus impersonnel devenant ainsi nom propre. Parce qu'aussi ces ci-devants nous précèdent de très loin et vivent selon une temporalité autre que celle, énervée, qui est propre à une humanité prédatrice de tout ce qui n'est pas elle : eux, « *Ils n'ont pas le pouvoir// n'ont jamais prétendu/dominer le monde// seulement// Ils dépassent// Ils nous couvrent* ».

On « *se demandera // [...] // ce que ça fait d'être/ arbre* ». Tout le livre est une subtile tentative de penser (de penser *en poèmes*) une condition « arboricole » qui par définition nous échappe. Il ne s'agit pas pour autant d'élaborer une métaphysique ou une ontologie des arbres, mais d'esquisser une phénoménologie de leur être-arbre, de l'approcher du moins, à travers un « *Traité d'état physique* » (c'est le titre d'une des parties du livre), où le sujet humain s'essaie à

s'effacer pour se fondre dans leur « Grand-Monde » : « *je ne suis pas très je/ dans mon bain d'arbre* », et « *si de l'ombre de frêne // était une femme je la serais/je sentirais l'être // je promets* ». « *immergée // dans le milieu de vos presque/ personnes [...] j'écris à la limite* », note encore Aurélie Foglia. L'idéal serait en effet de pouvoir céder, en même temps que l'initiative aux mots, la parole aux arbres. À défaut, on se tiendra au plus près du motif, de cette écriture des arbres que parfois l'on croit pouvoir déceler dans leurs mouvements, quand le port de leur houppier semble « *griffonner des/ par// chemins fugitifs en/ direction du large* ». On tentera aussi de se faire l'écho de leur murmure (« un arbre à l'oral est un raclement qui s'éclaircit »), car « *Ils disent juste// ce qui est haut loin* ».

Le poète est-il, comme le veut toute une tradition pastorale (on songe ici à Ronsard), l'Orphée des arbres ? Celui qui pourrait les sauver de l'enfer du béton et de la disparition ? En un « je » où le sujet humain se confond avec l'arbre (qui lui cependant « n'ira jamais jusqu'au je »), Aurélie Foglia note plus déceptivement, en une sorte de prosopopée : « j'ai perdu », « je ne siffle plus des airs ».

Malgré tout, c'est bien la voie très escarpée de l'hymne qu'emprunte *Grand-Monde*. À défaut d'un « plain-chant » des forêts, à défaut de sa plénitude impossible, c'est malgré tout quelque chose comme un chant qui, « de travers » mais quasi-organiquement, « pousse » en nous depuis les arbres : « *dessous tête baissée // nous pousse de travers le/ vieux chant navré d'être / en terre* ». Un « vieux chant », car venu de très loin, d'avant l'homme. Les arbres qui désormais s'en vont et qui « datent » sont « chanteurs de mémoire » : ils

« retardent en rappelant ». Entendons qu'ils témoignent d'un temps d'avant l'anthropocène (âge qu'il est sans doute plus juste de nommer « capitalocène »). Et si le poète, aujourd'hui clerc insermenté, est encore tenu à quelque chose, c'est bien de tenir la vieille promesse d'habitation poétique de la terre incluse dans le pacte pastoral tacite qui le lie à Gaïa, contre vents et marées et aussi utopique que puisse paraître aujourd'hui une telle habitation.

On dit souvent de la poésie qu'elle est « retardataire » au regard des autres arts. La thèse peut éventuellement se défendre au plan des procédures artistiques et de l'histoire de l'art. Mais s'il est bien quelque chose de très actuel et très urgent, c'est aujourd'hui pour le poète de se faire, comme le disait Schiller, le « défenseur » et le « vengeur » de la « Nature ». Oui, nous avons besoin de chants « retardataires » semblables à cet hymne brisé que constitue *Grand-Monde* ; nous avons besoin de leur extrémisme épochal autant qu'esthétique.

Si le livre d'Aurélie Foglia est si convaincant, c'est parce qu'il évite tous les écueils de l'emphase auquel l'hymne, fût-il brisé, pourrait inciter. C'est une musique atonale et minimalist façon Webern que ce *Grand-Monde* fait entendre, jouant, via des cellules de vers très courts et séparées de beaucoup de silence, de la parataxe et d'une syntaxe du vers où le brusque *clinamen* opéré par la coupe rend possible le « bouturage » de tel fragment de phrase à partir de tel autre (on pense ici aux embranchements peints par Alexandre Hollan). Et si l'on veut une autre référence pour éclairer cette poétique de la sobriété où « *poésie = fleuve au compte-goutte* », c'est à l'*arte povera* d'un

Giuseppe Pennone qu'on pourra songer, à la façon dont le plasticien laisse chanter la *phusis* (la croissance notamment du végétal) en l'intégrant à sa démarche artistique comme dimension intrinsèque et non pas comme simple motif.

38.

La poésie ne dispose pas seulement, dans son arsenal, de mots-lucioles. Son combat passe également, on l'a dit, par ce qu'on pourrait appeler des *actions-lucioles*. Les agents de ces actions sont des « poètes » au sens le plus large du terme, un sens qui renvoie à l'étymologie grecque du mot : le « *poiétès* » est celui qui crée, qui fabrique (et fabriquant agit). Dans tous les cas, il s'agit bien de mettre la création au centre de son existence, d'en faire l'axe de son mode de vie. Mais cette vie créative peut se réaliser de mille manières différentes, qui appartiennent ou non au monde déclaré de l'art. L'essentiel est ailleurs, il est dans la tentative d'inventer des formes de vie échappant à la tyrannie des lois qui régissent la vie de l'*homo œconomicus*. ; dans la lutte pour faire prévaloir les valeurs et les formes de vie d'un *homo poeticus*, d'une humanité soucieuse d'une habitation poétique de la Terre. Cette action poétique élargie passe notamment par l'invention de lieux et de formes de vie écologiques où la recherche de l'autonomie matérielle passe par la tentative de « réinscription du métabolisme de l'habitat dans la nature vivante ». J'emprunte ces mots à Clara Breteau qui les utilise dans une thèse consacrée à ce qu'elle appelle une « poétique du dehors », thèse nourrie d'une longue enquête de terrain menée sur « vingt-quatre lieux de vie répartis à travers la France » (soutenue à Leeds

en 2018, la thèse s'intitule « Poème : la poïésis à l'ère de la métamorphose »).

39.

Les acteurs de cette « poétique du dehors » font partie de ce que j'appelle le « poétariat ». Les contours en sont trop indécis et la réalité trop protéiforme, trop diasporique, pour qu'on puisse parler de cet ensemble social comme d'une classe. Néanmoins, il y a bien profil propre à tous ceux qui participent de ce « poétariat ». Ils ont notamment en commun d'appartenir à une génération confrontée de plein fouet aux mutations et aléas du travail de telle façon que, s'ils sont un « cognitariat » (ils possèdent souvent un niveau de connaissance élevé), ils sont aussi un « précariat » (ils doivent faire face à la déqualification et la précarité de l'emploi) – j'emprunte à Antonio Negri ces deux derniers néologismes. Mais, s'employant à renverser le négatif de cette condition, ils font tout pour que leur existence soit une existence « créative ». Ce sont en cela des poètes au sens large (d'où le mot de « poétariat »). Et ils le sont d'autant plus qu'ils travaillent à donner chair à la vieille Idée poétique d'une habitation « pastorale » de la Terre. C'est le cas, par exemple, de tous ceux qui vivent sur les divers « terrains » d'enquête arpentés par Clara Breteau. Non seulement parce que ces « terrains » sont situés en zone rurale, mais surtout parce que les habitants étudiés par l'enquête s'attachent à développer des activités et modes de vie où le « faire », le « produire » tend à se conformer au

modèle « physique » qui est celui de la Nature compris comme force qui fait pousser, croître (comme l'indique l'étymologie grecque du mot *phusis*). Même si c'est d'abord dans les villes (dans celles que le géographe américain Richard Florida appelle « créatives ») que le « poétariat » est d'abord apparu, il est tendanciellement, si on me permet ce mal sonnant néologisme, un « pastoraliat ».

40.

Bien plus qu'un phénomène majoritaire, quel qu'il soit, c'est un *devenir* qui définit un âge ; un devenir qui, souterrainement travaille à infléchir, décisivement on aimeraït pouvoir le croire, la courbe de l'époque. Ainsi en fut-il selon Marx du prolétariat, classe non pas majoritaire mais tendanciellement porteuse et prometteuse, à ses yeux, d'une société émancipée des tares du capitalisme. Le « poétariat », s'il n'est pas à proprement parler une classe, incarne, en son devenir qui fait signe vers *l'homo poeticus*, un intérêt général de l'humanité : celui, par l'invention de formes de vie plus sobres, plus « soutenables », de nous sauver du désastre où conduit aujourd'hui le règne de *l'homo œconomicus* et des catégories qui lui sont attachées. Il témoigne d'un devenir « poétarien » décisif pour l'époque qui est nôtre. Il est définitoire d'un âge où la question de la poésie est sortie des gonds strictement poétiques pour devenir une question destinale pour l'humanité. Moins que d'autres les poètes, les écrivains, les artistes ne peuvent évidemment l'ignorer.

Analysant la « composition technique du travail » quand la « production capitaliste devient biopolitique », Michael Hardt et Antonio Negri mettent en évidence (dans leur ouvrage *Commonwealth*) une « féminisation » du travail : « les qualités traditionnellement associées au “travail des femmes”, comme dans les tâches affectives, émotionnelles et relationnelles, deviennent de plus en plus centrales dans tous les secteurs du travail ». Ainsi, le devenir « poétarien » du travail est en même temps un devenir-femme. Car si *l'homo œconomicus* est du côté du principe phallique, du côté de la domination et de la prédateur (de l'activisme et de l'« extractivisme »), le « poétariat », *l'homo artisticus*, est lui du côté de ce devenir-femme observable à même les mutations les plus récentes du travail. Il est du côté du soin et de l'attention affective et compassionnelle (au sens propre du mot) à tous les ordres du vivant, de la plante à l'enfant, en passant par l'animal. Le « poétariat » est un « féminariat ».

C'est sans doute à propos de la modernité artistique que ce devenir-femme a pu d'abord trouver à se formuler. Tout artiste (tout artiste moderne) n'est-il pas aussi une femme ? C'est ce que semble en tout cas suggérer (dans *Outrance, utterance et autres élégies*) le poète Dominique Fourcade. « Tous les poètes, écrit-il, les meilleurs d'entre nous tout au moins, nous sommes des femmes. Non tant parce que nous sommes un organisme de production, avec des bio-rythmes – à cycles brisables. Ce n'est pas seulement non plus parce que les plus pénétrants sont les plus pénétrés. Non, c'est bien plus congénital que cela, et toute preuve à l'appui de cette assertion en appauvrirait la vérité. Rilke était une

femme ; Baudelaire était une femme. Emily Dickinson aussi était une femme. » En réalité, pour Fourcade, qui est un homme (on notera en passant l’ambivalence sexuelle de son prénom), il s’agit, pour la poésie et par la poésie, de transgresser le partage binaire des sexes, de déconstruire, en la *déphasant*, la décalant, la représentation sexuée (« genrée ») des facultés et des rôles héritée de la tradition. Il s’agit de prendre acte d’une confusion foncière (« congénitale »), d’une imbrication principielle des sexes qui récuse l’ancien partage hiérarchique. C’est parce qu’il se situe en deçà, en amont de cette division, que le poète est en mesure d’accroître sa propre sensibilité, sa présence au présent du monde de celle supposée propre aux femmes. D'où le titre d'un ouvrage ultérieur de l'auteur, *Masculin féminin* (2003), ouvrage où, évoquant une pièce de la chorégraphe Anne Teresa de Keersmaeker (*Fase*), Fourcade conclut ainsi : « mon tutu est en acier, gênant, blessant, impossible, demandez le programme ». Le tutu féminin vient se confondre avec l’armure du guerrier (celle de Mars, figure masculine par excellence).

La déconstruction du paradigme « macho » est sans doute un phénomène assez récent dans les représentations de l’art qui ont pu jusqu’ici l’emporter. Longtemps en effet a prévalu une opposition classique entre « raison poétique » (faculté créatrice, génie) d’un côté et sensibilité de l’autre, entre « poétique » active et esthétique réceptive ; entre vouloir artistique (*vis poetica*, *Kunstwollen*) et abandon à l’inspiration, au ressentir (à l’*Empfindung*), à l’humour (la *Stimmung*). À la hiérarchie entre production et réception s’ajoutait celle entre arts purs et arts appliqués.

Néanmoins, dès l’aube de la modernité artistique, on voit l’hégémonie de cette vision « virile » de l’art être discrètement sapée quand apparaît cette esthétique de la *flânerie* dont Baudelaire fait le socle de la part contingente de la beauté moderne, en même temps qu’il soustrait la *mode*, chose d’abord féminine, au statut péjoratif de phénomène voué à la seule frivolité. Commençait ainsi de prendre fin une vision héroïque de l’art. Vision où la figure de l’artiste héritait des deux emblèmes de la virilité que sont, dans la tripartition de Dumézil, les figures du prêtre et du guerrier (Jupiter et Mars). Défaire la vieille hiérarchie des sexes sous-jacente à la théorie de l’art, c’était aussi implicitement en appeler à un art capable de décoloniser les rapports de la sensibilité et de la pensée.

Car cette déconstruction n'est pas seulement observable au plan réflexif de la théorie de l'art. Pratiquement, dans l'histoire, elle est produite par le mouvement même des arts. Tandis que la modernité, selon Deleuze et Guattari, signifie avant tout un décodage, une « déterritorialisation » généralisée, l'art consiste lui en un déchaînement des devenirs (des devenirs qui sont le processus même du désir). « Chanter ou composer, peindre, écrire n'ont peut-être pas d'autre but : déchaîner des devenirs. Surtout la musique ; tout un devenir-femme, un devenir-enfant traversent la musique, non seulement au niveau des voix (la voix anglaise, la voix italienne, le contre-ténor, le castrat), mais au niveau des thèmes et des motifs : la petite ritournelle, la ronde, les scènes d'enfance et les jeux d'enfant », notent les deux auteurs dans *Mille plateaux*. Et, puisque « tous les devenirs sont moléculaires », l'art contribue à défaire les entités molaires et les identités

supposées substantielles. À défaire, par exemple, l'identité de la femme en tant qu'assignée à un rôle déterminé et dominé dans la « machine duelle qui l'oppose à l'homme ». À défaire la domination dont elle est séculairement l'objet. L'art moderne, l'art de l'époque du décodage généralisé, ne peut évidemment qu'accentuer ce déchaînement des devenirs. Et nos deux auteurs de noter par exemple « la montée des femmes dans l'écriture romanesque anglaise ». Car parmi ces devenirs moléculaires, s'il en est un qui occupe une place centrale, c'est bien le devenir-femme : « Tous les devenirs commencent et passent par le devenir-femme », soulignent Deleuze et Guattari. Pourquoi ? Parce que la bipartition sexuelle est constitutive de l'humanité et qu'elle est comme la matrice de toute domination. Parce que la « moitié du ciel », comme on dit en Chine, est la « minorité » par excellence, le devenir-femme est « la clef des autres devenirs ». En insistant sur ce devenir-femme, il ne s'agit pas, pour Deleuze et Guattari, de prôner l'avènement d'un féminisme où le sujet-femme se substituerait au sujet-homme. Non, il s'agit de sortir de la « machine binaire » pour produire en nous-même, homme ou femme, une « femme moléculaire ». De cette micro-féminité, l'opéra baroque a pu en son temps s'approcher avec les voix de « falsettistes » (le devenir-femme de l'art, pourrait-on ajouter, passe par tout un *devenir-gay* de l'art). Ce devenir-femme, qui est un devenir-« minoritaire » (ce qui n'empêche pas qu'il soit massif), est au cœur de la grande mutation en cours de l'art, de son devenir-démocratique. Il est essentiel aux formes de vie qu'invente le « poétariat », formes où se rejoignent la pratique de l'art et la recherche d'un art de vivre. Car tel est bien le sens de

l'art pour le « poétariat » : le rendre coextensif à la vie tout entière.

Ainsi, avec l'avènement du « poétariat », l'art, se démocratisant, se féminisant, tend à se confondre avec une *cosmétique* générale, et quand l'art est « vaporisé partout », selon l'expression d'Yves Michaud, l'esthéticienne tend à l'emporter sur l'esthéticien. Une esthéticienne qui est en même temps une poéticienne (une *poéthicienne*). Du même coup, c'est toute une hiérarchie interne au monde de l'art qui tend à être remise en cause, en vertu d'un double mouvement, du bas vers le haut et du haut vers le bas. Le premier (du bas vers le haut) conduit à conférer aujourd'hui des lettres de noblesse à tous ces arts mineurs que sont les arts du *quotidien* : l'art de la parure et celui de la coiffure, l'art floral et celui du maquillage, l'art des jardins et celui de photographier, les arts de la table et celui d'aménager un intérieur, d'en choisir les papiers peints, d'en décorer les murs... tout cet océan de pratiques « poétariennes » par lesquelles chacun s'emploie à *customiser* au mieux son existence. Le second (du haut vers le bas) voit l'art des artistes (l'art spécialisé, professionnel), en même temps qu'il se démocratise, se tourner vers les pratiques populaires pour les reprendre à son compte. Un exemple : la plasticienne Camille Henrot proposait en 2012 (à la galerie Kamel Mennour, à Paris) une installation (« Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? ») où étaient conjointement sollicités pour leur « fonction consolatrice », la littérature, à travers des citations, et des fleurs arrangées selon l'art japonais de l'*ikebana*.

C'est dans ce contexte d'un « poétariat » qui est aussi un « féminariat » que la poésie fait retour et s'attache à favoriser « l'autopoéification » (le mot est de Peter Sloterdijk) de la vie commune, soucieuse d'y faire naître des médiations langagières susceptibles de rendre l'existence supportable et la Terre encore habitable. Dès lors il ne s'agit plus pour la poésie de s'employer à être cette théodicée de substitution qu'elle a voulu être depuis le romantisme, mais plus sobrement de s'assumer comme « algodicée », comme tentative, écrit (dans *Le penseur sur scène*) le même Sloterdijk, de « tirer la douleur, pôle de la passion dionysiaque, entièrement dans l'immanence d'une vie qui n'a plus besoin d'être rachetée », pour mieux justifier la vie, non seulement en ce qu'elle est douleur (*algos*), mais aussi en tant qu'elle est passion joyeuse d'être au monde – un monde où la femme n'est pas seulement l'avenir de l'homme, comme dit Aragon, mais son présent.

Il m'est arrivé, dans un livre antérieur (*Là*), d'en appeler, pour instaurer un autre rapport à la Terre (un rapport poétique, un rapport non prédateur), à la constitution de bataillons toujours plus nombreux d'instituteurs climato-activistes, de « hussards verts » de la Terre, s'activant en tous lieux à défendre et mettre en pratique le vieil et toujours jeune idéal pastoral propre à la poésie. En réalité, même si la lutte pour sauver Gaïa est à sa façon une guerre et la mère de toutes les batailles d'aujourd'hui, ces instituteurs ne sont pas des guerriers mais des institutrices « bergères » de la Terre.

41.

En avril 1871, la Fédération des artistes de la Commune de Paris, sous l'impulsion d'Eugène Pottier et de Gustave Courbet, édicte un manifeste appelant à l'instauration d'un luxe « communal », c'est-à-dire accessible à tous. À l'idée de luxe s'attachent celles d'abondance, de beauté, de plaisir, de joie. Mais aussi celles de gaspillage et de dépenses somptuaires. Montesquieu rapportait le luxe aux sociétés monarchiques et considérait qu'à l'inverse une société de gens égaux était « nécessairement frugale ». Antimalthusiens, la plupart des Communards (au premier rang desquels Elisée Reclus) considèrent qu'avec les progrès de la science, dès lors qu'on met fin au capitalisme, l'abondance matérielle devient possible pour tous. Ce qui les motive, c'est avant tout le souci d'une répartition égalitaire des richesses, à une époque où ni la société de consommation ni ce que Jeremy Rifkin appellera bien plus tard « l'âge de l'accès » n'existent encore. Les données ne sont évidemment plus les mêmes aujourd'hui. Rendre le luxe accessible à tous nous paraît incompatible avec l'impératif écologique de sobriété.

Autre est cependant l'idée de « luxe pastoral » telle qu'elle est suggérée par Vallès quand il évoque les heures dorées passées dans le hameau de son enfance. Elle fait signe, cette idée, vers une forme de vie partageable, extensible à tous, où luxe et frugalité pourraient être conjugués. C'est, immémorial, l'idéal du jardin d'Eden, avec pour moderne corollaire l'abolition de la division ville/campagne.

La question regarde d'abord, dira-t-on, les urbanistes et autres aménageurs d'espaces verts et de jardins publics. Elle concerne aussi les économistes, quand ils cherchent à penser une forme d'abondance présente dans les sociétés les plus archaïques (Marshall Sahlins) – ou s'inquiètent d'une alternative à l'agriculture intensive et industrielle (l'économiste soviétique Alexandre Chayanov, déjà évoqué, défendant par exemple l'« autolimitation » de l'économie paysanne domestique contre la politique stalinienne d'industrialisation accélérée des campagnes).

Mais c'est aussi une question « poétique ». La poésie, la littérature, l'art, nous apprennent en effet que le vrai luxe n'est pas dans la possession de toujours plus de biens, mais dans la *joie* (« esth/éthique ») que peuvent susciter en chacun la beauté et le travail créatif. Le vrai luxe est dans la lutte pour se faire chaque jour le poète de sa propre existence, réactiver ce très vieux « contrat pastoral » qui fait de chacun un fils de la Nature. Il est dans la possibilité, ce faisant, de se reconnecter avec ce que Romain Gary appelle « la coulée éternelle du temps et de la vie », et Renaud Barbares « l'archi-mouvement » de la vie (autrement dit la Vie grandeur Nature). Cela passe par une redéfinition des paramètres les plus fondamentaux de l'existence : disposer d'un temps à soi comme d'une « chambre à soi », de lieux amènes (*loci amoeni*) où pouvoir se « re-naturer ».

C'est, pour Vallès, la possibilité de n'être pas « un chiffreur qui ne rêve plus, n'espère plus, chez qui l'idée de révolte ou de poésie est morte ». C'est celle au contraire d'avoir des « heures pour causer avec soi-même et pour préparer la défense ou la rébellion des autres ». C'est la

possibilité d'habiter une maison comme celle de Farreyrolles (le village de la Haute-Loire où l'auteur de *L'Insurgé* a appris, enfant, à « boire – à [s']en saouler – aux sources perdues dans l'herbe ») ; une maison où l'emporte la joie, une maison, écrit-il, où ses cousines « logèrent dans le cadre rouillé de [son] enfance le pastel d'or d'un jour d'été. »

Sous ce même angle « pastoral », c'est une autre conception de la politique qui peut aussi s'envisager. C'est du moins ce que Vallès suggère quand il critique le sectarisme de certains de ses compagnons de lutte : « Il n'a jamais entendu frissonner une source, écrit-il, dans *L'Insurgé* toujours, à propos du journaliste Vermorel (un défroqué qui n'a fait « que changer de culte »), jamais regardé babiller un oiseau – portant son ciel en soi, jamais il n'a contemplé l'horizon pour y suivre une nuée folle, une étoile d'or, le soleil mourant. N'aimant pas la terre, il s'irrite de m'y voir enfoncer mes pieds, comme si je transplantais un arbre, chaque fois que je trouve une prairie qui ressemble à un lambeau de Farreyrolles ». Et Vallès d'ajouter : « Aussi me méprise-t-il. Il me tient pour un poète et m'appelle un fainéant, parce que j'écrivis mes articles, même de combat, là-bas, à la campagne, dans un bateau, au fond d'une crique sous les saules, et que le soir je restais, les coudes à la fenêtre, devant un champ où il n'y avait, pour faire relief dans l'ombre, que le squelette d'une charrue – dont le soc jetait parfois, sous la lune, des éclairs de hache. »

42.

Pour Georges Bataille, c'est la vie, en son archi-mouvement, en son exubérante « dilapidation d'énergie » qui est la source foncière du luxe, la « manducation des espèces les unes par les autres » étant de ce luxe « la forme la plus simple ». De cette « effervescence générale de la vie, le prédateur qu'est le tigre (celui auquel William Blake demandait : « En quels abîmes, en quels cieux lointains le feu de tes yeux s'est-il embrasé ? ») est « un point d'extrême incandescence » (*La part maudite*).

Dans l'ordre humain en tant qu'il touche à l'animalité, ce sont la mort (« *celle sans qui nous ne serions pas* ») et la sexualité qui traduisent, ajoute Bataille, ce « mouvement de luxueuse exubérance », de « consommation intense de l'énergie », de dépense sans retour. Les deux guerres mondiales, ces « plus grandes orgies de richesse – et d'êtres humains – qu'eût enregistrées l'histoire », poursuit-il, sont venues rappeler cette vérité « paradoxale » que l'être humain, s'il est cet omnivore et producteur qui n'en finit pas par le travail et les techniques d'accumuler les richesses, est aussi le plus dispendieux gaspilleur, celui qui s'adonne à la consommation la plus intense et « luxueuse » d'énergie. Ce « mouvement fondamental qui tend à rendre la richesse à sa fonction, au don, au gaspillage sans contrepartie », mouvement qui prend la forme archaïque du *potlatch* en diverses contrées de l'Amérique précolombienne, la société toutefois s'emploie aujourd'hui à l'« obnubiler », à le couvrir de noirs nuages et d'opprobre. Dans cette perspective, le luxe des plus riches, la dilapidation qu'il implique sont dénoncés, « au nom de la

justice ». Nul doute que « les formes présentes de la richesse » sont des « malfaçons » du vrai luxe. Mais s'en tenir à une critique sociale, aussi juste soit-elle, c'est méconnaître une signification archaïque et ontologique du luxe qui procède de sa « valeur fonctionnelle de *potlatch* ». Par là il participe d'un « insaisissable » et d'un « sacré » qui renvoie en dernière instance à « l'exubérance » de la vie. En réalité, conclut Bataille, le « luxe authentique exige le mépris achevé des richesses, la sombre indifférence de qui refuse le travail et fait de sa vie, d'une part une splendeur infiniment ruinée, d'autre part une insulte silencieuse au mensonge laborieux des riches ».

Bataille a le grand mérite de montrer que la question du luxe n'est pas une question étroitement sociale ou politique. C'est toute une ontologie de la vie, de son « archiévénement » qui seule permet d'en saisir la signification profonde. Le luxe ne prend son vrai sens que si on le rapporte à « l'exubérance » de la vie, à son extase de marée haute, et la vraie richesse est du côté de celui qui place son existence sous le signe de cette exubérance, de son *potlatch*, plutôt que des « calculs mesquins » propres à la logique de l'échange marchand. « Le véritable luxe et le profond *potlatch* de notre temps, écrit Bataille, revient au misérable, s'entend à celui qui s'étend sur la terre et méprise ». « Celui qui s'étend sur la terre » : énigmatique expression, difficile à interpréter. Nonobstant que Bataille est certainement plus aristocrate nietzschéen que démocrate marxiste, on peut toutefois se risquer à la prendre au sens propre et voir dans la figure du « misérable » qui méprise les richesses et n'idolâtre pas le travail, une façon de nommer un « droit à la paresse » signifiant pour chacun la possibilité de

s'allonger sur l'herbe ou sur la plage et jouir ainsi de ce que les artistes de la Commune de Paris appelaient de leurs vœux sous la rubrique d'un « luxe communal ». En la « splendeur » de son inclination foncièrement « pastorale », tel est bien le luxe *pauvre* d'une vie qui serait poétique pour tous.

Que malgré les apparences le vrai luxe soit du côté de *l'homo poeticus* plutôt que du côté de *l'homo œconomicus*, c'est ce qu'on peut déduire aussi de la réflexion de Mallarmé.

Si le mot de luxe n'est certes pas absent du lexique mallarméen, c'est d'abord sous la rubrique de l'or que le poète développe sa réflexion (« Toute l'œuvre mallarméenne, écrit Bertrand Marchal, est, d'une certaine façon, un livre sur l'or »). À l'or numéraire propre à l'ordre économique, Mallarmé oppose l'or du soleil, or cosmique que les fêtes somptueuses du couchant et de l'automne magnifient, et, plus secret, plus intime, l'or que chacun porte en soi, cette « part de sacré » qui « se ramassa au noir de nous », cette « Divinité, qui jamais n'est que Soi » (« Catholicisme »). Et ces deux formes poétiques de l'or, « pastoral » et existentiel, sont en droit à disposition de tous. Elles fondent la possibilité d'un « luxe communal ». Malgré l'inégalité qu'implique la division du travail (et l'opposition de classe dont Mallarmé fait l'expérience et qu'il rapporte dans « Conflit »), l'ouvrier lui-même en perçoit l'indélébile réalité, non seulement à la faveur de l'ivresse, ce moment de *potlatch*, d'*« eucharistie primitive ou sauvage »* (Bertrand Marchal) où il cherche à s'arracher à

l'angoisse du néant, mais, plus simplement, à la faveur d'un repos dominical qui peut lui être l'occasion, par le trou ainsi introduit dans la continuité du travail, d'accéder au « mystère » cosmique de la Nature en jouissant, fût-ce momentanément, des plaisirs de la campagne ou des bords de l'eau. Car s'il est « pastoral », le luxe « communal », en son Idée et sa revendication, n'est rien d'autre que cette extension, dans le temps et l'espace, d'un droit à la campagne (à la vie au grand air) et d'un droit au temps libre qu'a exemplairement illustré la politique des « congés payés » mise en œuvre par le Front populaire, politique qu'aujourd'hui le « poétariat » à sa façon s'emploie à mettre en œuvre dans les conditions nouvelles de l'âge du « capitalocène ».

CATASTROPHES

RETOUR AMONT

MOTIFS SANS NOM, 6

Maria Corvocane

Travel pussy



No. 16

Mars 2019

LE CHÂTEAU QUI FLOTTAIT, 14

poème héroï-comique

Laurent Albarracin

7. La fontaine

1305 Or, comme pour joindre un désastre à ces paroles,
Le dragon, littéralement et sous nos yeux,
Se délitait en loqueteuses paperolles.
Il en perdait sa contenance et ses moyeux.
Ses griffes mollissaient, son corps s'effilochait,
1310 Se déchaussaient ses dents, tombait son tégument,
Ses ailes s'envolaient et sa tête flanchait.
Il se démantibulait lamentablement.
Il se disloqua comme s'il n'avait pas eu
Plus de réalité que de vaines palabres.
1315 C'est ainsi que finit et mourut élocu-
Toirement le dragon dans sa danse macabre.
À la place laissée par le croquemitaine,
Une mare gisait dans le pur sang de l'eau
Où geysérait à gros bouillons une fontaine.
1320 On eût dit d'un cheval l'immobile galop,
Une blanche crinière à beaucoup de froufrous,
Une statue d'écume obscènement offerte,
Un grand paon explosif et qui faisait la roue.
C'était comme un bûcher avec des flammes vertes.
1325 L'eau se soulevait là en proie à des hourras
Elle s'ébaudissait, haro sur le bidet,
Et semblait s'inséminer avecque son bras

De pluie en s'ébahissant de son propre dais.
À l'intérieur de l'eau qui bourgeonne et tremblette
1330 On voyait une épée inamovible et flasque –
La faséyante image du château qui flotte –
Qui se dressait insaisissable dans sa vasque.
L'épée qui constituait le clou de l'aventure
S'effeuillait toute seule en un mouvement lent,
1335 Pareille et figurant notre déconfiture.
L'eau est inaltérable en se renouvelant.
C'était une épée d'eau dont brillait le pommeau.
On croyait s'en saisir, ne faisait que cueillir
Un fruit fondant qui se défaisait aussitôt.
1340 Dragée haute tenue dans le fait de jaillir.
Épée inarrachable à son état fuyant
Telle une cascade mêlée à son rocher,
Elle seule s'extract de la pierre, en riant,
Défiant, amusée, ceux qui croient la décrocher.
1345 C'était un poisson d'eau infiniment ductile
À la peau coulissante, aux fugitives ouïes.
Vouloir s'en emparer s'avérait inutile,
Il faut y renoncer dans un tranquille oui.
On avait devant nous un flexible jet d'eau,
1350 Un si lascif lasso qu'à le dire on échoue,
Tuyau auquel on eût retiré le tuyau,
Serpentin en pure moelle de caoutchouc.
Et la fontaine, fleur aux roches gynéantes,
Retombait en soi pour aussitôt se lever,
1355 Faisant appel à des forces régénérantes,
Donnant un coup de fouet pour se suractiver.
La simple vérité, vous l'aviez deviné,
C'est qu'il s'agissait d'une fontaine magique.
Quiconque en buvait était aussitôt rené

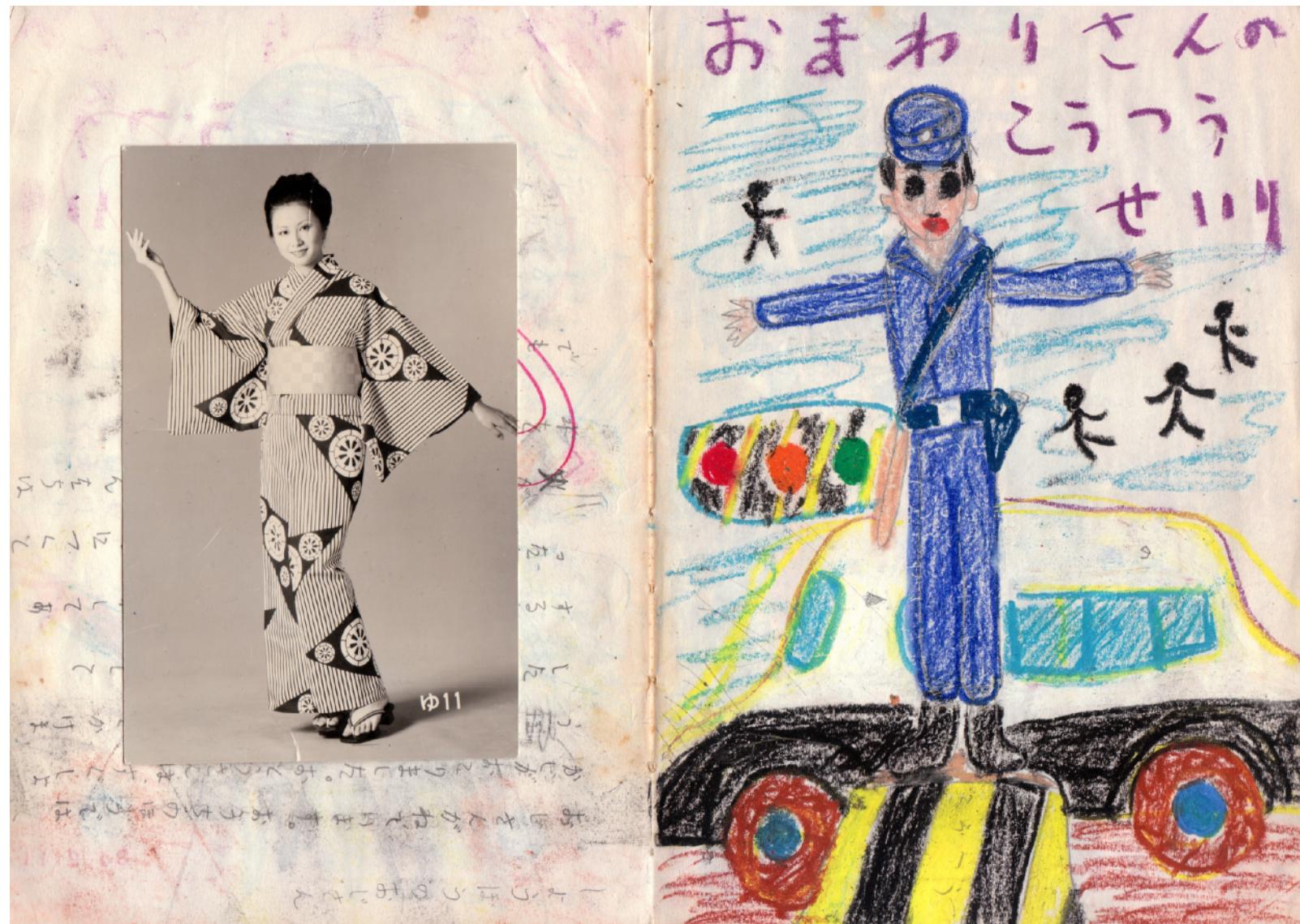
1360 Et prenait un bain de jouvence automatique.
 Nous, nous fîmes la queue avec nos gobelets
 Dans lesquels on versait des reflets de miracle.
 L'eau y devenait aussi lourde qu'un galet.
 Elle y bougeait comme un sabot racle et renâcle.
 1365 Chue dans nos timbales à petites giclées,
 L'eau durcissait comme la fonte du ruisseau.
 Elle nous prodiguait toutes sortes de clés
 Qui teintaient de couleur le doux bruit du trousseau.
 C'était comme si le château avait éclos
 1370 Dans la fontaine et nous donnait la connaissance.
 Tous les empêchements où nous fûmes forclos
 Soudain s'évanouissaient dans de la quintessence.
 Les murailles s'écroulaient dans la frondaison
 De l'onde et le donjon qu'on avait tant brigué
 1375 S'offrait à nous, livré nu à la cueillaison
 Comme un torrent que rien ne pouvait endiguer.
 Le château qu'on croyait pour toujours imprenable
 Gisait dans la fontaine à jamais préhensible
 À l'état liquéfié, éminemment puisable,
 1380 Et en rejaillissait comme une flèche-cible.
 Toutes nos peines furent d'un coup nettoyées,
 Les obstacles cédant à la facilité,
 Tous nos doutes en un rien de temps balayés,
 Nos efforts rédimés dans la félicité.
 1385 Le plus solide et inébranlable des rocs,
 Dès lors qu'on s'en moque il ne tient pas deux minutes.
 Quand on le soumet à un régime baroque,
 En chose guillerette très-soudain il mute.
 Or la fontaine était de la joie intégrale
 1390 Qu'on ne détient pas mais à laquelle on cède.
 Elle était un mouvant, un intenable graal.

On n'en dispose pas, c'est lui qui nous possède.
 On se fichait bien de c'te morale à deux balles.
 Étanchant notre soif, sustenant notre faim,
 1395 Comme un cadeau qui continûment se déballe,
 La fontaine s'ouvrait et n'avait pas de fin.
 Elle était un brasier où le château brûlait.
 Nous fascinaient ces eaux d'une beauté de reine.
 C'est alors qu'on fila, prisonniers du filet,
 1400 Un coup de ciseaux à une queue de sirène.

FIN

« 再開 », 6

Hippolyte Hentgen



A painting of a watermill by a river. The scene features a large, two-story watermill building with a prominent red roof and a wooden bridge leading to it. The foreground is filled with lush green foliage and trees, with a small boat visible on the water. The background shows rolling hills under a bright, cloudy sky.

Moulin

ERRE (3/8)

Frédéric Dumond

ANNEES ENSEIGNANTES
LEADERIES LASNDES

commence en observant ceux qui sont tout près
ceux qui sont au loin

siruge
emina time
teñetanjan
emina kεrε
emuna waru
emuna iya gur,hi
emuna pul, yannu
emuna jojonunu
emuna sanwannu
emuna muñunu
emuna emuna na
emuna emuna j,,n
emuna emuna tata
emuna ,nr,n/dεgε
emuna teñetanjan

won ăñā ăñā bøy			le soleil chauffe	
bayrē won ăñā ăñā bøy	sõmmõ yo tege		jusqu'à ce jour	le soleil chauffe
kôru yara birę	ígiri yara birē			remué
kôru yara birę	ígiri yara birē	la terre	la terre	travaille
		le fer travaille		
búgę g'ina			le feu grandit	
kûri nan daro danu wâdy ígřü			pierres ciel arbre eau terre	
ígiri yara birę	sõmmõ yo tege	bígę g'ina puro lirę bøy	tous les hommes voient	
			la terre	remué
bígę g'ina	góğāñā tûñuyo			c'est rouge
g'ina g'emberę sagyā				tous les hommes
			tous entendent	
ëraërë nekatë		kahoroke nexči	ëraërë nekatë	ihingae nekatë
ihingae tanékë				
kure nai				
mènï èereëya	kure nai	tanekë rekerë tanekë		
	irëbérë wítëe	čia		
ça y est maintenant	c'est presque fait			
		le diviser		
c'est bon		à cet endroit-là		
		après je pars		
			c'est bon	
		là-bas	par là	seulement par là

papos diios dumnos edi exsops pissumi tsoc runa dugiointia papos diios brox edi	chaque jour est sombre chaque jour est une frontière	
in cintudubne allaunos in ammani dans le temps	immi allobrox dans le monde premier dans le temps	dans le temps je suis étranger errant
pelignos ponc allaunos immi cluiou papin iactin	 né au loin j'entends chaque langue	
brogitaros immi		

bir ūhwë	et je vois ūt̪w̪cà	a nu upiiumi ūjw̪cà	obi ūkó ónyàm	je traverse les frontières ūmà
 cherche	 coupe	 renonce	 donne	 cherche
devenir obscur				
quelqu'un est venu				

anga a tongo fu i abaa i den sani i si
 avec la langue tu traverses ce que tu vois ya de ape ya de ya
 de fosi gi ibi manengue
 a kaaka fu a goontapu kaka lontu den wontu de fosi gi ini uman
 kande kande
 l'ombre du monde a ya de a lutu fu ten
 est courbée autour des mots
 den wowtu gaata ils glissent ici est la racine du temps

lifuka-libwisi makaya me si ngungu
 makaya me frutu si saku salu
 bi bunzi makaya me geyefu makaya me voka
 un'kula bi niumba si tuunzi si me vèso
 mu bumbulu tchi tébi tchi luéetchi ma vuvumba
 si ngazi si nlolo ma kaya me nlolo liba li zambi si tchofo si pumbu
 si tchofo si mbala mefuta me mikadi
 li limanu un'kondo makokondo
 mbome li lolo
 li ntète li ku vanga
 vana
 ku zaba kulu
 ku vana li ntète li ku vanga

	kushitjai		jintia waurshi
achuitjai			
chuwitjai	kaniritjai		
		kushitjai	jintia waurshi
juichalitjai			
		sasaitjai	
		chuuitjai	jintia waurshi
			yaasitjai
	jintia waurshi		
	jintia waurshi		
jintia waurshi	jintia waurshi	chirichiritjai	charapaitjai
	yawa aikiamitjai		jintia waurshi
taunitjai		jintia waurshi	jintia waurshi
			jintia waurshi
	yumi maikiuaitjai		
		kashaitjai	
			tsenkushitjai
jintia waurshi	jintia waurshi	sepuritjai	tsepiitjai amichitjai kumpiaitjai
			jintia waurshi

suis

e-sho'iS taaa-ani

majoya oya y-aa=je kekua-ka-nahe

l'enfant a crié

et puis les fourmis l'ont mordu

to wiwa
cette étoile

to to
toho cette cette et cette ken tohobo
cette cette ken toho et cette ken tohobo

wakharo khoro

ken et hamâron lo-bali-bo yaralokoâya
yahalokoâya
hamâron andaka to wiwalokoâya
duku aujourd'hui tassé
tanoho duku

tout vient de là

tassé

plié
teoduka

harhandiron	hamâronloko	partout	dans tout
yonthonka horhorhonka	harhandiron		dans chaque lieu
onabonka bunahanka	harhandiron	dans chaque terrain dans tous les sols	partout partout
bahunka katarathonka	harhandiron		dans tous les sentiers dans chaque maison
burhunka maukanka	harhandiron		dans chaque tracé dans chaque étendue
sorhihinka	harhandiron		dans chaque sente
waborokonka	harhandiron		
harhandiron		partout	
aba kodibionka aba khotahanka	harhan	harhandiron	dans chaque chemin dans chaque oiseau
harhandiron			
aba adanka aba adasanka aba daktuhenká	harhan	harhandiron	partout dans chaque animal dans chaque arbre
			dans chaque arbuste dans chaque pierre dans chaque pierre rouge
aba shiranka aba korhibalinka	harhan	harhandiron	
			dans chaque pierre friable
aba arhakorhinka	harhan	harhandiron	
	aba khanka		dans chaque saison saison des pluies
oni khanka	shokoro	onikhanka	saison courte des pluies
firokoro	onebêrakhanka		saison longue humide
yoyaukhanka	adalikhanka	awarhadalithenka	
harhan hamathali		tha ka-kha-ka wiwa	saison sèche
			saison sèche courte
			tout ce qui est un moment d'étoile

NOTES

brève description des langues

l'ombrien est une langue morte du groupe des langues sabelliques, autrefois parlée dans la péninsule italique. la langue est connue par une trentaine d'inscriptions (VIIe — Ier siècle av. 0)

le dogon (pp. 1 à 3), ou plutôt les dogons, sont des langues de la famille Niger-Congo, non intercompréhensibles entre elles, avec de nombreuses variétés dialectales selon les régions et les villages. elles sont parlées au Mali par environ 600 000 personnes

le hianacoto-umaua (carijona) (pp. 2 et 3) est une langue caribe quasiment disparue, encore parlée par une dizaine de personnes en 2010. les Guaque Umahua (Karijonas) vivent dans le département de Guaviere, dans le bassin supérieur du Vaupés, près de la rivière Yári et du cours inférieur du Caquetà (Colombie), dans les environs de la montagne de l'Iguaje. nombreux au XIXe, ils ont été décimés par des guerres avec les Witotoans, et par l'exploitation intensive du caoutchouc

le gaulois (pp. 4 et 5) est une langue celtique qui a été parlée en Gaule jusqu'au Ve siècle, et dont la connaissance très lacunaire nous provient de la toponymie, de quelques inscriptions sur plomb — dont le plomb du Larzac — et d'un calendrier trouvé à Coligny (Ain). le gaulois tel qu'il est écrit ici est issu d'un long travail de reconstitution à partir des inscriptions de type divers (plomb, fragments de poterie...) et des relevés toponymiques

l'akan (dialectes principaux : *twi* et *fanti*) (pp. 4 et 5) est une langue *kwa* de la grande famille des langues niger-congo, parlée par près de 8,3 millions de personnes au Ghana et en Côte d'Ivoire. une orthographe commune a été décidée par le Comité orthographique akan pour l'ensemble des dialectes akan en 1978. conséquence de la traite des esclaves, la langue est parlée au Suriname et en Jamaïque, où les descendants d'esclaves enfuis des plantations (esclaves marrons, notamment) utilisent encore un dérivé de l'akan

le nenge(e) (p. 7) est un ensemble de créoles (langues *aluku*, *ndyuka* et *pamaka*) à base lexicale anglaise majoritaire, parlés en Guyane française et au Suriname. c'est la langue des Businenge, les Noirs marrons (esclaves enfuis des plantations) réfugiés dans les forêts. dans le vocabulaire de ces langues créoles se mêlent aussi des mots d'origines portugaise et hollandaise, avec quelques mots de *kikongo* ou de *gbe*, *twi* et *ga*, ce qui témoigne et des multiples périodes d'occupation et de leurs origines différentes — comme l'implantation de juifs portugais aux bords de la rivière Surinam en 1664-1665 —, et des différentes vagues de peuplement d'esclaves

le vili (p. 6 et 7) est une langue *bantoue* parlée par près de 15 000 personnes sur les côtes au Sud du Gabon, dans le Nord de l'Angola, et en RDC

l'achuar (pp. 8 à 13) est une langue *jívaro* parlée par quelques milliers de personnes en Amazonie, au Pérou, entre les ríos Morona et Tigre, et en Équateur entre les ríos Pastaza et Bobonaza

l'ese'eja (p. 14) est une langue parlée dans le Sud-Ouest du bassin amazonien, au Pérou et en Bolivie. c'est une langue *tacanane*, avec de nombreux dialectes

l'arawak (pp. 15 à 17) est un vaste ensemble de langues dont l'origine se situe dans le bassin de l'Amazone. elles sont parlées au Suriname, en Guyane, en Guyane française, dans la Cordillère des Andes, au Pérou et en Bolivie, au Venezuela

à propos des poèmes

ANNÉE DIALECTES EN+VA

le poème en ombrien est un cut issu d'une ressource en ligne

won ġána ġána bøy

le poème en dogon (pp. 1 à 3) a été écrit à partir des textes rituels recueillis en 1931 par Michel Leiris, quand il était secrétaire archiviste de la Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti conduite par M. Marcel Griaule. l'étude de ces textes a fait l'objet de sa thèse, *La langue secrète des Dogons de Sanga*, publiée en 1948 par les presses de L'Institut d'Ethnologie du Musée de l'Homme, Palais de Chaillot, à Paris, et rééditée par les éditions Jean-Michel Place en 1992. il a été complété à la lecture du *Parlons dogon* de Denis Amadîne Douyon, publié par l'Harmattan en 2010

éraëre nekatë

le poème en carijona (pp. 2 et 3) a été créé à partir d'une ressource en ligne

papos diios dumnos edi

le poème en gaulois (pp. 4 et 5) a été écrit à partir du *Dictionnaire français-gaulois* et de son abrégé de grammaire, par M. Jean-Paul Savignac, publié aux éditions La Différence en 2004. il a été relu par M. Savignac lui-même qui a bien voulu en corriger certaines désinences

obi ſkó

le poème en akan (pp. 4 et 5) vient de ressources très fragmentaires en ligne

anga a tongo fu i abaa i den sani i si

le poème en nenge(e), créole de Guyane, (p. 7) a été écrit à partir du très précis *Grammaire du nengee, introduction aux langues aluku, ndyuka et pamaka*, par Laurence Goury et Bettina Migge, publié par les éditions de l'IRD, Institut de recherche pour le développement

lifuka-libwisi makaya me si ngungu

le poème en vili (pp. 6 et 7) est en grande partie conçu sous la forme d'une liste de plantes ou potions pour la guérison

jintia waurshi

le poème en achuar (*jívaro*) (pp. 8 à 13) a été écrit à partir des données linguistiques présentes dans l'ouvrage de Philippe Descola, *Les lances du crépuscule*, 1ère parution 1993, en reprenant pour partie la forme des *anent achuar* (textes rituels)

e-sho'iS taaa-ani

le fragment en ese'eja (p. 14) a été écrit à partir de ressources en ligne

wakharo khoro

le poème en arawak (pp. 15 à 17) a été écrit grâce aux livres de Marie-France Patte, *La Langue arawak de Guyane, présentation historique et dictionnaires arawak-français et français-arawak*, IRD éditions, Marseille, 2011 ; et *Parlons arawak, une langue amérindienne d'Amazonie*, L'Harmattan, 2008

LA LINEA DEL CIELO (1/2)

Franco Buffoni

traduit de l'**italien** par Guillaume Condello

Emily

Rentré à Columbia hier soir, depuis Amherst,
 Le chauffeur de taxi qui ce matin m'a récupéré
 Au séminaire de Théologie,
 Un jeune Noir, beau, un peu nerveux,
 M'a appelé révérend à cause de mon habit noir
 Et sur le pont en direction de l'aéroport JFK
 M'a demandé, je te prie, est-ce que tu crois vraiment
 In the divine nature of Jesus.
 Je réponds L'homme et sa parole me suffisent
Ah you too, you don't !
 Et puis le mal de gorge m'a empêché de répondre
 Mais, par souci de bonne éducation poétique
 Avant de faire semblant de dormir
 Je m'en suis sorti avec quelques-uns de tes bibliques
 (Et, à leur manière, définitifs)
 Subjonctifs hypothétiques.

Les vapeurs lentes

Les vapeurs lentes qui sur l'autre rive
 Stagnent encore
 Dessinent le profil de l'Amérique
 Latine, avec la Mar de Plata
 Au creux d'un petit golfe du Ticino.
 Mais ce n'est pas un paysage,
 Ce n'est qu'une carte vue du ciel
 Et le fleuve, un point de repère
 Pour qui, du ciel, du milieu du ciel, rejoint la piste 3 de
 Malpensa.
 Une pluie brillante glisse sur l'aile
 Grise et argentée, portant des inscriptions noires.
 Le soir descend comme l'avion
 Sur les bruyères. Depuis le hublot
 Je vois le Campanile de Crenna empoigné par la brume.

Vivo Larkin

Au collègue, un homme occupé
 A un de ces métiers
 D'entrepreneuriat individuel
 Comme chauffeur de taxi
 Ou faiseur de vers :
Qu'on en fasse bon usage ou non la vie s'enfuit
 Je ne veux plus dire cela
 Ni le traduire.
 C'est nous qui nous enfuyons.
 Et puis : en faire bon usage ?
Wie ? Wo ?
 Dans un établissement balnéaire, au printemps,
 Parmi les brins d'herbe qui émergent
 Entre de petits tas de sable ancien
 Avec un taxi solitaire, devant,
 Au milieu de l'immense parking ?

Passager clandestin

Je n'y ai jamais cru, à ce nouveau siècle,
 Il me faisait l'effet d'un étranger inopportun :
 J'avais abattu mes cartes dans les vraies décennies
 Les années quatre-vingt-dix, quatre-vingt,
 Soixante-dix et soixante,
 Si nettes et si semblables à moi.
 Maintenant que j'approche de la fin
 De la deuxième décennie, même,
 D'un siècle qui n'est plus si neuf –
 Effronté, faisant de l'œil
 A la géométrie de mes erreurs –
 Je ne sais comment quitter le navire, quoi lui dire
 Au terme du voyage
 En cet anniversaire de la bataille de Caporetto.
 Et que pourraient ajouter au paquetage des soldats
 La bataille de Vittorio Veneto et le 24 di Maggio ?

extraits de *La linea del cielo* (Garzanti libri, 2018).

CATASTROPHES

RETOUR AMONT

MESANGES, 5

Louise Mervelet

sans titre



No. 16

Mars 2019

CATASTROPHES

RETOUR AMONT



No. 16

82 / 90

Mars 2019

APRÈS BABEL, 5

Guillaume Métayer

Catastrophe en cuisine

Je dois mon feuilleton à la revue *Catastrophes*. Mais depuis plusieurs semaines, je me sens las des abécédaires et des onomatopées. Je voudrais m'attacher à autre chose, aux sonorités par exemple. Il pourrait être intéressant d'essayer de vous faire entrer dans la cuisine de la traduction d'un célèbre poème hongrois.

Commençons donc par une version juxtalinéaire de ces vers fameux là-bas :

La corde de l'automne bourdonne,
Gémît, maugrée,
Sur le paysage ;
Et monotone verse
Un chagrin obstiné
Et douloureux.

Et moi découragé,
Maladivement pâle,
Pendant que minuit
Sonne, je ne fais que pleurer
Et devant moi les mille
Délices disparues se lèvent.

Oh, passer enfin,
Automne ! choir enfin,
Laisse-moi !
Comme vieux sous-bois,
Qu'élève en spirale
Le mauvais vent...

En hongrois, le poème est saturé de rimes et j'ai développé ces dernières années toute une théorie sur la nécessaire traduction en rimes des poèmes en rimes, doctrine que je vais sans doute abandonner bientôt, mais pas tout de suite... Peut-être après ce passage par les cuisines ?

Commençons. Je pourrais simplement décaler le premier verbe et le faire rimer avec automne :

La corde de l'automne,
Gémît, maugrée, bourdonne...

L'original commence aussi par des rimes plates. Et j'ai pour principe de ne pas bouder les ressemblances providentielles, ces rimes qui se donnent d'elles-mêmes comme des harmonies secrètes entre les langues. J'ai toujours pensé qu'il y avait un dieu de la traduction. Si dur soit-il, il sème parfois des fruits faciles entre les deux rives, comme pour nous encourager. Ses grâces sont des présents sacrés. Certes, la référence au son viendra plus tard dans le français alors qu'elle précède la notation psychologique dans le hongrois, mais n'est-ce pas mieux ainsi ? Le son se charge, après coup, de tout le pathétique des verbes

d'émotion, il résonne à la rime et embrasse ainsi rétrospectivement la psychologie dans la mélodie.

Continuons.

J'ai mis « paysage » dans mon mot à mot, mais le mot hongrois (« *táj* ») est beaucoup plus large : contrée, terres, région. « Région » serait bien car on garderait les notes quasi nasales du hongrois qui n'hésitent pas à revenir à six reprises : six fois la même voyelle et la même consonne dans l'original (- *ong* / - *on*). Je le garde en mémoire, mais « contrée » me sera peut-être utile aussi si je conserve « obstiné ». La rime est faible, je le reconnaiss, mais c'est un autre principe : je ne crois pas que l'on puisse tout garder des règles d'autrefois, les alternances masculin-féminin, les consonnes d'appui. Lorsque c'est possible, je le fais, bien sûr. Souvent, je m'arrête ainsi à des solutions intermédiaires (« obstiné » / « contrée ») que je défais ensuite. Elles me permettent d'avancer, de rester dans le mouvement, rien ne serait pire qu'être bloqué...

« Verse » ne va pas être simple. « *Épand* » serait mieux, sans doute. Un peu « Leconte de Lisle-esque » (« Midi roi des étés, épandu sur la plaine ») certes, mais il aurait une grande utilité si je revenais avec plus de précision à l'original hongrois dans ce que j'ai traduit par les adjectifs « obstiné » et « douloureux » étaient des adverbes. En règle générale, je me méfie des adverbes en –ment. D'abord parce que Hédi Kaddour a coutume de les vilipender et je me dis qu'il doit avoir de bonnes raisons, nonobstant les superbes « victorieusement » de Mallarmé et « alternativement » de Flaubert (mais pas l'abominable

« Immédiatement » de Baudelaire épinglé par Gide). Je me souviens aussi de la fin des *Commentaires sur la société du spectacle* et de la brillante distinction entre « en vain » et « vainement ». Les locutions adverbiales n'ont pas le même sens et sont plus élégantes. Et puis je ne me cache pas que le -ment des adverbes est souvent une facilité... C'est la règle du jeu, hélas, et le feuilleton n'attend pas. Peut-être qu'une fois tout cela mis en place, le poème hongrois gardera tout de même une certaine allure en français ? Il faut essayer, c'est la seule méthode, quitte à casser et refaire si nécessaire. Je pourrais aller jusqu'à « monotonement ». Cela fait un peu « Monomotapa » mais c'est plus monotone que monotone, dont le suffixe –ment présente une sorte de miniature blanche intégrée, comme un affixe magyar.

« sur la contrée » ?

Ce ne serait pas mal : on voit la plaine hongroise, la fameuse *puszta*, et quoi de plus monotone que la *puszta* ? D'ailleurs « *puszta* » veut dire désert, et quoi de plus monotonement monotone que le désert ?

Sur la contrée
et verse monotonement
son chagrin douloureusement
obstiné.

Zut, j'ai cassé les assonances originelles qui m'intéressaient au départ... Pour avoir l'équivalent, il me faudrait un synonyme de « contrée » qui donnerait une rime en –ant ou à la limite en – on ? Ah oui, j'avais « région » :

Dans toute la région

(je dois faire un peu gonfler, sinon j'aurais l'air de dire « en région »)

et verse monotonement
son chagrin douloureusement

Maintenant il me faudrait un synonyme de « tête, obstiné » en –on.

Il y a « con ». Mais non. Dommage. J'aimerais bien parfois faire toute une traduction en ne cueillant que les idées les plus idiotes. Comme une expérience, un jour, peut-être. Je ne fais pas assez d'expériences. En tout cas, je ne trouve pas de synonymes de tête en –on. C'est un fait.

Il faut tout recommencer, et chercher un synonyme de région en –an. J'aurai peut-être une strophe toute en « -ant ». En « -angue », je ne peux pas, ce serait ridicule. Il ne faut pas calquer les langues comme cela. La désinence en « g » est beaucoup plus fréquente en hongrois qu'en français. On passe tout de suite de mangue à exsangue, voire de Tchang à d'ilang-Ilang. C'est beau, l'ilang-Ilang. Mais cela n'a rien à voir : revenons à nos moutongs. Le « g » final en français, ça fait cong. Pourquoi pas des mots en –ance ? Voilà qui ferait automnal et assonerait (automnerait) joliment avec « ant ». Un synonyme de région en –ance, ça doit bien exister. Je cherche toujours d'abord tout seul, sans les mains. Si je ne trouve vraiment rien, j'ouvre le dictionnaire, et je m'offre un regard planant, le plus rapide possible, au-dessus des synonymes; c'est toujours bénéfique, surtout si je ne regarde

du coin de l'œil et les laisse entrer l'air de rien par les oreilles-fibres de l'axolotl informatique que devient vite le traducteur haletant. Fausse piste. La France et la Durance qui me viennent à l'esprit ne me seront ici d'aucune utilité. Et c'est un autre poème qui se monte se démonte à côté, et que je ne note jamais. Dommage ?

J'ai aperçu des mots intéressants : « domaine ». Oui, car instinctivement je cherche des syllabes traînantes pour rendre l'étirement des quasi diphtongues (-ong !) du hongrois. Le début de ce poème m'a toujours paru à la limite du japonisant, du coup de gong. Il dit, en phonétique : « Jong, Yayong, Bouchong ». On croirait les trois rois d'une dynastie nippone ou coréenne. Puis vint le souverain Atáyon... Généalogie turque ou biblique plutôt (« qui genuit »...) ? Quelque chose du Gog et Magog d'Ady; d'ailleurs, c'est la même période. Puis : Chont Konokon. Un roi aussi ? Mais avec prénom et nom ce serait plutôt l'un des sept samouraïs avec un petit côté plus hollywoodien (sept mercenaires), quelque chose d'un Sean Connery oriental vu par des Hongrois. Quant à « Boute-Konokon » ce ne devait pas être un monarque xénophile. Et qui étaient les Konokons ? Peuplade d'Asie centrale, peut-être. Échfayon : lui, c'est, sans nul doute possible, un roi hébreu. Fayon est la pour Fayoum. Ici, l'histoire sainte se mêle avec le fantasme oriental de la Hongrie et les japonaiseries de l'époque... Quand on songe que ces vers ont été publiés au temps de la revue *Occident* (*Nyugat*)... L'équilibre entre la modernité venue de l'Ouest, l'origine orientale que l'art Sécession exalte également et les japonaiseries est étonnant...

Hélas, où suis-je encore parti ? Je cherchais un synonyme, pas une triple entente imaginaire des points cardinaux... Ces voyages m'ont un peu fatigué. Peut-être un chassé-croisé de l'adverbe et de l'adjectif suffira-t-il :

Et monotone épand
Sa peine tristement
Obstinée.

Soit.

Poursuivons :

Et moi découragé,
maladivement pâle,
pendant que minuit
sonne, je ne fais que pleurer
et devant moi les mille
délices disparues se lèvent.

Ah, les deux derniers sont vraiment tristes et beaux ! Peut-être à cause des « d » que j'ai mis ? Car, je m'en rends compte, ma traduction juxtapositionnelle n'était pas juxtapositionnelle. Elle ne l'est jamais. Elle est toujours-déjà une esquisse d'interprétation, et je m'efforce de rester conscient de ce premier pli, même faux, pour le défaire au besoin par la suite. Dans cette première strate, quelque chose de la première impression doit rester déposée. Il me faut souvent y revenir, presque autant qu'au texte originel.

Ce ne sont pas mes « d » qui sont beaux, c'est l'idée d'une splendide et douloureuse éiphanie de la mémoire, de son « lever », comme un soleil, une force de la nature,

totalelement extérieure, rencontrée par hasard, au coin des rues. Ce poète est génial, il faut le traduire mieux que cela, me dis-je : toute traduction contient une axiologie fluctuante, un corps à corps avec le texte où celui-ci impose sa qualité, élève le traducteur...

Mais reprenons :

maladivement pâle.

On devrait plutôt dire « d'une pâleur maladive », qui serait atrocement pharmaceutique. Le hongrois est beaucoup plus chic avec sa paire d'adjectifs dont l'un devient *de facto* adverbial. Littéralement : « pâle malade ». Alors : « pâle et malade » ? Les sonorités s'entrelacent bien, s'embrasseraient presque. Mais « courage » et « malade » ne riment pas : à la tentation diabolique de l'assonance, je ne céderai pas.

En remontant à ma première version, je me dis que je pourrais en revanche céder à une autre tentation : faire rimer adjectifs et participes passés :

Et moi découragé,
maladif, anémie

D'accord, c'est un peu fort, mais le poème originel évite-t-il tout kitsch?

jusqu'à ce que minuit

CATASTROPHES

Voilà qui pourrait rester comme ça avec une jolie rime en – it. J'aime bien quand les premiers jets restent tels quels, comme un matériau brut.

« Je ne suis que larmes » ou « je n'ai que larmes » serait sans doute meilleur que « je ne fais que pleurer ». Pas facile à caser... À moins que je ne remplace « délices » par « charmes » et le fasse passer à la rime ?

Et pour rimer avec « minuit », je pourrais tenter « aboli », ça ferait Nerval-Mallarmé.

Et devant moi cent charmes
Se lèvent abolis.

L'adjectif ainsi dégagé s'éloigne un peu de l'original mais crée un dynamisme nouveau de la disparition. Gardons-le pour l'instant et passons à la dernière strophe.

Oh, succomber enfin,
Automne, tomber enfin,
Oh laisse-moi !

Et pour finir :

Comme de vieux sous-bois,
Qu'élève en spirale
Le mauvais vent...

Essayons avec « faire tourner », cela offrirait une rime en -er, et me permettrait de trouver un adjectif en –é pour « vieille ». Essayons :

RETOUR AMONT

Feuille fanée
Que fait tourner
Le mauvais vent.

Cette idée de « mauvais vent » est trop plate, idiote. Il faudrait la déployer un peu. « Vent de malheur » par exemple ? Mais comment faire rimer avec « laisse-moi » ? « Vent de mauvais aloi » ? Trop long. Pourquoi pas « sournois » ? Oui, rien de plus sournois que l'automne.

Voici ce que donnerait la version pré-finale que je relirai demain :

La corde de l'automne,
Gémît, maugrée, bourdonne,
Sur toute la contrée
Et monotone épand
Sa peine tristement
Obstinée.

Et moi découragé,
Maladif, anémié,
Pendant que minuit
Sonne, je n'ai que larmes
Et devant moi cent charmes
Se lèvent abolis.

Oh, succomber enfin,
Automne, tomber enfin,
Oh laisse moi !
Feuille fanée
Que fait tourner
Le vent sournois.

Pas si mal...mais...

Catastrophe !!!

Je vois qu'un autre poète français a déjà traduit ce texte célèbre d'Árpád Tóth !

Le traducteur est un certain Paul Verlaine. Sa version n'est pas très exacte, mais du point de vue des sonorités, il s'en sort beaucoup, beaucoup mieux que moi :

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte³.

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).

CAROLINE ANDRIOT-SAILLANT est née en 1972. Elle a notamment édité avec Hadrien France-Lanord les entretiens de Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements* (POL, 2018).

FRANCO BUFFONI (né en 1948) est poète, traducteur (notamment de Keats, Coleridge, Yeats ou Heaney), et dirige la revue Testo a fronte. On peut lire, traduit en français, *Adidas* (Créaphis éditions, 1995) et *Depuis que la mort va* (Alidades, 2011).

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

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

À suivre...

³ <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Verstar-verstar-otven-kolto-osszes-verse-2/toth-arpad-1CABE/versforditasok-1D717/oszi-chanson-1DA47/>

FRANÇOIS COUDRAY est né en 1977. Il a notamment publié *une montagne et l'Enfant de la falaise* (L'Harmattan, 2014 et 2018).

RODRIGO DELA PEÑA JR. est un poète philippin d'expression anglaise, habitant à Singapour. Il a publié *Aria and Trumpet Flourish* (Math Paper Press, 2018).

CHRISTIAN DÉSAGULIER est né en 1957 et vit en Normandie. Il codirige avec Julia Tabakhova la revue *TOUTE LA LIRE* et a notamment publié *L'Almanach des Muses* (Terracol, 2009).

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).

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

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

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

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...

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).

JEAN-CHARLES VEGLIANTE est né en 1947. Il est notamment l'auteur de *Où nul ne veut se tenir* (La Lettre volée, 2016) et traducteur de la *Comédie* de Dante (Poésie / Gallimard).

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).

CATASTROPHES
écritures sérielles & boum !

ISSN 2557-1516

Responsables de la revue :

Laurent Albarracin, Guillaume Condello & Pierre Vinclair
Administration du site & édition du pdf : P. V.
Textes © de leurs auteurs respectifs

Illustrations :

Couverture : « Femmes au bord de la rivière », Paul Gauguin
p. 4 : « La source du Lison », Gustave Courbet
p. 22 : « Lac Léman », Ferdinand Holder
p. 44 : « Le Berceau », Berthe Morisot
p. 68 : « Maisons sur le pont de Vernon », Claude Monet

revuecatastrophes.wordpress.com

Nous écrire : revuecatastrophes@gmail.com

**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.lecorridorbleu.fr> ou par chèque :

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