

Rimbaud en pièces

Yves Di Manno

&

Franck Venaille

&

Rainer Maria Rilke

Maurice Regnaut

&

Poésie américaine

Jacques Roubaud

&

La poésie ?

Jean Molino

&

Nabiy Mekonnen

Alain Lance

Lionel Richard

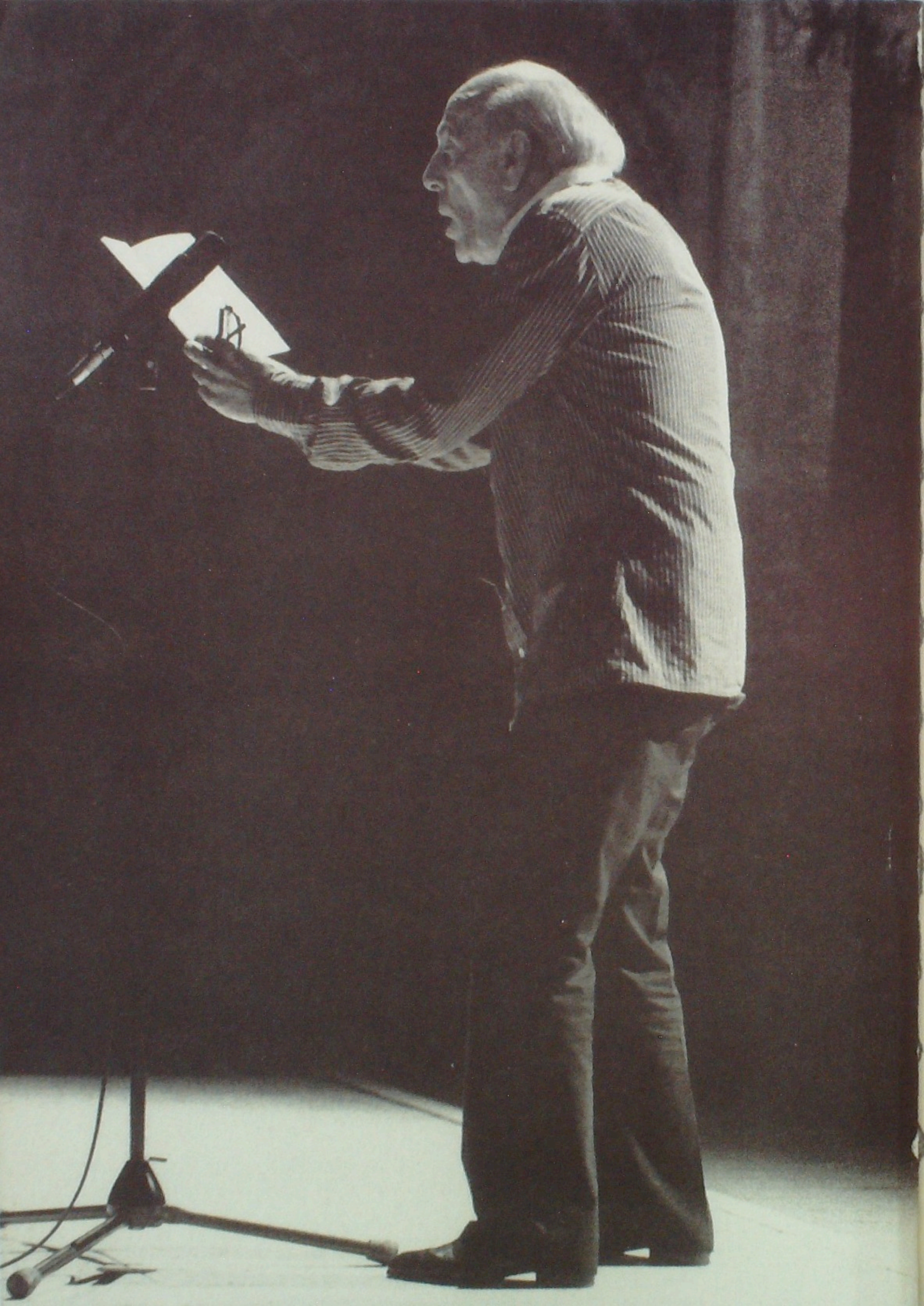
Caroline Dubois

Armand Rapoport

Pierre Courtaud

Christophe Marchand-Kiss

Sébastien Smirou



SOMMAIRE

2 RIMBAUD EN PIÈCES

En marge d'un cahier : Yves Di Manno

7 POÈME

Lumière de l'estuaire : Franck Venaille (7)

19 RAINER MARIA RILKE

Maître d'art et maître de vie : Maurice Regnaut (19)

28 POÉSIE AMÉRICAINE

La poésie américaine sous le pontificat de Helen Vendler, I : Jacques Roubaud (28)

33 POÈMES

Nabiy Mekonnen (34) - Alain Lance (36) - Armand Rapoport (38) - Caroline Dubois (42) - Lionel Richard (45) - Pierre Courtaud (50) - Christophe Marchand-Kiss (53) - Sébastien Smirou (56)

61 LA POÉSIE VA-T-ELLE DISPARAÎTRE ?

Diagnostic intempestif et gentiment provocateur : Jean Molino (61)

73 ACTUALITÉS

Michel Plon (74) - Joseph Guglielmi (79) - Sarah Jane W. (81) - Jérôme Faure (82) - Émilie Depresles (83) - Augusta Ravinet (83)

85 CHRONIQUES, NOTES, REVUES

Claude Adelen (86) - Jean Todrani (90) - Claude Minière (93) - Michelle Grangaud (95) - Pascal Boulanger (96) - Jean-Charles Depaule (97) - Joseph Guglielmi (99) - Gérard Noiret (103) - Joseph Guglielmi (104) - Dominique Buisset (105) - Revues, notes, informations (109) - Pascal Boulanger (111)

2 DE COUVERTURE

Photo Gherasim Luca au Château de Tarascon 1989, © G. Beauzée, par courtoisie du Centre International de Poésie *Marseille*

Action Poétique

113, rue Anatole France
92300 Levallois-Perret

Publié avec le concours du Centre national des Lettres et du Conseil général du Val-de-Marne

Rédacteur en chef :

Henri Deluy

Comité de rédaction :

Claude Adelen, Jean-Pierre Balpe, Yves Boudier, Olivier Cadot, Henri Deluy, Charles Dobzynski, Mane Etienne, Emmanuel Hocquard, Gil Jouanard, Alain Lance, Lionel Ray, Maurice Regnaut, Jacques Roubaud, Bernard Vargaftig, Jean-Jacques Viton
Secrétariat général : Jean-Pierre Balpe
Administration : Michel Ronchin

Rédaction :

3, rue Pierre-Guignois,
94200 Ivry-sur-Seine

Diffusion :

Pour toute commande,
s'adresser à la revue.

Abonnement :

France : 4 numéros, 200 F
Étranger, 300 F
France : 8 numéros, 340 F
Étranger, 560 F

C.C.P. Paris 4294 55E Action Poétique

Les manuscrits non retenus
ne sont pas retournés

Gérant responsable : Henri Deluy

Dépôt légal : 2^e trimestre 1994

ISBN : 2-85463-67-2

ISSN : 0395-0018

Commission paritaire n° 56995

Maquette : Lett'Motif

7, rue des Marchands 30000 Nîmes

Tél. 66.67.72.54

Imprimerie Thierry

1, rue Vouland 30000 Nîmes

Tél. 66.76.20.09

EN MARGE D'UN CAHIER

À l'opposé de ces bottins aussi obèses qu'insipides qu'ils sont hélas devenus, faisant amèrement regretter le temps de leur jeunesse corrosive, c'était *a priori* une bonne idée que de consacrer l'un de ces désormais routiniers *Cahiers de l'Herne* non pas à un énième pot-pourri de gloses universitaires relatives à Rimbaud, mais à la mise en perspective, voire à un essai anthologique des textes que l'auteur des *Illuminations* inspira à sa multiple et irréconciliable descendance. C'est-à-dire de regrouper dans un même volume, selon le fil de la chronologie, les réflexions ou les hommages des poètes qui contribuèrent de manière décisive à son étonnant épanouissement posthume, ne serait-ce que pour mieux mettre en lumière leurs motifs souvent divergents : car cette histoire-là, par-delà le cas propre de Rimbaud, concerne l'évolution globale de notre poésie, depuis plus d'un siècle, et n'a évidemment rien d'anecdotique, ni de secondaire, vu le décentrement opéré par l'auteur en question.

Or, avouons-le d'emblée, le résultat est *très* décevant. Et sans vouloir s'acharner outre mesure sur un ouvrage qui par ailleurs ne le mérite guère, il ne me paraît pas inutile d'en cerner d'un peu plus près les raisons. Car elles sont fort révélatrices d'un certain malaise ambiant, des stagnations, voire des régressions quant à la pratique ET l'analyse du poème qui sont aujourd'hui décelables, en France, dans l'ultime décennie de ce siècle interminable, anecdotique, accablant.

Pourtant, cela commence plutôt bien et la première partie du Cahier est assez passionnante. Ouvrir un tel dossier sur l'ensemble des textes consacrés par Verlaine à son fugace compagnon n'a certes rien de très original, mais l'on s'aperçoit vite, à relire ces pages, qu'elles sont en vérité fort mal connues, souvent amputées ou citées par fragments, et que l'auteur des *Romances sans paroles*, de par la position privilégiée qui fut la sienne, a beaucoup mieux compris Rimbaud – sa personnalité profonde, la nature de son projet – que la plupart de ses contemporains et des commentateurs qui leur succédèrent. Pour ce qui est de l'œuvre, en tous cas, ses vues pourtant lapidaires sont assez pertinentes : il est le premier (et sera longtemps le seul) à insister sur l'héritage « classique » de Rimbaud, sur la cohérence de son fulgurant parcours prosodique, bref sur son *travail* d'écriture, sa technique, sa méthode, ses modèles. Quant à l'apport de son témoignage sur le plan biographique, malgré des lacunes plus ou moins volontaires, il est évidemment inestimable. Quelles que soient ses limites (ou ses faiblesses), Verlaine avait au moins une conscience assez nette de l'apport rimbaldien, et de la rupture qu'il inaugurerait. Mais il était bien le seul ou presque, dans sa génération.

RIMBAUD EN PIÈCES

Les textes regroupés sous le titre « Rimbaud fin-de-siècle » sont à cet égard édifiants. A parcourir ce florilège des réactions suscitées par la parution des *Poètes maudits* (1883), des *Illuminations* (1886), puis du premier regroupement des *Poésies* (1891), on est tout de même un peu pantois, tant la marge est grande entre le regard que nous portons depuis déjà assez longtemps sur cette œuvre et la médiocrité, voire la totale incompréhension de ses premiers lecteurs – détracteurs ou partisans, d'ailleurs. Rien de plus révélateur sur ce plan que l'accent mis à cette époque – malentendu qui persiste de nos jours, à en juger par la fréquence de sa réapparition dans les anthologies – sur le sonnet des « Voyelles », pièce sinon anodine, du moins très secondaire, à quoi se résuma une décennie durant la renommée naissante de Rimbaud. Au grand dam de Verlaine lui-même, qui s'effarait des gloses tarabiscotées (déjà !) que les symbolistes en faisaient et ironisait sur cette trop sévère recherche « d'une exactitude théorique dont (...) l'extrêmement spirituel Rimbaud se fichait sans doute pas mal ».

Que ce soit sous les bannières du « décadentisme » ou de « l'audition colorée » derrière quoi on voulut tour à tour l'enrôler, il est patent que le chantier poétique délaissé par Rimbaud fut loin de trouver sur-le-champ des lecteurs susceptibles de percevoir ses singuliers accents. Parmi les textes ici réunis (l'ensemble n'est évidemment pas exhaustif, mais il est suffisamment représentatif), je ne vois guère que la note de Félix Fénéon (1886) et la longue étude de Gustave Kahn (1898) pour pressentir la véritable originalité de l'œuvre. Comme par hasard, il s'agit justement de ses premiers éditeurs, l'un et l'autre étant responsables de *La Vogue* lorsqu'y parurent les *Illuminations* (dont Fénéon, on le sait, « prépara » le manuscrit). Quant à Mallarmé, il n'est pas étonnant qu'il se soit tenu à la lisière d'une œuvre inconciliable avec son propre projet.

Les choses ne commencèrent à changer qu'au tournant du siècle, c'est-à-dire avec la génération suivante. Dans ce sens, c'est une bonne idée d'avoir inséré ici l'étude de jeunesse de Segalen (*Le double Rimbaud*), encore imprégnée de l'influence symboliste, mais cherchant déjà à s'en dégager, comme le souligne bien un article résumant l'évolution ultérieure du poète des *Stèles*. La présence de Claudel était sans doute inévitable, malgré sa niaiserie bigote. Pour ma part, je m'en serais aisément passé, tout comme des fragments prélevés çà et là dans l'œuvre de Valéry, et des platitudes de Cocteau, mais c'est évidemment affaire de goûts personnels. Fort heureusement, deux remarquables études d'Etienne-Alain Hubert – l'une sur la querelle Max Jacob/Reverdy autour des *Illuminations* et du poème en prose, l'autre sur les surréalistes et Rimbaud – viennent relancer l'intérêt, au tiers du numéro. Le premier de ces textes surtout montre avec toute la clarté et les informations nécessaires que Reverdy est bien le premier poète d'importance à avoir pris la vraie mesure de la « révolution » rimbaldienne, *forme et fond* confondus (ce qu'une lecture attentive de ses propres poèmes en prose révèle d'ailleurs clairement : je veux dire qu'ils sont incompréhensibles sans le miroir ou l'arrière-plan des *Illuminations*).

Quant au surréalisme – essentiellement cerné ici à travers Breton, Aragon, Desnos, quelques autres – son approche de Rimbaud est trop notoire pour que je m'y attarde. Soulignons simplement, dans ce cas comme dans d'autres, qu'il y eut dès cette époque (et pour longtemps) évacuation – occultation ? – du travail *formel* de Rimbaud, au profit des déclarations incendiaires de la *Saison* et des lettres dites du Voyant. Et regrettons – le reproche ne s'adresse pas à E.-A. Hubert, dont ce n'était pas le sujet, même s'il l'évoque au passage – que l'on n'ait pas jugé utile de consacrer un chapitre spécial aux membres du « Grand Jeu », à Roger Gilbert-Lecomte notamment, dont la lecture de Rimbaud – aussi contestable soit-elle par certains côtés – demeure passionnante, replacée dans son contexte, et ne saurait être réduite à une simple excroissance du surréalisme.

À partir de là, c'est-à-dire à mi-parcours, le numéro s'enlise irrémédiablement et cesse pratiquement de présenter le moindre intérêt, comme si son sujet déclaré – la réception de l'œuvre rimbaldienne par les poètes eux-mêmes – ne pouvait décemment être traité avec quelque pertinence que pour ses prémisses, sous un angle quasiment archéologique. Pour ne donner qu'un seul exemple de cette défaillance, pourquoi infliger au lecteur vingt longues pages de G. Borgese et de B. Croce, critiques italiens d'avant-guerre (et non poètes, que je sache), d'autant qu'ils sont ouvertement hostiles à Rimbaud, pour les plus exécrables raisons (défense de la « mesure », du « bon goût », etc. – on croit rêver !). Si l'on tenait – et c'était une idée pertinente – à rendre compte de quelques positions étrangères de l'époque, pourquoi ne pas avoir repris et/ou commenté les pages d'Ezra Pound relatives à Rimbaud, qui ont au moins le mérite de l'originalité : à ma connaissance, Pound est le seul dans les années 10 et 20 à établir un parallèle entre Catulle et l'auteur du « Cabaret vert ». Mais surtout, il a fort bien perçu le lien qui rattache ce dernier à Corbière et Laforgue, ne serait-ce que par l'effort commun aux trois poètes, visant à réinsérer la langue parlée dans la sphère du poème à travers la satire, la

« pointe sèche », l'accélération syntaxique. (Un texte intitulé *Rimbaud* figurait justement dans le sixième *Cahier de l'Herne*, paru voici près de trente ans... « Manifestement (dixit ailleurs E.P.) les idées ne sont PAS comprises ».)

On aurait pu de même évoquer l'influence de Rimbaud sur certains grands poètes européens du début du siècle (Trakl, Campana notamment). Et si l'on est heureux de découvrir des pages oubliées de Saint-Pol Roux ou de relire le tribut d'Armand Robin au cinquantenaire de la mort du poète (en 1941), la quasi absence de textes émanant des auteurs majeurs ayant médité sur Rimbaud dans les années 30 et 40 est tout de même révélatrice. Ni Jouve, ni Ponge par exemple n'apparaissent dans ce singulier florilège.

Mais c'est lorsqu'on en arrive au second demi-siècle que le constat devient franchement accablant. Aux yeux des éditeurs, la poésie française de 1950 à nos jours se réduit visiblement à deux noms : René Char, Yves Bonnefoy. Je ne veux certes pas insinuer qu'il aurait fallu les exclure d'un tel panorama : si le premier m'a toujours laissé de marbre, je tiens la longue méditation rimbaldienne du second pour l'une des plus riches, l'une des plus *impliquées* en tout cas que cette œuvre ait jamais suscitée. Mais ramener la poésie française contemporaine à deux auteurs dont l'un commença de publier au début des années 30 et l'autre à la fin des années 40 est tout de même ahurissant ! D'autant que les points de vue sur Rimbaud se sont considérablement modifiés (et diversifiés) au cours des trois dernières décennies – tant pour ce qui concerne l'approche « formelle » de l'œuvre que sa quête opiniâtre d'un nouveau sens, toute page tournée. Sous cet angle, même si ce fut auprès d'une minorité, Rimbaud demeura LE modèle quasiment idéal (parce que perpétuellement « moderne ») de ceux qui refusèrent de se laisser enfermer, ou enfermer, dans la rhétorique post-mallarméenne massivement dominante au cours de cette dernière période.

De tout cela, le lecteur du « Cahier » ne saura rien. Il lui faudra vraisemblablement attendre un nouveau quart de siècle, voire les fastes prévisibles du bicentenaire (en 2054) pour connaître l'éclairante analyse métrique que Jacques Roubaud a faite de « *Qu'est-ce pour nous...* » (dans *La vieillesse d'Alexandre*) ou la lecture hautement concernée de Lionel Ray, dans sa monographie de chez Seghers. Certes, les deux ouvrages apparaissent, ou plus exactement disparaissent dans l'épuisante bibliographie qui vient clore le volume – mais sans l'ombre d'un commentaire indiquant l'originalité et l'importance de leurs analyses. On pourrait multiplier les exemples. La même liste (elle ne compte pas moins de cinquante grandes pages, en tout petits caractères) nous révèle ainsi l'existence d'un texte de Jean Tortel, dont la réimpression n'aurait certes pas dépareillé le présent florilège. Idem pour Jude Stéfan, lui aussi mentionné au hasard d'un ou deux articles, mais dont la « Troisième Dévotion » (de *Cyprés*) et l'épître « à Rimbe » (des *Lettres tombales*) sont visiblement inconnues des compilateurs. Tout comme ils ignorent la *Tentation du trajet Rimbaud* de Marc Cholodenko, l'importante réflexion amorcée par Claude Esteban dans *Un lieu hors de tout lieu* (ou, dans un autre registre, ses *Espèces de Romances*), les « Illuminations » et le poème d'enfance à Rimbaud de Matthieu Messagier, les variations sur les « Fêtes de la patience » émaillant *Champs*, ou le texte-liminaire de *Beau front*

pour une vilaine âme de Jean-Michel Michelena, quasi-décalque ou écho volontaire de l'Alchimie du verbe. Et je cite vraiment ces titres au hasard, sans même me risquer dans les difficiles méandres de ma bibliothèque, du reste largement mentale.

Ce qui est révélateur, en l'espèce – je m'y attarde pour cette unique raison –, c'est l'absence manifeste de curiosité (et probablement d'intérêt), chez trop d'universitaires, pour la littérature *elle-même*, en tout cas dans ses développements les plus récents. Je veux dire qu'ils ignorent pour l'essentiel la dynamique présente du domaine relevant officiellement de leur « compétence » et l'envisagent encore selon une batterie de concepts largement périmés. Bien sûr, une fois que le temps a opéré son tri et que les œuvres vives se voient ramenées aux tristes nomenclatures des manuels, ils disposent de quelques repères et ont une vague idée des termes du débat d'avant-hier. Mais pour l'extrême présent, on les sent totalement démunis, dans l'ignorance la plus complète des problèmes que doivent affronter ceux qui se soucient aujourd'hui encore d'écrire en vers – et, dans le cas qui nous occupe, de la position que peut bien tenir au sein d'un tel paysage le fugueur de Charleville, à titre de repoussoir ou de modèle. Ce qui indique, par parenthèse, qu'ils sont loin d'avoir mesuré l'exacte portée de son œuvre. Ils suivent donc leur pente naturelle et, délaissant la sphère trop aride ou incertaine de la création contemporaine, ils se rabattent évidemment sur les exégètes.

Sur ce plan, qu'on se rassure, rien ne manque à l'appel, du moins je le suppose. Colloques, thèses (avec listes exhaustives des intervenants ou des membres du jury), ouvrages collectifs, causeries radiophoniques, dossiers publiés par la « grande » presse – tout est minutieusement répertorié, classifié, archivé. Ces gens savent au moins tenir à jour leurs fichiers et ont l'élémentaire courtoisie de se citer entre eux, à charge de probable revanche. Quant à la poésie vivante – ses enjeux, ses combats pour l'avenir de la langue ET du monde réel –, elle les concerne visiblement assez peu. S'agissant d'une œuvre dont l'ambition affichée était de *tout* foutre en l'air – livres moisiss, vers caduques, proses tièdes –, c'est peu dire que ce constat est consternant.

Yves DI MANNO

Arthur Rimbaud. L'Herne n° 64, dirigé par André Guyaux.

LA DESCENTE DE L'ESCAUT
(FRAGMENT)
LUMIÈRE DE L'ESTUAIRE

FRANCK VENAILLE

Au matin nous parti-
Mes sur le schooner *Escaut*, rien moins qu'à la recherche
du village autrefois englouti.
Les hommes parlaient haut
tandis que sur le quai
des formes se dressaient en un rang de silence et de deuil.
Noir !
Noir et noir que tout cela !
Avec le sentiment qu'il était de notre devoir, une fois encore
Ah ! Retrouver l'emplacement de ce que furent la digue et le débarcadère Mais
le rire des familles regroupées au café : *Au bateau phare*
quelle magie pourrait jamais nous le restituer ?
Noir et noir que cela.
Avec le fleuve au plus bas de la marée il
nous fallait naviguer contre les bancs de sable
craignant que le clocher de l'église noyée que le clocher
déchire notre coque.
Noir et noir que ce voyage dans le temps Quand nous parti-
Mes sur le schooner *Escaut*
A la recherche de quoi ? sinon d'une part de nous-mêmes Ça !
Naviguer dans les polders contre les hautes orties blanches, je sais le faire
Mais convaincre les morts de revenir près de nous, sur quelle carte navale
pouvais-je bien le lire et l'apprendre ?
Je ne suis qu'un homme.
Je suis cet être-là : réaliste et secret, capable et lent, taillant dans le pavillon
du navire de larges tranches noires, jaunes et rouges
se reflétant dans l'eau. C'est à tout cela que je songeais,
marchant entre les deux mâts du schooner *Escaut* qui, vers le pays dit :
noyé
nous empor-
Tait !

On distinguait les feux, les braseros brûler sur les deux rives
sans doute afin de signaler aux pillards que – vidés à la hâte –
les villages n'attendaient plus que d'être investis.
On distinguait les flammes et de grands et mouvants reflets
s'inscrire par contagion dans l'eau.
Cela jouait sur les nerfs malades
Cela sous-entendait que nous pénétrions dans un univers de guerre civile
Où les frères eux-mêmes, entre eux, se maudissaient
Où les frères ne se regardaient plus, ne se voyaient plus ô maladie des frères !
On distinguait les miradors, les chevaux de frise, les barbelés. L'
emplacement des mines personnelles
Tout cela sous le rond jaune de projecteurs cachés
D'immenses projecteurs maniés avec dextérité par des soldats n'étant pas
croyez-le bien
n'étant pas de ce siècle-ci !
Et la chanson des gueux, des fuyards, des déshérités du langage aaah s'élevait
sur le pont
sous les arches du pont de l'autoroute
Personne n'entendant le aaah !
Personne ne semblant voir *cela* !
Étais-je donc le seul à distinguer les feux, les braseros des deux rives ?
Étais-je donc l'unique témoin ?
Tandis que l'eau, par contagion, formait trous et profondes crevasses meurtrières
Tandis que de l'eau noire sourdait la plainte sans âge.
Cette frontière avait-elle pour origine les conflits nés de l'acquisition des plaines
[à blé ?
Était-ce cela qui avait conduit au fratricide ?
Moi : je maudissais cette désunion des hommes de l'eau
Alors que le fleuve – c'est certain – souffrait et
que l'on distinguait les feux, les braseros et, bientôt : les bûchers !

Toutes les cabines de première classe sont cadenassées de l'intérieur
et le grand steamer *De Schelde* fuit les odeurs malsaines On
entend chuchoter l'équipage
(les deux dames anglaises – deux sœurs – rédigent ce qu'elles estiment être
leur ultime carte postale) Ô marée
Nul iceberg pourtant n'est à craindre !
C'est simplement l'odeur, cette sensation fétide !
On a distribué des flacons à demi vides
À les regarder de près on aperçoit un grand tremblement de vase
Quelque chose qui annonce – Qui prévient – Qui est également à considérer
[comme une menace]

Et je suis allongé : probablement livide !
Et j'ai pleuré tout ce que j'avais à verser de larmes Et
il me vient l'idée de demander grâce à ce qui s'ébroue dans ma poitrine
Ô grand cheval marin !
Cessez de piétiner mon thorax D'écraser mes poumons De briser
une à une mes côtes
Cessez de piaffer De hennir De ruer J'ose le dire :
cessez de vous conduire comme si j'étais votre ennemi d'abattoir !
Moi aussi je possède une âme fière
A moi aussi une femme élégante offre : carottes et galettes d'avoine
Cessez – cessez – mais cessez donc de me bouleverser – cessez
de peser tant sur moi
de mettre ma sensibilité en émoi
Même le mousse refuse désormais d'aller essuyer le sang qui fera rouiller l'ancre
Même le clapotis de l'eau devient d'une discrétion de mourant
Nous y voici !
Par le hublot brisé
l'aumônier apparaît, tente
et tente d'essuyer ma sueur tout en prononçant je ne sais quoi de putride
Dans ma cabine de première classe du grand steamer *De Schelde* je lui crache
[au visage !]

Parfois – le désespoir étant si lourd à porter
si énorme le rat noir
que nous devons – rempli de honte et de désarroi –
faire halte sous un hêtre Parfois !
Pourtant il ne s'agissait que de la vie qui, malgré tout, perdure
Pourtant nous ne demandions rien – n'exigions rien –
Sachant depuis toujours que notre étrange présence au monde
en soi
d'emblée nous plaçait dans le camp des réfractaires au bonheur.
Mais j'avais ma vie !
Mais j'avais un corps !
Mais, comme chacun, je possédais une montre
marquant les heures noires
indiquant : tel un cadran solaire
l'ombre – l'ombre – l'ombre sur le bonheur.
Alors, pourquoi cette fatigue de valise et de cheval battu ?
Pourquoi cette sueur ?
Cette bouche sèche sous la pluie !
Tenez ! Je me saisis de mon orgueil. Je l'insulte et
piétine mon ego. Que puis-je *faire* de plus ?
Ô monde du matin violet et livide !
Ô monde de la désespérance triviale !
Jouons mon destin aux dés
Truquons nos cartes, nos âges, la date de la perte de notre virginité
mais qu'apparaisse enfin la ligne horizontale de la mer
et, qu'avec harmonie et cadence
je me batte l'œil de la détresse des autres hommes !

Si – dans le bois des charmes – tu te laisses
glisser – si tu m'entraînes vers ce qui s'ap-
parente à la mort : c'est bien ton droit ! Es-
sue au moins l'écume qui – sans cesse – t'at-
Tire vers le rivage Et nettoie cette bouche d'
où sort la bave mousseuse Ô visage tragique de
la belle femme épileptique !

Vivre ! Grande amertume sentimentale ! Chaque soir, de petits tubes de néon rouge incrustés dans le mur de brique de l'entrepôt s'allument et – ainsi – vantent l'odeur, le goût et jusqu'à la pseudo philosophie belliqueuse d'une bière. Soit. J'aime cette façade qui s'ouvre sur l'eau. J'aime que le village entier (gros bourg l petite ville l) s'endorme ainsi sous l'œil complice des bateliers. Amertume sentimentale des ports, des docks et des chantiers qui furent puissants et que je retrouve, désarmés. Le blé pousse-t-il encore dans les cales ? Nous ne sommes que des voyageurs astreints à connaître, par cœur, le numéro matricule qui nous différencie d'autrui ô scandale vivant de l'être ! Chaque nuit, près du fleuve, je fais mon procès dans l'intimité (féminine je le crois) de l'eau. Me voici dans l'œil du cyclone et la vase vaut ce que les diamantaires d'Antwerpen en espèrent. En attendant, je porte en moi une maladie bien curieuse : je souffre de chacun de mes sentiments. Ceux du haut, dit-on, sont nobles (touchant de près à la pensée). Ceux du bas peinent au bord de l'eau sur un chemin mauvais. Ah ! Cette aventure est-elle moderne ? Dites ! Ou descend-elle de la nuit des âges, temps des beffrois, des pendus, des bûchers hérétiques. Je suis un aristocrate. Je suis de la plèbe. Et j'avance. Regardant cette femme qui, balai en main, nettoie sa péniche. Un chien jaune aboie. Souffre-t-il lui aussi de l'amertume que je sens s'exprimer dans ce siècle ? Je vis au hasard. Un matin, longeant dans l'effroi une centrale électrique, traversant – pardon – un meeting de moutons fraîchement tondus. Là, à l'instant, deux canards blancs suivent le sentier des humbles pourtant cimenté. Frères ! N'avons-nous donc rien à nous confier ou à nous dire ? Mais, d'abord, qu'ils enlèvent leurs blouses ! Un rêve amer m'entraîne toujours vers le nord. Terre-plein. Par dizaines, des camions vibrent sous le poids de leur charge de betteraves. Ah ! Cette amertume qui me poursuit, me précède jusque dans mes territoires les plus sacrés ! Je veux dire, qu'autrefois, j'y fus le maître. *Provincie West-Vlaanderen*. J'en enlève mon chapeau. Pourquoi cette attirance trouble ? Je suis un homme. Je suis cet homme. Mais la fatigue m'attire vers elle : marcher – avancer – rien de plus. Dites ? Qui m'oblige à cela ? De quel monde suis-je le dernier des survivants ? L'ultime témoin que les peupliers de cette province flamande recherchent pour audition. Vite, je reprends : *Safir – Oud Hoegaards – Palm – De Koninck – Westmalle – Primus – Duvel – Oudenaarde wit tarwebier* : mes boissons blondes et blanches qui, toutes, ô combien, me rendent sentimental ! Mettre ses pas dans ses pas. Retrouver au matin les traces laissées la veille. Il y a de l'obstination là-dedans ne trouvez-vous pas ? Le fleuve est bleu devenu. Et l'on progresse, à la hauteur des péniches pleines qui – doucement – glissent, se tenant le ventre. Il va se passer quelque chose. Il va probablement se dérouler des scènes étranges, ici, dans ce pays où l'on s'exprime, des pierres chaudes dans la bouche. Mon amertume ! Comme je te hais et te vénère ! Mais tu te ris de moi, passant modeste qui pourrait traverser le fleuve, sautant d'une péniche à l'autre ah ! la tristesse des remorqueurs attendant, songeurs, à l'écluse géante. Plain chant. Il sort de ma bouche un son harmonieux disant la façade blanche des fermes. Je suis d'ici. Sous le bleu du ciel du petit Yniold : moutons noirs – moutons roses – moutons blancs. Grande amertume sentimentale ! Je cherche des moments creux, du vide, des miettes d'une pensée abstraite, la solution de cette énigme (mais par où passent les morts ?) et l'on dirait que les péniches se mettent en place pour un blocus.

Solitude ! Elle existe donc cette frénésie devant le vide, le calme, l'immensité plate, la redondance du rien ! Solitude ! Je m'y installai jusqu'à la nausée, chassant mes pensées chagrines : elles revinrent plus fortes, rangs serrés. Il fallait bien livrer bataille ah ! j'eusse dû m'assurer plus tôt que j'étais fait pour la contrainte par le calme. Pas d'emphase. Terre noire. Retournée mille et mille fois par de gros doigts catholiques et adroits. C'est le bruit d'une eau bien vivante qui m'attire près de vous : champs – digues – levée de terre – talus – crêtes et chevaux. Seul ! On en est que plus à l'aise pour souffrir. Un compagnon apporte ses pensées et – si tristes fussent-elles – dérangent l'architecture équivoque des nôtres. Seul ! Marchant. Avancant une jambe l'une après l'autre. Recommençant. C'est une histoire sans fin que je vous compte. Matière d'eau. Elle engloutit. Elle suit sa ligne directrice. Pouvant vous entraîner jusqu'au cœur des prés. C'est muet. C'est semblable à un canal sans âge. C'est déjà mort. Tenace, la pensée tente d'unir, d'assembler, d'unifier les éléments épars du voyage. Cela dépassait mes forces et, déjà, depuis longtemps, à cet endroit du parcours sinueux, je ne parlais pas la langue indigène. Celle de tous. En fait, ils ne disent rien. Ils ont encore un pied dans l'âme de leur mère. Les cimetières existaient avant qu'on y intègre de modestes villages et les morts, sur toute chose, ont priorité. J'en vis passer. Empressés à rendre de menus services. L'ennui, c'est qu'on ne leur demande jamais rien. Solitude ! Je l'acceptai. Marcher en causant avec un défunt près d'un calvaire, pardonnez-moi, cela me fut impossible ! A de légers signes, je compris que le fleuve saisissait le sens de ma démarche. Autant l'avouer : une certaine intimité, désormais, règne entre nous. Bien sûr, nous n'en sommes pas à consommer à la même table ces boissons lourdes et fortes qui fatiguent l'esprit ! Mais le compagnonnage existe. Tout a commencé lorsque j'ai compris qu'il acceptait de se montrer nu. Une main immense ! Un bras démesuré ! Voilà ce qu'il est. Voilà ce qu'il exhibe. Tout débuta ce matin-là dans le brouillard. J'allais. De nuit encore. Tel un soldat parti en éclaireur. Je vis plusieurs ponts. Distinguant à peine ce qui se déplaçait sous mes pas. Puis, vers neuf heures je crois (heure militaire !) le soleil se montra. Je venais de me retourner. J'aperçus ce cercle pâle, aussi blême qu'un blessé dans son lit défait. Rondeur proprement aveuglante qui me blessa durablement les yeux ! Dès lors je compris pourquoi un poète que j'aime avait (c'était en un autre siècle) comparé cet astre à un gigantesque ostensor. Dès cet instant le fleuve accepta de montrer ses blessures : du pus tirant sur le jaunâtre, doucement, sans retenue aucune, coulait. Mes yeux ont vu cela ! La connaissance intime de l'eau passait par là : par cette perception. J'eus des visions. Des images se formèrent. Corps enlacés. Corps retournés. Corps défaits cherchant l'unité perdue. Solitude ! Longeant ce liquide du plus pur marron, je m'interroge. Je m'interroge et j'ai froid. J'ai froid et je m'inquiète au sujet de la profondeur réelle du fleuve. Un nain y perdrait-il pied ? Un nain y appellerait-il sa mère à l'aide ? Femme meurtrie, humiliée d'avoir donné jour à ça. Mère semblable pourtant aux autres qui portèrent des géants sous leurs côtes. Je n'étais rien. Je fus cet homme. Riche mais, dès son enfance, très lourdement déshérité. Ça ! Que le fleuve me rembourse !

Uniment, des images d'avant-monde surgissent du fleuve
Disant l'immuable Le temps du sommeil de l'eau Ses rê-
ves Ses peurs Et sa manière de naviguer parmi des êtres
Qui, tous, recherchent l'unité perdue : et désespèrent !

Uniment les corps vides apparaissent
Tous marqués de la monstrueuse tache
Le visage du bas dévoré de poils noirs
Où s'exprime la douleur d'être au monde

Voici l'enfant surgi du long couloir
Le voici, victime de si terribles blessures intimes
Le sentiment d'angoisse ! Ah ! Comme nous le subissons !

Parfois, près de nous, dans cette province de vivre, le petit
s'attarde et s'enferme. Regards. Défiance. Tout ce qu'il
voit de nous : fatigue – surface plane d'une ordinaire vie.

Nous le maquillons en héros de mélodrame. Il
tombera sous les coups des prêtres. En attendant : Il
s'efforce d'avancer sur la rive bienfaisante ô lampe

éclairant les corps, les âmes, les espérances. Notre errance.
Ah ! L'enfant au tablier noir, au col blanc empesé, aux
mains petites, habiles toutefois à donner le plaisir interdit

par qui ? Dites ! Je suis moi-même l'ancien enfant qui consomme
ses deuils comme d'autres ces boissons bleues bues
près de femmes si décolletées qu'elles donnent envie de mourir :

tous les navires recouverts d'un crêpe noir descendent désormais vers la mer.

J'avais la totalité du visage de l'estuaire dans ma main
J'avais l'ensemble de sa pensée sous les doigts J'avais
ô j'avais son étrange beauté Miene, je la possédais m'
imprégnant de ses traits afin que – une fois disparus –
Je puisse encore encore et encore me souvenir d'eux
J'avais cette tête humaine avec ses intrications animales
Un peu de ce merle ! Beaucoup de l'épouse du cheval !
Quelques traits de la souris papivore qui crie sa peur
De paraître différente D'être différente De glisser
Au lieu de galoper De marcher De hennir J'avais la face
Animale et humaine de l'énigme Pas du Sphinx, non ! Pas
de l'homme aux yeux crevés mais (bruants – buses –
brème et gardon – loriote) celle de l'humanité
Blessée Meurtrie Repliée sur soi une figure de
Tombeau j'avais ! J'ai eu ! J'eus ! Cette noble énigme
sur laquelle – métaphoriquement – à bord du cargo *Babtai*
je m'interrogeai Ah ! Douleur d'être cet homme trop calme
Mais qu'un feu Une torche Un brasier intérieurs brûlent
je l'avais ! Je distinguais le masque tragique de l'énigme
Mais, désespéré, désespéré, fragilisé par tant de souffrances
Intimes je ne parvenais pas à comprendre le sens de cette
Possession Pourtant n'avais-je pas la totalité du corps de
l'estuaire dans la main ? Sentant vivre sa pensée sous mes doigts
Et souhaitant la capter Me souvenir toujours et toujours de
La totalité de cette manière d'œuvre d'art Totem vous
Dis-je ! Totem allongé ! Visage énigmatique ! Son âme !
Totem ! Devant lequel, des nuits entières, je piétinais.

Quand la lumière née de l'estuaire
m'éblouit
m'aveugle
Lorsqu'elle m'incite à tourner le dos à cette clarté
ainsi propagée autour de moi
J'éteins la lampe modeste du nid retourné
Longuement je regarde les petits corps chauds
Dès lors les mots ne m'assaillent plus
Mieux !
Les voici qui me laissent vivre
dans une semi-obscurité bienfaisante
Enfin ! Je vis dans l'intensité de la pénombre
Enfin ! Les modestes becs m'apportent lumière intérieure et paix
Et les heures musicales s'enchaînent
C'est l'instant où je me saisis des oiseaux anxieux
J'en fais mes frères aveugles
Et dans la nuit nous nous élançons
mus par cet étrange sentiment de sécurité animale
maintenant que l'intensité de la lumière née de l'estuaire
peu à peu
sur nous tous
a posé son voile de lin.

On marche dans la fêlure intime du monde
Ces soubresauts nés de la douleur primitive

Quelle est la voix qui le dira ? Quel sera
ce corps qui saura mener jusqu'à son terme la

Valse triste ? Une voix s'élève à l'intérieur
De nous-même – voix chère – exprimant ce qui s'

Apparente à l'expression de la plainte première
Je suis cet homme-là qui, tant et tant, crut aux ver-

Tiges et qui, désormais, dans la déchirure du lan-
gage se tient, regard clair, miné toutefois, blessé

dans la fêlure du monde où les plaies suintent.

J'ai droit au repos du cheval journalier Dé-
Sormais je ne partirai plus vers quel labeur

Et je suis ce centaure qui s'éveille et geint
Autour de lui les aveugles s'affolent craignant

Ses ruades Ô grand cheval qui, autrefois, tractais
vers la berge les navires, te voila effacé Il ne

demeure de toi que ce signe sur cette feuille
Sont-ce tes traces dernières ? Ta signature de sabot ?

Ébroue-toi ! Redonne-toi confiance ! Plongeons en-
semble je saurai bien te faire retrouver cette joie

enfantine que tu poursuis sur la rive noyée à demi.

Du vaste paysage autrefois immergé s'
Élève une plainte dont nul ne connaît l'origine

Exprime-t-elle ce que les hommes nomment : la
Douleur ? Dit-elle ce, qu'à eux-mêmes, se cachent

Les peupliers serrés comme autant de frères au-
Tour de la dépouille du père Et qui geignent !

Disant l'angoisse ancestrale des pays plats
devant la montée de l'eau Ah ! Tous ces arbres

Dressés à l'intérieur même du fleuve Que je ne
sais pas voir mais dont je sens la solitude

Tels les grands crucifiés à l'angle des plaines !

Ce n'est pas là – où paissent les moutons de sel – que se
terrent les images perverses du monde Pas en un tel lieu

Où le pâle soleil projette mon reflet à l'avant du
cargo *Babtai* Là je distingue alors la silhouette ô combien

Contrefaite que, désormais, les troupeaux d'eau connaissent
bien Ce n'est pas là ! Voici plutôt l'apaisement le renon-

Cement Et ce compagnonnage avec le fleuve n'est en rien équi-
voque J'ai marché bu des bières au filtre magique pleuré Me

Voici d'or vêtu Me retournant vers la source Lui parlant Evo-
quant ces guerriers qui y trempaient leurs bras afin que l'

épée de la justice soit, pour eux, moins lourde à manier !

MAÎTRE D'ART ET MAÎTRE DE VIE
CAUSERIE IMPROVISÉE À LA MAISON DE LA POÉSIE
LE 19 OCTOBRE 1989
SUR LE RILKE DES SONNETS À ORPHÉE ¹

MAURICE REGNAUT

La première chose que je dirai concerne la figure d'Orphée, et ce que d'emblée il me faut poser pour une juste compréhension, c'est ceci : les *Sonnets à Orphée* indiscutablement commencent comme les *Élégies de Duino*, leur problème d'entrée est le même, et ce problème est essentiel, mais leurs solutions, elles, sont absolument différentes. A Duino, au bord de la mer, Rilke, je rappelle l'anecdote, entend soudain une voix en lui qui sera le premier vers des *Élégies* : « *Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel/Ordnungen ?* » et le maître mot de ce premier vers est, bien sûr, « *hören* » : « *Qui donc, si je criais, m'entendrait...* » – mais le Rilke de cette question, c'est, je le rappelle aussi, le Rilke de 1912, le Rilke d'après Malte et le convalescent de ce livre, comme lui-même le dira, le Rilke, on le sait, qui s'interrogera sur la nécessité d'une psychanalyse (à quoi il renoncera sur le conseil de Lou Andréas Salomé), c'est ce Rilke-là qui va avoir recours à cet ange, à propos duquel je ne dirai, pour ma part, que ce qui pourra sembler une évidence, à savoir que la question adressée à l'ange, adressée à la fois par le poète et par l'être Rilke, cette question une et double indissolublement n'est et ne reste que question : le beau angélique, et pour l'instant je n'en dirai rien de plus, le beau a pour sens cette une et double injonction sans réponse, a pour sens cette injonction pure. Or le premier des *Sonnets à orphée* a pour maître mot lui aussi le mot « *hören* », mais cette fois apparaît une figure, Orphée, un Orphée essentiellement conforme à la mythologie, un Orphée, à peine chante-t-il qu'il suscite l'écoute universelle, animaux compris, animaux avant tout, autrement dit créatures non plus, comme l'était l'ange, au-delà de l'humain, mais en deçà.

*Lors s'éleva un arbre. O pure élévation !
O c'est Orphée qui chante ! O grand arbre en l'oreille !
Et tout se tut. Mais cependant ce tu lui-même
fut commencement neuf, signe et métamorphose.
De la claire forêt comme dissoute advinrent
hors du gîte et du nid des bêtes de silence ;
et lors il s'avéra que c'était non la ruse
et non la peur qui les rendaient si silencieuses,*

¹/Sur les murs de la Maison de la Poésie, une exposition accueillait le public, consacrée à Rilke, Kraus et Wittgenstein : ceci pour expliquer la présence de certaines allusions dans cette causerie.

*mais l'écoute. En leurs cœurs, rugir, hurler, bramer
parut petit. Et là où n'existait qu'à peine
une cabane, afin d'accueillir cette chose,
un pauvre abri dû au désir le plus obscur,
avec une entrée aux chambranles tout branlants,
tu leur fis naître alors des temples dans l'ouïe.*

Si la question inaugurale, dans les *Élégies*, était question sans réponse, était question restant question, c'est la réponse, dans les *Sonnets*, qui d'emblée est réponse sans question : le Rilke de Duino n'était que cette question d'une écoute possible, ici le chanteur est chanteur écouté du fait simplement que son chant lui-même est créateur de celui qui l'écoute. Au-delà de la valeur thématique, aussi riche et profonde qu'elle soit, de la figure d'Orphée, il y a ainsi dans cette figure une vérité plus fondamentale, pour Rilke, une vérité qui touche au statut même du poétique, et cette vérité est désormais, pour lui, que le chant poétique, et de lui-même et par lui-même, est divinement, ou comme il dira pour conclure, est magiquement pouvoir de faire immédiatement naître son auditeur – et même l'être le moins destiné à pareille écoute, il suffit que le chant s'élève et voici le capteur devenu écouteur sacré, l'oreille un temple où retentit la poésie elle-même. Et si la question de l'ange effectivement ne se pose plus dans les *Sonnets*, c'est du fait que Rilke est enfin devenu, lui, celui pour qui nul ange essentiellement n'est plus nécessité, celui pour qui la question de l'écoute est résolue enfin, pour qui la question pure a fait place à la pure réponse et l'immense inquiétude affirmative des *Élégies* à la haute certitude affirmée des *Sonnets* : la figure d'Orphée a pour sens, en fin de compte, une maîtrise absolue et sûre d'elle-même et qui n'est autre, en toute sérénité, que celle du Rilke des *Sonnets*.

La deuxième chose que je dirai concerne aussi Orphée, un Orphée essentiellement conforme encore à la mythologie et qui donc a connu les enfers, qui est donc à la fois de ce monde-ci et de l'autre monde, et qui connaît ainsi la vie on dira de ses deux côtés, la mort étant, selon Rilke, le côté de la vie qui n'est pas tourné vers nous : Orphée est le chanteur, vie et mort, pour Rilke, qui est des deux royaumes, et c'est en référence à cette figure d'Orphée, et de manière définitive, que le Rilke des *Sonnets* va formuler son essentielle poétique de la mort. Quelle est-elle ? Elle est, dit-il, que le non-être est condition de l'être, elle est que le néant, que la mort est condition même de la vie, elle est que chaque instant, pour pouvoir atteindre à sa plénitude d'être, doit être immédiat rapport au non-être, elle est que chaque instant vécu doit être rapport total, rapport pur à la mort. Rien là, faut-il le préciser, d'épicurien, rien d'une vie à pleinement savourer face à la mort, mais plus rien là non plus d'existential, plus rien là de ce qui était dit dans *Le livre de la pauvreté et de la mort* : « la grande mort que chacun porte en soi/voilà le fruit autour duquel tout gravite », en somme plus rien de l'être-pour-la-mort : le Rilke des *Sonnets*, l'être humain, pour lui, est l'être par la mort²⁴. J'userai là d'une comparaison, je

24/• Rilke nous tend le tréfle à quatre feuilles de la mort •
dit René Char dans ses *Pages d'ascendants*

dirai que le non-être, pour Rilke, est humaine caisse de résonance, et le vivant n'atteint sa pleine intensité que si, à chaque instant, le vécu s'entend en quelque sorte résonner sur le néant : le diapason produit un son, mais ce son ne s'entendra pleinement que si ce diapason est posé sur cette caisse immensément vide où il va retentir. C'est pourquoi il faut, dit Rilke, vivre tout instant comme une joie immense, et cette joie, en même temps, pour qu'elle puisse, et seulement ainsi, atteindre enfin sa plénitude, il faut la vivre aussi comme n'étant déjà que néant, c'est pourquoi il faut, dit Rilke, devancer tout adieu, être vivant en tant qu'Orphée, être mort en tant qu'Eurydice.

*Devance tout adieu, comme s'il se trouvait derrière
toi, à l'instar de cet hiver qui va se terminer.*

*Car entre les hivers, il est un tel hiver sans fin
qu'être au-delà de lui, c'est pour ton cœur l'être de tout.*

*Sois toujours mort en Eurydice – et plus chant que jamais
remonte, et plus louange, ainsi remonte au pur rapport.*

*Ici, chez les passants, sois, au royaume où tout prend fin,
sois un verre qui sonne et dans le son déjà se brise.*

*Sois – et sache à la fois la condition qu'est le non-être,
l'infini fondement qu'il est de ta ferveur vibrante,
et donne à celle-ci, unique fois, pleine existence.*

*À la nature, utilisée ou bien dormante et muette,
à cette ample réserve, à cette inexprimable somme,
ajoute-toi en joie et ne fais qu'un néant du nombre.*

Rilke disait de ce sonnet qu'il était le plus proche de lui, le plus valable peut-être de tous : nous sommes là en effet au cœur de la poétique rilkéenne – et que faut-il par là entendre ? Ce qu'il faut entendre, et c'est cette troisième chose, ce soir, que je dirai, c'est que pour Rilke le temps n'existe pas. La vie est en rapport absolu à la mort, pour lui, la vie est en rapport non pas à la vie elle-même, vie d'aujourd'hui à vie d'hier, l'instant présent n'est pas en rapport à l'instant passé, Rilke n'est pas un élégiaque horizontalement de la durée, il est élégiaque du présent même en tant que ce présent est toujours rapport au néant : élégiaque, en un sens, sans élégie, il l'est en un sens autre, et tout rilkéen, de l'élégie ainsi conçue absolument, celle vers laquelle pathétiquement, triomphalement monte la série des *Élégies de Duino*, il est en verticalité l'élégiaque absolu. Rilke diffère en ce point de cette constellation centre-européenne à laquelle cependant il appartient : ce lieu commun à tous, de Kraus à Broch et Musil et même Wittgenstein, cette vision d'un présent en rapport au passé, cette certitude au fond que la fin de quelque chose est en train de s'accomplir, c'est ce que j'appellerai une mentalité, au plus profond de tous, apocalyptique, et Rilke, malgré ses partis, malgré le procès qu'il instruit, dans les *Sonnets*, de la civilisation moderne, et de ce qu'il

appelle le « Nouveau », machine, avion et banque entre autres, si cette dimension apocalyptique est en lui plus qu'absente, est en lui impossible, elle l'est du fait que la pure verticalité, que la pure élégie absolue en lui le délivre originellement de tout ce qui est mode horizontal, procès historique, élégie on dira relative. Et le temps ainsi qui n'existe pas, et le temps, pour Rilke, la formule est dans sa *Princesse blanche*, « *und die Zeit ist Raum* », et le temps est espace. On ne s'étonnera peut-être pas si je dis d'un Rilke et d'un Brecht qu'ils sont poétiquement antithétiques, et c'est en effet moins thématiquement qu'ils le sont qu'originellement : Brecht, c'est le poète originellement de la conversion de l'espace en temps, tout espace, pour Brecht, toute chose est moment dans un processus, moment transitoire, dirait-il, tout pour lui est histoire – alors que Rilke est le poète de la conversion originellement du temps en espace. On ne s'étonnera donc pas non plus si j'ajoute alors qu'on pourra même arbitrairement distinguer d'une part les poètes du temps, d'autre part les poètes de l'espace, autrement dit ceux d'une part pour qui l'être est un perpétuel avatar dans le processus qui doit s'accomplir, ceux d'autre part pour qui le processus est le mode apparent d'un être qui depuis toujours et pour toujours reste celui qu'il est, ceux d'une part, je simplifie encore, pour qui nous ne sommes que ce que nous devenons, ceux d'autre part pour qui nous ne devenons que ce que nous sommes. Un jour, bien sûr, nous, périssables, et même, est-il dit dans les *Élégies*, nous les plus périssables, un jour nous serons anéantis, notre destin est d'être en effet un jour foudroyés, mais jusque là rien en nous ne change, rien, nous ne sommes que ce que nous sommes depuis que nous sommes nés, l'enfance est en nous toute entière, elle n'a fait même en nous qu'être de plus en plus féconde et plus vaste et plus riche, l'enfance en notre vie, dit Rilke, n'est pas muette.

Existe-t-il vraiment, le temps, le destructeur ?

Quand le brisera-t-il, monts en paix, le château ?

*Ce cœur, à la merci infiniment des Dieux,
le démiurge avec lui sera violence quand ?*

*Et sommes-nous vraiment anxieusement fragiles
autant que le destin voudrait nous en convaincre ?*

*L'enfance, la profonde et pleine de promesses,
en nos racines – par la suite – est-elle muette ?*

*Le périssable, ah son fantôme,
à travers tout accueil candide,
il passe ainsi qu'une fumée.*

*Tels que nous sommes, les sans trêve,
auprès des forces qui demeurent,
nous avons valeur de divin usage.*

Le temps n'existe pas, pour Rilke, seul existe l'espace, mais cet espace alors, qu'est-il pour lui ? Il est, cet espace rilkéen, il est ce que Rilke appelle le

Weltinnenraum, littéralement l'espace intérieur du monde. Qu'est-ce à dire ? Il faut pour répondre avoir recours à ce sonnet, l'un des plus étonnants, des plus simples et des plus secrets à la fois, qui ouvre la deuxième partie des *Sonnets à Orphée*, ce sonnet qui commence ainsi : « atmen », respirer, ce sonnet dans lequel Rilke, sur le rythme double de l'inspiration, celui des quatrains, et de l'expiration, celui des tercets, nous dit ce qu'est pour lui cet espace intérieur du monde.

Respirer, invisible poème !

*Continûment, purement, au prix
de l'être propre, espace échangé. Contrebalance
au rythme de quoi proprement j'advieus.*

*Vague unique, dont
je suis à mesure la mer ;
de toutes les mers possibles, toi, la plus épargnante, –
acquisition d'espaces.*

*Ces espaces, combien de leurs points étaient déjà
à l'intérieur de moi. Plus d'un vent
est comme mon fils.*

*Toi, me reconnais-tu, air, encore plein de lieux qui furent miens ?
Écorce lisse, toi, un jour,
voûte et feuillage de mes paroles.*

Cette inspiration, c'est l'absorption en moi, l'intériorisation de cet espace qui, biologiquement même avant tout, me produit à chaque instant, cet air tout simplement sans lequel je ne pourrais pas vivre, cet air qui fait de moi l'être que je suis, acquisition d'espace perpétuellement que je transforme en être vivant – mais inversement cette expiration, cette projection perpétuellement de ce qui m'est intérieur, cette extériorisation fait que c'est l'espace même, l'espace hors de moi, qui devient comme habité par moi, comme hanté par celui que je suis. Qu'on imagine une chambre, une chambre dans laquelle on a coutume de vivre, avec laquelle on est dans une totale intimité, une chambre où l'air est à la fois celui quotidiennement que je respire et dont je vis et celui où quotidiennement je parle et je sens et je rêve, extériorisant ainsi ce qui m'est intérieurement présent, qu'on imagine cette chambre ainsi toute pleine de moi : dès que j'entre, c'est, dit Rilke, c'est comme si j'étais reconnu par l'air qui m'entoure.

*Toi, me reconnais-tu, air, encore plein de lieux qui furent miens ?
Écorce lisse, toi, un jour,
voûte et feuillage de mes paroles.*

L'espace entier du monde, c'est, infiniment démultiplié, pour Rilke, l'espace de la chambre – il dit lui-même, ailleurs, que la chambre et l'immensité sont le même espace – et ce qu'il appelle espace intérieur du monde est non pas espace mesurable,

non pas espace géométrique, mais espace qui serait immense chambre intime, chambre d'échos, dans tous les sens, chambre toute de métamorphoses, espace non pas saisi comme extérieure infinité, mais comme infiniment vécu de l'intérieur. Poète de l'espace, aucun autre poète, en Occident, ne l'est plus purement peut-être que Rilke, et les *Sonnets* se terminent justement sur ce qui peut être entendu comme un manifeste aussi d'une poétique pure de l'espace : entre l'être et le monde il y a perpétuel échange, échange qui est métamorphose, échange où je deviens aussi bien ce qui de l'immensité m'a été offert intimement que ce que j'offre alors de moi-même à cette intime immensité, aussi bien douleur que breuvage enfin qui n'est plus amer – le temps en effet, le temps n'a que faire où l'espace est pour l'être ainsi magiquement possibilité d'être tout.

*Ami silencieux des nombreux lointains,
sens ton souffle encore accroître l'espace.*

*Dans la charpente obscure des clochers
fais-toi retentir. Ce qui vit de toi,*

cette nourriture en fait une force.

La métamorphose, entre en elle et sors.

Quelle est ta plus douloureuse expérience ?

Boire est-il amer pour toi, fais-toi vin.

*Dans cette nuit de démesure, sois
magique puissance où tes sens se croisent,
de leur rencontre étrange sois le sens.*

*Et si tu es oublié du terrestre,
à la terre immobile dis : Je coule.*

A l'eau dans sa hâte parle : Je suis.

Je ne voudrais pas terminer sur ce sonnet dernier, je ne voudrais pas terminer sur la beauté des *Sonnets à orphée*, je voudrais terminer sur le sens de cette beauté elle-même, sur le sens du beau rilkéen. Pour Rilke, l'ordre du beau n'a rien à voir avec l'ordre esthétique, il a tout à voir avec l'ordre éthique : pour le Rilke des *Sonnets*, si le beau n'est plus ce qu'il était dans la première élégie, s'il n'est plus le commencement du terrible au sens angélique de ce terme, il reste encore et toujours cependant commencement, dans la mesure où le beau est encore et toujours injonction, où le beau nous enjoint effectivement de commencer – commencer à vivre autrement. Toute évaluation purement esthétique, pour Rilke, n'est que ce qu'on peut appeler une conduite de défense à l'égard de l'exigence éthique essentielle à toute beauté. Wittgenstein dit à peu près que les problèmes de vie, que les « *Lebensproblemen* » ne peuvent avoir de véritable solution que dans une autre « *Lebensform* », que dans une autre forme de vie : ils ne peuvent pas se résoudre à l'intérieur de la forme de vie en effet qui les a suscités, ce n'est qu'en adoptant une autre forme que nous pourrions les résoudre – et pour revenir

à ce que j'avais dit de la première élégie, à ce qui pouvait sembler une banale évidence, et pour me faire comprendre enfin, je le souhaite, à propos de ce que j'appelle ainsi injonction, je dirai ceci : quand l'autre forme est impossible et reste pourtant nécessaire, alors, comme pour le Rilke de Duino, alors oui, le beau est le commencement du terrible. Et Kafka, lui, disait, je cite de mémoire, que dans un monde de mensonge, la vérité n'est pas le contraire du mensonge, et que le contraire d'un monde de mensonge, seul le serait un monde de vérité : Rilke au fond dit la même chose, il dit que le beau n'est pas ce qui constituerait à l'intérieur de notre fausse vie une sorte de dédommagement, de compensation, de sublimation, de témoignage de dignité, voire de paradoxale preuve de grandeur, le beau pour lui est ce qui nous ordonne, à l'intérieur de cette fausse vie, est ce qui nous enjoint de vivre autrement, de vivre enfin en vérité. Baudelaire, on le sait, disait que la poésie est mensonge, et la musique aussi, mensonge au regard de cette vie ici-bas, mais qu'elle est vérité par rapport, espérait-il, aux splendeurs situées derrière le tombeau : pour Rilke, qui n'est pas croyant, c'est ici même, si nous voulons entendre vraiment ce que nous dit le beau, c'est ici qu'il faut essayer de « changer la vie », ici qu'il faut en trouver le secret. Ce secret, pour lui, quel est-il ? Vivre autrement, c'est bien entendu vivre poétiquement, pour Rilke, et c'est, au sens un et double, au sens rilkéen, c'est vivre magiquement : dans les *Sonnets* la parole en effet est une et double, elle est indissolublement chant et leçon à la fois (« *sei – und wisse zugleich* », « *sois – et sache à la fois* » : l'emploi de la deuxième personne est dans les *Sonnets* ce qu'il est dans les textes sacrés peut-être avant tout autre, il est emploi absolument ambivalent, la « grammaire du tu » est grammaire à la fois indissolublement du lyrisme intime et de l'intimité éthique), et si le dernier sonnet est ainsi profession d'un art poétique – et cette poétique est celle totale du pur espace –, il l'est aussi d'un art de vivre – et cette sagesse est celle de la totale puissance métamorphique de l'être –, et le Rilke des *Sonnets à orphée* est le Rilke en et par lui-même enfin accompli, à la fois maître d'art et maître de vie. Et ce Rilke-là n'est plus celui des *Élégies* : commencement du terrible, on l'a vu, le beau ne l'est plus, pour lui, le beau est commencement désormais de la joie (« *O Erfahrung, Fühlung, Freude* », « *Expérience et conscience et joie* » : ainsi triple est la clé, pour le Rilke des *Sonnets*, la loi de la présence au pur espace). Et pourtant, le Rilke de Duino, celui angéliquement qui n'est que question sans réponse, oui, c'est sur lui que je terminerai, sur celui de la pure injonction éthique, et je lirai deux textes – le premier, tiré des *Cahiers de malte*, est le portrait que Rilke fait de la Duse, la grande tragédienne italienne :

« Si nous avions un théâtre, serais-tu là, ô tragique, toujours aussi mince, aussi nue, sans aucun subterfuge, devant ceux qui contentent sur ta douleur étalée leur curiosité pressée ? Tu prévoyais déjà, ô toi si émouvante, la réalité de tes souffrances, à Vérone, alors que, presque une enfant, jouant du théâtre, tu tenais devant toi des roses, comme un masque qui te faisait une face et qui, en t'exagérant, devait te dissimuler.

Il est vrai que tu étais une enfant d'acteur, et lorsque les tiens jouaient, ils voulaient être vus. Mais toi, tu dégénéras. Pour toi cette profession devait devenir ce qu'avait été pour Mariana

Alcoforado, sans qu'elle s'en doutât, le voile de religieuse : un travestissement, épais et assez durable pour qu'il fût permis d'être derrière lui malheureusement sans restriction, avec la même instantanéité fervente qui fait bienheureux les bienheureux invisibles. Dans toutes les villes où tu vins, ils décriront tes gestes ; mais ils ne comprennent pas comment, perdant de jour en jour l'espoir, tu levais toujours un poème devant toi pour qu'il te cachât. Tu tenais tes cheveux, tes mains, ou un autre objet épais, devant les endroits translucides ; tu ternissais de ton haleine ceux qui étaient transparents ; tu te faisais petite, tu te cachais comme les enfants se cachent, et alors tu avais ce bref cri de bonheur, et tout au plus un ange aurait pu le chercher. Mais lorsque tu levais prudemment les yeux, il n'y avait pas de doute qu'ils t'eussent vue tout le temps, dans cet espace laid, creux, aux yeux innombrables : toi, toi, toi, et rien que toi.

Et tu avais envie d'étendre vers eux ton bras plié, avec ce signe du doigt qui conjure le mauvais œil. Tu avais envie de leur arracher ton visage dont ils se nourrissaient. Tu avais envie d'être toi-même. Ceux qui te donnaient la réplique sentaient tomber leur courage ; comme si on les avait enfermés avec une panthère, ils rampaient le long des coulisses et ne disaient que ce qu'il fallait pour ne pas l'irriter. Mais toi, tu les tirais en avant, tu les posais là, et tu agissais avec eux comme des êtres réels. Et ces portes flasques, ces rideaux trompeurs, ces objets sans revers te poussaient à la réplique. Tu sentais comme ton cœur se haussait indéfiniment, jusqu'à une réalité immense, et, effrayée, tu essayais encore une fois de détacher de toi leurs regards comme les longs fils de la Vierge.

Mais alors, ils éclataient déjà en applaudissements, par crainte du pire : comme pour détourner d'eux, au dernier moment, ce qui aurait dû les contraindre à changer leur vie ».²¹

Le deuxième texte est tiré des *Nouveaux poèmes*, un sonnet où Rilke présente une sculpture, un Apollon, dieu du soleil et dieu du beau, dont il ne reste rien, plus de membres, plus de tête, rien qu'un torse, et c'est, dit Rilke, comme si le regard de cette tête absente s'était retiré vers tout l'intérieur de ce fragment de corps : nous sommes devant le beau comme si le beau nous regardait, comme si le beau, dit aussi Rilke, nous rappelait ainsi à son ordre éthique.

Torse archaïque d'Apollon

*Nous n'avons pas connu sa tête prodigieuse
où les yeux mûrissaient leurs prunelles. Pourtant
son torse luit encore ainsi qu'un candélabre,
c'est son regard, simplement dévillé en lui,
qui s'y tient rayonnant. L'orbe de la poitrine
ne pourrait sinon t'éblouir, et de la douce
courbe lombaire un sourire ne pourrait fuir
vers ce centre porteur auparavant du sexe.*

*Cette pierre sinon, dégradée et tronquée,
aurait pour loi le limpide à-pic des épaules
et ne chatoierait pas comme la peau d'un fauve ;
et n'éclaterait pas hors de tous ses contours
à la façon d'un astre : il n'existe point là
d'endroit qui ne te voie. Il faut changer ta vie.*

Les six sonnets cités dans cette causerie ont été traduits par Maurice Regnaut : ils sont publiés dans *Action poétique* avec l'autorisation des Éditions Gallimard. La traduction intégrale par Maurice Regnaut des *Sonnets à Orphée*, en effet, figurera dans le tome II du Rilke de la Pléiade (parution en 1996). Auparavant, elle figurera aussi dans un volume de la Collection Poésie qui comprendra *Les Élégies de Duino*, dans la traduction de Jean-Pierre Lefebvre, et *Les sonnets à orphée* (parution en 1994).

LA POÉSIE AMÉRICAINE SOUS LE PONTIFICAT DE HELEN VENDLER, I

JACQUES ROUBAUD

UN PEU D'HISTOIRE (À LA GUITARE SOMMAIRE).

Dans les années cinquante de ce siècle finissant, la poésie américaine avait atteint un degré remarquable d'invisibilité intérieure et extérieure. Les poètes les plus novateurs des années dix vingt trente et quarante (Gertrude Stein, Zukofsky et autres Objectivistes, William Carlos Williams, Mina Loy, Charles Olson et autres Black Mountain) étaient pratiquement non lus non publiés, avaient même parfois renoncé à écrire tout en n'étant pas morts, etc, etc.

Pour nous là-bas, du côté de l'Europe aux anciens parapets, il semblait bien qu'il n'y avait rien à dire ni à apprendre sur le territoire des USA. Les seules choses qui venaient jusqu'à nous étaient reconnaissables comme académiques (au double sens de ce mot en France : universitaire et dépourvu de toute originalité). Il y avait une sorte « d'establishment » poétique mais pitoyable, faible, confiné et confit dans son académisme.

Soudain l'été dernier, aurait-on pu dire, en 1957, il y eut une sorte d'explosion : la présence orale de la poésie, les découvertes ; dans les années soixante un véritable « âge d'or » ; le tout tellement brillant que la lumière en vint même, un peu plus tard, ici.

Tout cela est bien connu.

Le temps passa.

L'académisme, un moment ébranlé, retrouva sa force. Il sut offrir aux poètes quelques incitations difficilement repoussables : bourses et lectures et conférences et cours de « creative writing » et prix etc. etc. Il accueillit dans un premier temps à bras semi-ouverts (il n'avait pas le choix) ce qui faisait la force de la poésie américaine contemporaine. Il resta quelque temps dissimulé. Puis il se montra au grand jour. Il multiplia les analyses critiques responsables et les anthologies sérieuses pour écarter toutes les aberrations (de son point de vue) véhiculées par les poètes dans leur par ailleurs charmante fantaisie et égocentrisme naïf (vous dresserez vous-mêmes la liste).

Il se décida, enfin, à penser et légiférer de façon à pouvoir accéder à la *New York Review of Books* et aux chaires des grandes universités. Il fallait un « canon » de la poésie américaine recommandable (des noms) et des « concepts » capables de la décrire et de la valider. Il y avait là une, des places à prendre dans l'académie.

Parmi les nombreux candidat(e)s à cette fonction, il en est une qui domine aujourd'hui (au point qu'elle est reconnue par les anglais, c'est tout dire). J'ai

nommé Helen Vendler. Et c'est pourquoi j'ai donné à cette petite « observation à la lunette astronomique » de la poésie américaine le titre sous lequel elle se présente. J'ai écrit qu'il s'agissait d'une première partie. Peut-être.

KINGSLEY PORTER PROFESSOR DE L'UNIVERSITÉ DE HARVARD.

Telle est, selon le *Times Literary Supplement* (TLS) du 18 février 1994, qui m'en informe, la « position » présente de Madame Vendler. Elle est donc particulièrement bien placée pour exercer la magistrature critique. Elle s'y emploie avec une énergie remarquable.

En 1993, et c'est ce qui lui vaut l'honneur de trois pages pleines du TLS, elle est venue apporter la bonne parole académique à l'Angleterre en prononçant les Eliot lectures (Eliot ? surprise !) à l'université du Kent. Ces « lectures » seront publiées dans l'année par les éditions Faber (entre « establishments » il faut entraider : c'est la loi de leur nature). C'est l'une d'entre elles, dans une version légèrement arrangée (dit le TLS) qui est offerte à notre lecture (à la mienne, car je suis un lecteur assidu de cette publication).

Dans son texte M^{me} Vendler fait un éloge vibrant, pontifiant et incandescent à la fois d'une poète (je n'écrirai pas « poétesse », et propose, pour être politiquement correct, de réserver le mot français nouveau « poet » pour ceux de l'autre sexe), d'une poète, donc, académique éminemment, nommée Rita Dove.

Le « profil » de carrière de Mme Dove est typique : elle est noire, elle a à peu près quarante ans, et elle est en ce moment Poète Lauréat des USA (un poste dont le titulaire est renouvelé chaque année et qui s'appelait autrefois, d'une manière moins voyante « Consultant en Poésie de la Bibliothèque du Congrès »). C'est donc une poète officiel, dans la ligne favorisée par M^{me} Vendler (et conforme à la bienséance ethnique, sexuelle et politique). (Elle ne tombe pas, et M^{me} Vendler ne manque pas de le souligner, dans les « excès » de la « political correctness »).

Dans sa conférence, M^{me} Vendler nous fait découvrir le parcours poétique de Rita Dove, distribuant l'éloge et même parfois le blâme (la hiérarchie entre critiques et poètes doit être préservée : en haut les uns, en bas les autres, même ceux qui peuvent être approuvés) et nous expliquant à mesure ce que les poèmes veulent dire et aussi ce qu'ils ne disent pas, d'une manière tout à fait satisfaisante. Ainsi, d'un poème intitulé « Géométrie » nous apprenons, à la fin des fins, après un commentaire de texte si « pédestre » qu'il ferait rougir de honte un candidat au baccalauréat (et plus encore je crois une candidate) (et c'est en plus un bon exemple de la sublime prose vendlerienne) ceci :

« *The almost inhuman, elation felt by the young girl at the end of « Geometry » can be better understood... (thus) : once the theorem is proved, an incessant anxiety is given momentary relief, and the soul is briefly untethered, relieved from the confining pressure of internal cognitive difference »*

(la jubilation presque inhumaine ressentie par la fillette à la fin de « Géométrie » peut être mieux comprise de la manière suivante : une fois le théorème démontré, une angoisse incessante reçoit un soulagement momentané, et l'âme, pour un court

moment échappant à son joug, se trouve soulagée de la pression emprisonnante d'une différence cognitive interne.)

Wow ! comme diraient certains.

Remarque : regardant tout cela depuis mon observatoire européen, je trouve la prose de Mme Vendler sérieusement indigeste et la poésie de M^{me} Dove médiocre, on s'en doute ; mais là n'est pas l'objet de ces quelques lignes de commentaire. Je ne tiens pas à engager un dialogue de cour de récréation :

- c'est pas beau !

- si c'est beau !

- non, c'est pas beau !

etc.

Je me suis intéressé à deux passages qui témoignent de manière très caractéristique à la fois de la conception de la poésie et de la forme poétique que se fait la critique académique, conception qu'elle partage avec les poètes qu'elle soutient.

PEJERIL.

La conférence vendlerienne fait un éloge appuyé d'un long poème dovien (elle le qualifie d'extraordinaire), dont le titre est « parsley » (persil) et dont le point de départ est expliqué dans une note. Il se réfère à un incident – sic J.R. – dans la vie des travailleurs agricoles Haïtiens dans la République Dominicaine, pendant la dictature de Rafael Trujillo qui, en 1937, – ici Vendler cite Dove – « ordonna le massacre de 20.000 d'entre eux par ce qu'ils ne pouvaient pas prononcer la lettre « r » dans « pejeril », le mot espagnol qui veut dire « persil ».

Le poème de Madame Dove entreprend, entre autres, de nous introduire dans la tête du dictateur Trujillo afin d'élucider les raisons qui l'ont conduit à un tel acte barbare. Elle suppose l'existence d'un perroquet, couleur persil (pas blanc, donc) qui avait appartenu à la mère chérie du dictateur. Trujillo, « affecté par la mort de sa maman, et entendant le perroquet répéter sans cesse son nom avec sa voix à elle, sent qu'il est, en tant que fils, déshonoré par ces gens qui viennent dans son pays et ne peuvent prononcer correctement le mot qui est symbole de celle qui l'a mis au monde ». (Dans les villages, quand une femme accouche d'un fils, on porte des brins de persil à son chapeau).

Et M^{me} Vendler nous explique en conclusion, à propos de cette section du poème : « La perception par le Général (Trujillo) de certains mots espagnols a été érotisée de manière permanente par leur association avec sa mère, et, aussi obsédé par la langue que l'est un poète, il tue pour défendre l'honneur maternel ».

Et voilà pourquoi 20.000 ouvriers de la canne à sucre sont morts ! On ne peut cracher de manière plus répugnante sur les cadavres haïtiens de 1937 que par ces « imaginations poétiques ».

RITA DOVE ET LES FORMES POÉTIQUES.

Quand elle n'est pas occupée à interpréter les pensées et actes du Général, Madame Dove, dans son poème, donne la parole au peuple. Il y a donc dans

« Parsley » une section consacrée au « chant des coupeurs de canne ». Pour ce chant, elle choisit une forme poétique particulièrement appropriée et pratiquée assidûment, comme on sait, par les paysans haïtiens : une villanelle. (poème à forme fixe, dit le Robert, de la fin du 16e siècle, à couplets de trois vers et à refrain, terminé par un quatrain).

Elle avait d'abord songé, explique-t-elle (dans un entretien donné au *Black American Forum* en 1986) à choisir pour la section consacrée à Trujillo lui-même, une autre forme, qui aurait bien montré l'opposition entre le peuple (chantant ses villanelles) et le dictateur ; cette forme, c'est la sextine.

Mais, et on voit apparaître là un trait supplémentaire du mépris évident (solidement appuyé sur l'ignorance) qu'a ce poète (et M^{me} Vendler qui l'approuve chaudement) pour la forme poétique, elle a renoncé à ce second choix, celui de l'aristocratique sextine, parce que nous dit-elle, elle s'est rendu compte que *c'était une forme beaucoup trop « playful »* (playful = espiègle, enjoué, taquin, d'après le Robert and Collins) *pour la gravité de son sujet*. (quelqu'un devrait offrir à Mmes Dove et Vendler le livre de Pierre Lartigue, *L'hélice d'écrire*, qu'il a consacré à la forme-sextine pour qu'elles lisent quelques exemples « *espiègles, enjoués et taquins* » d'Arnaud Daniel, Dante, Pétrarque,... et Elizabeth Bishop).

POUR CONCLURE.

Je m'en tiendrai là. Il y aurait bien d'autres merveilles à citer.

J'ajouterai simplement ceci :

Dans sa conférence, M^{me} Vendler a une Grande Idée Théorique.

Cette idée est que, en dépit de quelques défauts de jeunesse que la critique se doit de relever et de pa – et ma – ternellement corriger, la poète Rita Dove représente la véritable, bonne façon dont les « black American writers » doivent se comporter (en poésie s'entend). Et dans un prodigieux envol lyrique tout concentré sur cette pensée, elle termine sa conférence par cette ineffable péroraison :

« When Whitman remarked... that the Muse had left Greece, and had come to inhabit America... he might have foreseen that in one of her incarnations this American Muse would be one with the terrifying Medusa-face of slavery – but a Medusa who would become, by taking her liberty into her own hands, and offering herself to a prophesied recognizing love, an American icon of the beautiful ».

Une conclusion d'une telle beauté est évidemment intraduisible et je n'en proposerai qu'une indigne approximation :

« quand Walt Whitman dit que la Muse avait quitté la Grèce et était venue s'installer en Amérique, il prévoyait peut-être que dans une de ses incarnations cette Muse Américaine ne ferait qu'un avec la tête de Méduse de l'esclavage – mais une Méduse qui deviendrait, en prenant sa liberté entre ses propres mains, et en s'offrant à la prophétie d'un amour plein de discernement (whatever that may mean – J.R.), une icône Américaine de la beauté ».

Paris-France, 1.04.1994

2^e
novembre 1993

BIENNALE
INTERNATIONALE
DES POÈTES
EN VAL-DE-MARNE



3^e
novembre 1995

Département
du Val-de-Marne
Conseil général



**BIENNALE INTERNATIONALE
DES POÈTES EN VAL-DE-MARNE**

14, PROMENÉE DES TERRASSES, 94200 IVRY-SUR-SEINE
TÉLÉPHONE : (1) 49 59 88 00, TÉLÉCOPIEUR : (1) 46 72 72 71

DIRECTEUR : HENRI DELUY

POÈMES

NABIY MEKONNEN

ALAIN LANCE

ARMAND RAPOPORT

CAROLINE DUBOIS

LIONEL RICHARD

PIERRE COURTAUD

CHRISTOPHE MARCHAND-KISS

SÉBASTIEN SMIROU

D'UNE PIERRE DEUX COUPS

NABIY MEKONNEN

à cet œil

Elle n'a pas besoin d'un lit,
pourquoi achèterait-elle un lit ?
La banquette du métro,
Dieu la lui a donnée.
Je l'ai vu dormir d'un sommeil profond ;
son oreiller était l'amour, le biceps du jeune homme,
souple, pour elle, comme du coton.
La vitesse du train l'entraîne dans le sommeil.
Quand elle rouvre les yeux – ce champ infini
moi j'oublie le jeune homme,
et lui qu'il existe.

Traduction collective, Royaumeont

Nabiy Mekonnen est né en 1952. Il vit à Addis-Abeba, en Éthiopie.
Il a passé huit années en prison, sous le régime précédent (plus ou moins pro-soviétique).
Poète, dramaturge, il écrit en langue amharique (du peuple Amhara).

የስደቱ ሙሽ

ማቀቁ ርቁ ተጓቁ ፣

ማቀቁ ርቁ ሊቀቁ ፣

በየተውላጊ ህመም ድኔ ፣

የተቀጣ የታረመ የተማረም ምሁር ሆኔ ፣

ጥቂት አህል-ውሃ አንዳልላ ፣ ከህሊና አርቦ ዘግኔ ፣

ለአባይ ወዲያው የአባይ ወዲህ ፣ ሆኖት አትጠት ተቀጥላ ፣

ተከተሎ ከየሞገተኝ ይኸው አንድጥቁር-ጥላ ፣

አሳስኖር ስለ አሳስበላ ፤

ትላንቱ ላይ አንዳፈጠጥኩ ፣ ቀጭ ካልኩበት ሳልነሳ

ለነገ ጥብስ ሊያደርስኝ ፣ ዛሬም የአበሳ ወቀሳ

የሚጓዙ ጥያቄ የህልውናዬ ቀኔ

የሰም የወርቁ ምጣኔ

ጧት ማታ "ማነህ?" ይለኛል አጣጥሮ ጣርኖ ወኔ!

እራ አንድ በሉት በበለስ ፣ ይህ ያገሬ አፈር ደሞ

ራሳ ረገጥከኝ አንዳይል ፣ አጉል መጓገዴ ላይ ቆሞ!!

ታህሣሥ ከ፤ 1990

ፓሬስ

ነቢይ መከራ

~~በግንባር~~

SIX POÈMES

ALAIN LANCE

Par dessus nos crânes la nue
De tant de nobles mots farcie
Cependant continue
De faire comme si

•

Dans toute ville
Elle absente
Et trop présente pour eux
Rauque désir
Toujours la muette issue
Sait-on ce qu'ils
Souhaitent
Quel envol
Dans la nuit étreinte

•

Plus de frontière
Planète pillée
Le long des eaux mortes
La nuit des freins
Ourlé de bleu police
Le cœur du temps s'engraisse
Grands écrans d'oubli
Sur sept collines de déchets

L'avenir surgit
En compagnie d'une mouche
Un corbeau remonte
Le jour de quelques crans

•

Il espère que les huîtres seront bien vertes tout en observant les plantes assoiffées comme lui et les poissons du vivier qui c'est vrai partagent son ennui. Vers l'entrepreneur qui s'apprête à régler l'addition, une belle rousse penche le doux ravin de son corsage tandis que luisante sa jambe bat le drap qui recouvre la table. Quand il aura écrasé des souvenirs dans le cendrier, il décidera encore une fois de rendre hommage à toutes celles. Mais ce projet s'envole lorsqu'il plonge dans la nuit entre les blocs effarés que le vent gifle.

•

De sa fenêtre il voit cette femme aux prises avec un lion qui la coince contre les grilles d'une propriété privée. Des passants gênés se défilent sur l'étroit trottoir, détournant la tête au lieu d'aller porter secours. Le sang vient d'apparaître à la naissance du cou qui semble crier. Mais le son est coupé, la bouche du témoin ne donne rien non plus.

PEUT-ÊTRE

ARMAND RAPOPORT

1

Peut-être qu'une odeur de bœuf salé
vient à nos narines
lorsque les stridences musicales du siècle
nous refroidissent
Peut-être que nous n'utilisons plus
le vers long par inadvertance,
parce que la brièveté de la vie
devient plus évidente ?

Peut-être que nous avons délaissé
sans trop de fierté le chant et la danse
parce que des poètes trilingues
deviennent muets dans les chorales,
Peut-être que des violonistes américains
offrent ici d'autres étonnements,
qu'il nous faut dessiner sans trembler,
lynxs, chacals, léopards sur des partitions ?

Peut-être qu'une multitude d'âmes grasses
hante maintenant des lofts bouddhiques,
parce que légèreté, tact, finesse
deviennent les slogans du jour les plus en vue.
Peut-être que le monde s'allège de sa lourdeur,
et que le quatuor délavé n'est plus encombré
par les plaintes imprévues de la mendicité
qui s'étend dans les villes où nous passons.

Peut-être que nous croyons encore au miracle
d'une branche de mimosa posée sur une étagère ?
A la fraîcheur d'un sourire d'enfant ?
Peut-être qu'autrefois nous avons eu tort
de nous réfugier dans le silence. De croire
à la partition muette, au repli, au retrait,
parce que les visages que nous aimions
perdaient soudain leurs traits.

Peut-être que le siècle si funèbre
nous a maintenu obliquement,
à hauteur d'une écoute moyenne,
dans le raidissement où le cœur transi,
voit ici amours et amitiés se refroidir,
incapables de distinguer le rêve ancien
dans la démarche d'automates à l'œil torve,
mimant indifférences ou déclin sur un écran.

Peut-être que tu ne sais quoi répondre
à ce poète du New-Jersey qui n'arrive plus
à cerner la réalité des êtres et des choses,
qui souffre de voir le conte le désert,
et qui enregistre en vain les voix perdues
sur des portions d'autoroute où la folie est déviée.
Dans la sécheresse de cette lumière, tu imagines
qu'une femme fragile est suspendue à ses lèvres...

Peut-être que dans les hangars du siècle survivent
quelques petites romances oubliées
que nous n'avons pas su vraiment fredonner,
entre la remise et le garage « des âmes frileuses »
où des brocanteurs fouinent avec déférence,
impatients de juxtaposer les cadres baroques
de « La femme qui pleure » et de « l'homme qui pleure »
dans l'asymétrie des douleurs et des silences.

Peut-être que la peine des autres fut mal partagée
enfermés que nous étions dans ces discours avantageux
où les sons de nos voix nous échappaient ?
Croyant à l'innocence de ces massacres civils,
oubliant de voir les derniers raffinements du siècle,
comme si nous décernions des badges « aux pauvres poètes
des transitions », hantés par le musée des miniatures,
dans une lumière expressionniste qui durcissait les murs.

Peut-être que nous nous sommes vite détournés de ces passants
au regard triste qui souffraient de ne pas avoir de vie,
qui cherchaient dans la sentence morale un sursaut d'être.
Leurs tourments et leurs folies furent peut-être nôtres,
et si nous ne pouvions toujours saluer par des mots ailés,
leurs gestes, leurs paroles, leurs rêves vite effacés,
leur vulnérabilité nous apprit enfin à mieux les aimer
par lenteur extrême du cœur qui boite et se réjouit...

Et qu'ainsi il n'y eut plus continuité de déserts
pour l'oreille restée sensible *au concerto*
des petites voix, répudiant tout expert en mélancolie,
hors de l'absence de réelle compassion : dans l'incapacité
de ressusciter les présences aimées, mesurant ici la peine
de ceux qui ne peuvent continuer une œuvre, sans voir
le poète candide qui recoud les boutons d'un vieux manteau,
comme si l'approche de l'hiver redonnait à d'autres visages,
la force de continuer, vivants, hors du chant dévasté.

CAROLINE DUBOIS

Faut-il faire

Des grandes longueurs de monde en train pour pouvoir dire
Gauchir ?

Dans train comme soldat comme animal les hautes fougères
Et je sais bien qu'elles sont bruissantes comme des flammes
Dans Trains Pour Capitales ?

Faut-il partir les chercher dans toutes les villes ?

Les traquer sur l'Adour ?

S'échauffer sur Pont de Pierre du Main ?

Déambuler sur le Graben, les bras croisés derrière la tête au petit jour
Être aperçu ?

Faut-il prendre son élan pour entrer en collision avec eux ?

Faire de la haute voltige ? Les pieds au mur à l'infini, le cerf-volant ?

Faut-il prendre son élan ?

Ou bien ce sont eux qui me cherchent

Les beaux les infinis placés haut dans les airs sans aucun effort
Me veulent pour

D'un bout à l'autre de la grande terre, petit

Point du corps appelle cours

Alors

Sur vantaile tenter Attitude

Tenter Équilibre

Au point mort après Grand Tour d'Appui

Lâcher

Prise

Tenter Grand Tour d'Appui, appui arrière sans les prises et dire

Grille

Salto arrière demie vville sur grille pour

Planche, la tête penchée un peu en arrière, appelle

Chute

Cours : tenter « Brasse coulée tressautant » avec

Langue au palais très difficile et se munir de sandalettes pour cailloux pour
sangsues puis revenir au bord, recommencer

Remonter rue

Rue petit point du corps et faire

Petit saut pour dire

Petit saut

Sous vieil arbre soudain

En clair, en clair, voir Riquita dire

Iquitos > vers la lumière

> vers la lumière

Et dire Cours vers la lumière !

Ni une ombre ni quelque chose, vers la lumière !

Comme

Avant orage dans point du monde

Avec point du corps dire Riquita mais penser Iquitos

Soudain

Recommencer, demeurer là

Là, assis paisiblement dans l'herbe sans rien faire

Si

Voir

Et trouver du plaisir à voir la lumière des étoiles

Alors

Dire « Voir »

Trois fois voir et dont une inversée chaque

Étoile sur

Mon œil

Pour chaque étoile

Alors

Complètement renversé en arrière, étendu sur le dos, plus

Mots aussi, étendus aussi sur le dos comme

Planche écouter nuit bizarre.

(Et sans chanter Nuit Celine.)

J'entends j'entends les feuilles bruissantes passage de la brise il fait nuit
Je suis Très physique étendu sur le dos passage de la brise
Sur Dos Mon Chéri Mon Trésor comme mots étendus aussi
Comme Choupinou autrefois étendue aussi

J'entends le vent qui passe et qui courbe les branches et les feuilles bruissantes
Je suis comme jeune chiot réclamer caresse de la plante
Comme jeune chiot tirer laine
De la manche en poussant de petits grognements
Je suis très physique étendu sur le dos passage de la brise

Je sens la terre et les petites pierres et je suis très à l'aise dans le silence
Je laisse pendre ma Tête Tête et tout tourne autour de moi
Je suis si dégagé même si parfois je laisse
Poindre de petites questions mais je ne les agite pas

J'entends j'entends les feuilles bruissantes passage de la brise il fait nuit
Je peux dire à mi-voix Planche Sauge Cime si je veux
Ou Cime Sauge Planche. Ou Sauge Cime Planche.
Ou Sa-Vo-Ra Vo-Ra-Sa Sa-Ra-Vo je peux dire
Ra-Sa-Vo
Je suis si dégagé, dégagé, je pourrais même attaquer l'occlusive.

MARCHANDISE NON DÉDOUANÉE

LIONEL RICHARD

(extraits)

OHÉ D'OCCIDENT

*aux deux bords d'un lit de nuit
brillent les os de mille et un dormeurs
nus sur le pas des portes*

*et droit vers le fleuve déjà glisse
vers la fumée des morts et l'eau qui purifie
un carnaval de fleurs et de simagrées*

*au pied des cendres un roi mage
compte des billets de banque avec un singe*

*ohé d'occident compagnons de hasard
vous m'avez trop vautré dans vos caves à miracles
vos herbes tirent sur le bouton de mon nombril*

*les poils de la barbe d'ali baba sont pointus
ils piquent ma peau comme les clous des fakirs*

*ohé d'occident
les clous des fakirs sont pointus*

ENFOUISSEMENT

*sur le temps qui s'ouvre comme une trappe tu tombes
et ne peux plus le raccrocher à rien*

*au seuil n'est rien resté de tes obstinations
que monceaux de morceaux*

*et tu les cherches encore du regard à tout jamais les chercheras
une fois la porte fermée*

LIEU COMMUN

*sur le grabat de l'été claquent des fenêtres
les habituelles séries de crimes et de rengaines
en mille fusées de confettis*

*et l'univers n'est plus à la dérive
que l'ombre d'icônes en morceaux*

*et les cœurs partout lèvent leurs sentinelles
et les placards des mairies craquent de drapeaux*

*sur la mappemonde traquent de rares voyageurs à l'abandon
un vrai cri de nègre*

MAIS EUX LÀ-BAS

*sur la grille du métro qui fume à côté du kiosque
où ils ont leurs photos dans les journaux
un jaune un noir un blanc jouent du couteau
ils ont déjà mille trous dans leurs paletots
et la fille de la pharmacie court toujours
avec du fil et des aiguilles et trois litres d'alcool*

*mais eux là-bas s'écotent au fond de leurs musées
chacun leur tour avec leurs lèvres mécaniques
et des airs dont ils ne savent même pas
l'usure au souffle des harmonicas*

*pitié pour eux et leurs sons et leurs images
pitié pour eux les glaces du paradis sont piquées*

*toi tu as simplement mal quelque part indistinctement
et tu entends là-bas ta propre voix qui se casse
comme un arbre sec*

COSA MENTALE

*silhouette perdues de tous les visages de ma vie
et des disparus et de ceux qui déjà ne sont plus en vue
un demi pas de l'autre côté de la frontière*

*ah quelle cargaison de vide en lambeaux s'éparpille
sur les vieilles promesses délavées*

*amis si tant je vous plains
c'est qu'en vous est mien votre destin
et déjà boivent les chrysanthèmes la prochaine toussaint*

*les portes sans verrou battent sur le passage
où tu marches et ne sauras demain qui va*

VERSION PROVISOIRE

*où que s'avance ton corps le happe l'effroi
et de ta main sans défense tu te replies sur la pierre qui te mure
en réponse au chaos*

*et tu comprends et tu ordonnes à tes mesures
un univers où te voici au centre avec tous les membres
comme en une maison de compas et d'équerres*

*ô la beauté de toutes les femmes et tant d'autres encore
pour toi seul et tes filles et fils que tu apprends à aimer*

un albatros vole sur l'infini

EFFRACTION

*mort dans mon nez
mort dans mon ventre qui me fouaille*

*je ne suis pas celui qui marche et n'a pas de jambes
sur la terre envahie par l'herbe lunaire*

*mieux vaudrait ne pas savoir la peur
en cette saloperie d'utérus et le froid qui monte
et tes mamelles insurgées*

*en bas scintille le crâne rose de jean genêt
au terminus du 21*

*afin qu'en ton corps si pur je respire indéfiniment
et qu'en tes hanches et les seins je t'aime toujours
et je t'aime encore*

RAYON DES INVENDUS

*malgré le poids du vent marin sur la pénombre
un rodéo de fer déjà cisaille la rue*

*sur la nappe aux archipels usés
une mouche dans la bouteille de vin vide voyage*

*les planches pourries du grenier poussent vers le goulot
quelque chose d'un air d'amérique
ohuaya ohuaya aya ohuaya*

*encore une fois vers moi qui me lamente ah
toi qui as bu la fleur de cacao viendras-tu
laver de ta liqueur mon cœur malade*

*une fois encore viendras-tu larguer ce monde
qui semble à jamais en rade*

VIGNETTE POUR UN ALMANACH DU SIECLE

*mais quoi donc restera de l'aube où nous gisons
un bataillon de grues par le vent déjà coule
sur la mer échoués ventre à l'air les requins roulent
quoi donc survivra du lit où nous moisissons*

*et sur l'aube un ciel emblavé de braise installe
à coups de ténèbres son nouveau pavillon
et sur le lit en souvenir de nos passions
s'accouple une gorgone à deux hydrocéphales*

LE PAPILLON QUI SE PRENAIT POUR TCHOUANG-TSEU

PIERRE COURTAUD

à Richard Brautigan in memoriam

PAR TOUTES LES COULEURS DE L'ARC-EN-CIEL

George Sand est décidément une vieille femme charmante.
Pendant qu'elle me dédicaçait un poème spatialiste,
l'encre de son stylo est passée successivement par toutes
les couleurs de l'arc-en-ciel.

64 KILOGRAMMES ET DES POUSSIÈRES

Suis-je aussi léger
que les montagnes bleues du Colorado ?
Je reviens à mon point de départ.
Comme à l'époque où j'étais une étoile filante
sur la poitrine d'un shérif.

DÉLUGE AND C°

Après le Déluge, quelqu'un a tiré sur les cordages
et les cloches du bateau se sont mises à sonner.
C'était quelque chose d'aussi creux qu'une chanson
de Ricky Nelson ou le gong acrobatique d'un monastère tibétain.
Un oiseau est venu heurter ma main.
Un petit oiseau jaune au bec très dur.

QUELQUES CHEFS-D'ŒUVRE

Les jeux ne sont pas encore faits
et je ne tiens pas à y participer. Non, surtout pas.
Je déteste les loopings, les grandes roues, les toboggans,
les tremplins, les balançoires...
Même si ces cathédrales consacrées à la chute des corps terrestres
sont parfois de bouleversants chefs-d'œuvre de la Pensée et
de l'Art modernes.

LE JOUR OU J'AI CASSÉ MA RAQUETTE DE TENNIS

Il faisait chaud. Très chaud.
Je suis arrivé en retard pour déjeuner.
Je venais de faire un match contre un ancien
joueur de football professionnel.
Et ma raquette était en accordéon.

COMME SI TOUT ALLAIT RECOMMENCER

J'ai lancé ma ligne et la plume s'est rétablie
avec l'assurance d'une tige de Mikado quittant
la mêlée sur la pointe des pieds.
Cela faisait des lustres que je n'avais pas pêché
dans ce coin-là.
C'était merveilleux. Des lourds feuillages se dégageaient
une lumière très pure et une rare fraîcheur, comme si
l'univers entier avait brusquement décidé de tout recommencer.

LA PECHE À LA TRUITE EN CREUSE

Contrairement à Richard B., j'avais un peu de matériel pour débiter et, non loin d'un pont, entre de hautes herbes, j'ai pris une magnifique truite. Une de ces truites à la peau fine et tachée de son comme le doux visage des petites héroïnes de Proust.

J'étais fou de joie. Mais d'une joie intérieure, contenue, comme celle d'un vieux moine qui a attendu le Satori toute sa vie et qui, un beau matin, voit le ciel fondre sur sa tête.

Le lendemain, j'ai fait un devoir, non pas sur la couleur des nuages, mais sur la pêche à la truite en Creuse.

J'ai eu un 17 et le maître l'a fait lire à tous ses amis.

Quand j'ai voulu récupérer ma copie pour la montrer à mes parents, le maître ne savait plus où elle était.

La pêche à la truite en Creuse flotte dans la nuit des temps, sa petite queue de comète argentée filant vers Orion.

Je pense souvent à elle. L'hiver, j'ai peur qu'elle ait froid.

4 ALÉAS

(À PERTE, POUR PERDRE)

CHRISTOPHE MARCHAND-KISS

1

Imagine,

des yeux se ferment, pas longtemps, au début, tête penchée en arrière, mèches de cheveux, s'agitent dans l'eau, une bouche s'ouvre, voix triste, lasse, elle sait, ne peut rien, une jambe contre le bord de la baignoire, l'autre remonte lentement à la surface, d'abord l'orteil, un bout de savon au fond, une odeur d'OBAO, vague, un bouchon en plastique, bleu, près d'une bouteille, d'un vaporisateur, d'une pierre-ponce, il sait, quand dans la gare, il feint d'oublier, sa bouche, sa voix, son corps, son existence, une serviette de bain, passe sur sa gorge, ses seins, dissimule, toujours, se dit-il, sans répéter, imagine,

un téléphone posé sur la tablette, le port de Honfleur, un sentiment né, une marche, pieds nus, sur des galets, a tap is running, un carnet de mots, d'expressions idiomatiques, collection, objets comme prière d'insérer, sa mémoire explorée, le trompe, jamais, se dit-il, mais la perte, le rouge à lèvres, efface l'incarnat, la chaleur d'une peau, un pull over dans l'armoire, des yeux s'ouvrent, cherchent un regard collé à la vitre, Sèvres-Babylone, la nuit alors, voûte creusée, circuits électriques, alimentation d'eau, entrelacs de lettres, jour invisible, le cahot d'une rame, précipite, tunnel encore, aujourd'hui tout est nouveau, une bougie se consume dans la chambre, oubliée

2

tas de vêtements entassés, toi, des sacs-poubelle en plastique, monter et descendre l'escalier, effleurer les objets, tant de livres, par quel bout, indécise, ne pas les prendre, chuchoter, pour soi, se battre avec le réel, et accepter, ce sont des, le poids sur les bras, relâcher, casser, le couloir vide de caisses, une attente de quoi, retour à l'inconnu, la table sur le palier, mémoire encombrée, la rue par la fenêtre, mais est-ce, ou rien, le coffre ouvert d'une voiture immatriculée à, la chambre, le retour dans, le dernier avant l'éruption du monde, semble parfait,

contrainte force et douleur, pas d'attaches, dénuement et cruauté, mort, coûte rien de répéter, mort, puisqu'il y a, comme destination, sourire devant, pare-brise sale, la ville absorbée, milliers de pas, montent, descendent, litanie inventée, le visage contre le mur, dans la cuisine, ne parle pas, l'œil danse, silencieux, au milieu de casseroles, au-delà d'une pensée, puisque rien, du solide, et point final, l'invisible en fuite

3

venir, discuter avec le garçon, son plateau, des tables vides, la fraîcheur de midi, attente incessante, il s'en va, revient dans la rue, regarde la trace de ses pas, des jardins et, traverse, pas d'objets dans les boutiques, ses pensées vides comme le monde excepté, ses pensées sur le bord de la table de café, le long des doigts, s'allongent, enfin se crispent, attrapent la queue d'une tasse, il frôle du plat de la main la manche d'un pull, voit cette bouche, en face, s'agiter, n'entend rien, écoute la cuiller reposer près de la soucoupe, sur le formica, son souffle, propulse la fumée d'une cigarette, alors l'écrase, la bouche fait ouf, ou bruit approchant, la bouche fait signe, ses yeux rivés, la tasse renversée en silence, au ralenti dirait-on, ni regard échangé ni geste, l'absolue immobilité de l'œil contemplant la bouche fermée, lèvres mordues, rides aux commissures, accentuées, voudrait parler, le ticket de caisse s'imbibe lentement de liquide, quatorze heures quinze minutes, description du lieu commencée

4

Il dit, imagine,
revient sur l'idée, découvre la plage, col de blouson relevé, c'est dans la chambre d'hôtel que l'action, ou le matin, avant le réveil, solutions multipliées par l'indécision, penser aussi grimper sur des rochers, s'asseoir, y dire introduction de l'action, retour à la normale mais, avant le départ du train, l'attente dans le hall de gare, ou traverser la ville en voiture, location à ses frais, comme essence taxe et assurances, prendre l'autoroute, manger un morceau sur une aire de repos, dans le wagon de seconde lire le *Discours aux animaux*, dévisager en silence, passe-moi du feu, et encore, wagon non-fumeur, comme fait exprès, l'improvisation d'un petit déjeuner au bar Corail, peut-être dire quelque chose, rien d'obligatoire, le souvenir nécessaire pour engager la conversation, retour sur le passé, sa transformation en présent, comme

si rien n'avait existé, parenthèse ou absence, vivre en deçà, recouvrir de la langue un rêve effacé, les vagues basculent, s'éteignent, il faut attendre les suivantes, la cigarette collée à la lèvre, dans la trêve des mots, marcher à reculons, ouvrir la porte de la chambre, réciter les premières syllabes d'une mémoire ancienne

LA QUOI ?

SÉBASTIEN SMIROU

(extraits)

1

l'ar-bustre ? non l'ar-buste on dit
une robe ? ah non une robe ah oui

c'est vrai c'est vrai mais alors
toi avec ton sang et moi avec mon eau (moneau)

on parle la même langue ? mais non
tu vois bien qu'on fait comme si

c'est plus commode ah oui alors
par exemple si je dis

mais où sont passés les poissons avec un
cheval sur la langue

c'est pas vraiment pareil
que si j'le dis sans ?

ben non tu vois bien
oh putain mais alors

y a plein de gens qui nous mentent là
dans les livres

ben oui
oooh

2

un mauvais coup
de vent de marteau d'aile

voilà ce que j'ai pris en plein
cœur vol visage

enfin saison pas bonne
à boire à dire du tout

en hiver je gris-greige et triste-
traîne minéral mou

en général mais bon cet hiver
ci là qui est maintenant

celui que nous passons
mains jointes à deux ensemble

puis-je dire le
plus beau premier meilleur ?

– suppose d'autres – je veux bien – cet hiver
ci là qui est maintenant

pour lui je promets des
choses efforts douceurs

pour toi mais comment ça nous n'en sommes pas
là là là ?

fin je promets des
choses efforts douceurs

comment peux-tu est une chose promise est une chose
lue aimée comprise

non ? un mauvais coup
de vent de marteau d'aile

voilà ce que j'ai pris moi en plein
cœur vol visage

et ça en trois temps deux
gestes mouvements mouvements

pas le temps de dire
quoi que ce soit oh ouf

3

tu la racontes là tu sais l'histoire là
avec les livres qu'on voudrait

emporter si on allait sur une île
tout seul allez

moi je dis de toutes façons
je prends ceux de lui et ceux de lui

sinon j'y vais pas ça c'est net
et pis t'as marion qui dit

de toutes façons c'est bien beau
de les emmener les livres

mais une fois sur l'île
i faudrait bien les conserver

et alors là bonjour hein
alors là moi j'ris pis j'lui dis

ben on les mettrait dans du sel
penses-tu elle dit

t'es pas d'accord ? j'lui fais
elle me fait moi ?

4

en se une fille mordant me voit,
la lèvre inférieure

en du dedans la fille à mon tour imaginant,
je la vois

qu'en cette rivière beau faites, damoiseau vous ?
elle me dit

ah dis-je plutôt non jamais ça !,
mourir

elle a comme je crie beaucoup peur,
et se sauve

j'emmène mes poissons plus loin,
en appelant marion marion

chemin faisant je marche et pense
certaines choses viennent de là

mais d'autres vont venir de là
ah tiens ça flotte. flottante, la main, alors ?

donc mais d'autres vont venir de là
non merde ça coule

oh c'est quoi, ça ?
c'est facile à marcher avec, tu crois ?

(c'est des cailloux spéciaux)
pchiuuuuu (c'est un coup de feu)

c'est gary cooper et cary grant,
faut bien qu'j'm'en rappelle, de ça

marcher avec des cailloux spéciaux
ça serait pas très sioukse, parce que ça fait pas mal

de bruit, et alors là, pchiuuuuu, et pis t'es mort tout de suite
si je mourrais tout de suite maintenant, là,

le dernier truc que je dirais, et ben je dirais
c'est belle, les mamans

5

marion quoi ?
tu sais pas ?

non quoi ?
je m'demande comment ça se fait que

quand deux personnes se prennent en photo
mutuellement tu vois

qu'après y aura sur les deux photos
l'autre

en train de prendre sa photo
et ben comment ça se fait que

les deux i soient pas touchés par les rayons qui sortent
hein tu trouves pas ?

si si pis en plus alors là
j'aimerais bien savoir

pourquoi sur les photos après on voit que la personne d'en face
en train de prendre sa photo et pas l'autre

j'comprends pas que
celui qui prend la photo de l'autre

i soit pas aussi sur sa photo
t'as l'rayon qui part

comme ça
qui va dans l'appareil de l'autre

et pis qui r'vient etc à mon avis
moi je trouve bizarre qu'ça marche pas tu trouves pas ?

oh mais en tous cas
c'uilà qu'inventera un truc qui sera capable de faire ça

et ben moi
j'dis oui

LA FORME POÉSIE, VA-T-ELLE, PEUT-ELLE, DOIT-ELLE, DISPARAÎTRE ?

(SUITE)

DIAGNOSTIC INTEMPESTIF ET GENTIMENT PROVOCATEUR

JEAN MOLINO

La question, dans la forme sous laquelle elle est posée, suppose résolu un problème préliminaire, dont la solution détermine les réponses possibles : c'est qu'il existe quelque chose comme la poésie dont on pourrait cerner la définition et écrire l'histoire. C'est, je crois, une position qui n'est plus tenable aujourd'hui et qui relève encore de l'essentialisme : nous vivrions dans un monde bien défini, constitué de réalités séparées et nettement identifiables. Non qu'il faille se prononcer pour un relativisme sans limites qui se bornerait à déconstruire les essences, mais l'unité des formes d'existence ne va pas de soi, il faut la démontrer ou la montrer. Pour toutes les œuvres et institutions humaines, le travail est d'articuler l'absolu et le relatif, l'essence et l'histoire, la nature et la culture. C'est pourquoi il convient de partir de l'hypothèse nulle : nous ne savons pas si ce que nous appelons d'un nom qui fait pour nous preuve d'existence autonome est bien une chose en soi. En fait, dès l'origine, les œuvres sont mixtes : il n'y a ni essence ni définition aristotélicienne de la poésie par genre et différence spécifique ou par conditions nécessaires et suffisantes. Tout cela appartient à une métaphysique et à une logique dépassées.

La poésie est un mixte, non seulement parce qu'elle varie d'une culture à l'autre, d'une époque à une autre, mais aussi et surtout parce qu'elle n'est jamais, ici ou là, jadis ou maintenant, une ni homogène. Pour les bandes de chasseurs-cueilleurs, pour les tribus d'horticulteurs, de pasteurs et d'agriculteurs, il y a bien des œuvres qui possèdent à peu près certaines propriétés de ce que nous appelons poésie, mais pas de mot qui rassemble et isole un domaine que l'on pourrait faire correspondre au nôtre. La poésie se confond souvent, en partie au moins, avec le chant : chez les Pygmées Aka, la poésie-chant se définit par la musique mesurée. Ce lien originel entre poésie et musique, qui semble à peu près universel, est bien un témoignage de la nature « mixte » de la poésie. À bien des égards, on pourrait faire l'hypothèse que les systèmes métrico-rythmiques de la poésie non chantée, dans les civilisations à écriture, sont la *trace* laissée dans la langue par l'association de la musique et de la poésie : cette forme-poésie n'est pas dans la langue, elle est *application* sur la langue d'une structure métrico-rythmique venue de la musique et de la danse. Ou, selon une hypothèse un peu différente, il y a eu très tôt – quels que soient l'origine du langage et ses rapports premiers avec le rythme – séparation entre un langage chanté-rythmé et une langue de la communication courante où le rythme n'est plus mesuré.

L'usage systématique des ressources du matériau phonique qui constitue le langage n'est pas donné dans la langue : c'est le résultat à la fois d'un jeu présent dès les vocalisations de l'enfant, de recherches mnémotechniques et d'une volonté d'expressivité. Il est significatif de voir que les Kaluli, tribu d'horticulteurs de Nouvelle Guinée étudiés par l'ethnomusicologue Steven Feld, sont conscients des propriétés particulières du langage poétique, qu'ils opposent au langage de la conversation, comme s'il y avait, pour passer de l'un à l'autre, un processus de condensation, de durcissement – c'est la métaphore utilisée dans leur métalangage critique – (cf. Steven Feld, *Sound and Sentiment*, University of Pennsylvania Press, 1982). Dès ces premières poésies, il y a une extraordinaire diversité de formes, de thèmes et de circonstances, ces trois dimensions principales servant à définir les genres reconnus par la culture, genres que l'on peut qualifier de « locaux », car ils ne font pas le plus souvent apparaître les grands partages auxquels nous sommes habitués, comme celui qui oppose prose et poésie. La même variété se retrouve chez les Pygmées Aka – berceuses, jeux chantés, chants de chasse, divertissements et réjouissances, rituels de divination, de consécration ou de funérailles (voir l'anthologie proposée par Simha Arom, CD Ocora C 55901213) – et dans la poésie lyrique grecque, du VIII^e au VI^e siècle – nomes, élégies, iambes, scolies, hyménées, thrènes, péans, etc. (poésie grecque qui est déjà une étape de transition entre oralité et écriture). Dès les origines il y a une poésie personnelle – qu'incarnent le poète esquimau Orpingalik, révélé par les enquêtes de Knud Rasmussen (*The Netsilik Eskimos*, Copenhagen, 1931) aussi bien que les simples poètes que sont les « gens sans méchanceté », les Bushmen du Kalahari présentés par Elizabeth Marshall Thomas (*Des Gens sans méchanceté*, Paris, Gallimard, 1961) –, mais aussi une poésie traditionnelle transmise sans auteur connu et une poésie formulaire composée par des groupes de spécialistes qui ont mémorisé un stock de schèmes et de variations. Le rôle du poète est aussi variable : simple mortel qui chante ses aventures, ses souvenirs et ses peines, membre d'une confrérie d'aèdes professionnels, shaman qui conte ses voyages sous la terre et dans les airs – comme on en trouve un exemple dans le *Li sao*, le poème qui ouvre le second grand recueil de poésie chinoise, le *Ch'u Tz'u* –, magicien qui lance des sorts, sage qui propose des proverbes et des formules de vie bonne, devin qui annonce l'avenir, poète de la tribu chargé, comme dans l'Arabie antéislamique, de glorifier les exploits de ses compagnons et de dénigrer ses adversaires... Un seul trait peut-être serait commun à toutes ces formes de poésie des origines, c'est l'émerveillement devant les puissances du langage. Le point essentiel n'est pas tellement qu'il ait une valeur magique, qu'il participe de l'objet qu'il nomme et qu'il puisse agir sur lui, c'est plutôt l'étonnement de posséder une faculté qui permet de doubler le monde et de soumettre les autres à notre désir. Je crois que les hommes, longtemps, n'en sont pas revenus d'avoir le langage, parce qu'ils se souvenaient encore du temps où ils ne l'avaient pas, du temps où ils n'en possédaient que des formes frustes. Et peut-être aujourd'hui nous sommes-nous laissés aller à ne plus nous en étonner. Cependant nous sommes aussi mieux à même de comprendre cet émerveillement et, pourquoi pas, de le retrouver. C'est que le langage n'est pas, comme la linguistique, la logique et les sciences cognitives le supposent, l'expression d'un contenu

propositionnel déjà là dans la tête sous la forme d'un « *mentalis* » que la langue naturelle se bornerait à traduire. Le langage est une invention biologique, une prothèse comparable à l'outil, qui nous a permis d'élaborer les langages propositionnels, mais ceux-ci sont un artefact et ne sauraient nous éclairer sur le langage lui-même : le langage a reconstruit l'homme mais pas supprimé le vieil homme. C'est pourquoi le langage et la signification renvoient au monde, au-delà du langage, mais aussi en deçà du langage, au corps, au moi, à la mémoire, à la culture, qui sont construits dans et par lui.

Avec l'apparition de l'État, de l'écriture et des sociétés stratifiées se produit une rupture, aussi importante pour la poésie que pour la culture en général, et que l'on pourrait à juste titre appeler le Grand Partage. La poésie orale, chantée et plus tard parlée, s'oppose à la poésie écrite et celle-ci, parce qu'elle est écrite, crée alors une parenté nouvelle avec l'espace et la figure.

Les écritures idéographiques – ou, si l'on préfère, logographiques – sont constituées, partiellement au moins, de signes qui présentent quelque analogie, plus ou moins lointaine, avec ce qu'ils désignent : la poésie, comme cela se produit dans la tradition chinoise, se rapproche, par les figures mais aussi par la calligraphie, de la peinture et les calligrammes des Alexandrins ou d'Apollinaire n'en sont guère que l'ombre ou même la caricature. Par ailleurs, l'écriture, sous ses premières formes complexes, idéographique ou syllabique, suppose un long apprentissage qui fait du poète un lettré. La possibilité s'ouvre ainsi d'une œuvre élaborée, indépendante de son public : son existence durable, séparée des circonstances qui l'ont fait naître, lui donne une opacité qui produit naturellement le commentaire et l'exégèse indéfiniment renouvelée. Spécialiste de l'écriture, scribe, mandarin ou lettré, le poète fait œuvre de spécialiste et élabore des systèmes poétiques complexes – poésie des scaldes – accompagnés de théorisations de plus en plus subtiles. La langue poétique a, de même, tendance à se transformer en langue spéciale, si elle ne fait pas tout simplement appel à une langue différente de la langue de communication. Souvent aussi, la poésie écrite voit apparaître à côté d'elle une prose d'art, forme mixte qui tient à la fois de la poésie et de la prose – *fu* chinois ou *saj'* arabe. Comme en même temps l'écriture permet le développement de réflexions complexes et spécialisées dans des domaines qui conquièrent peu à peu leur autonomie – théologie, philosophie, morale aussi bien que récit, prière ou chanson –, on commence à s'interroger sur les relations entre les formes de la poésie et ses contenus. La *Poétique* d'Aristote offre un bon témoignage de ces hésitations : « *En effet on a coutume d'appeler ainsi [id. est poètes] ceux qui exposent, au moyen de mètres, même un sujet de médecine ou de physique ; cependant il n'y a rien de commun entre Homère et Empédocle si ce n'est le mètre, de sorte qu'il serait juste d'appeler l'un poète et l'autre naturaliste plutôt que poète* » (1447b16-19). C'est dire que l'on commence à reconnaître une différence entre la poésie comme forme et le poétique comme expérience et comme contenu.

La poésie est souvent mise au service de la constitution de l'État : c'est le cas par exemple dans la tradition chinoise, où les anthologies poétiques et d'abord la première, le *Shih-ching*, sont considérées, selon la perspective confucéenne orthodoxe, comme les miroirs qui reflètent la politique du souverain et où, plus tard,

la poésie est institutionnalisée et devient une partie essentielle des cursus des examens administratifs.

Certaines œuvres, certains recueils, transformés en livres fondateurs, sont alors les textes dans lesquels une culture se construit et se reconnaît, où les enfants apprennent les valeurs selon lesquelles ils doivent se conduire : c'est ce qui se produit pour les poèmes homériques qui, recueillis et normalisés par les Pisistratides, resteront pendant de longs siècles les piliers de la paideia.

Le phénomène le plus lourd de conséquences est la séparation de deux cultures et de deux traditions poétiques, celle des lettrés, écrite en partie au moins, et celle des illettrés, totalement orale, d'un côté la culture d'en haut et de l'autre la culture d'en bas. D'un côté la poésie de cour, dont la poésie japonaise représente une des formes les plus pures : le *Kokinshu* (début X^e siècle), la première des 21 anthologies officielles compilées à la demande des souverains, recueille les poèmes composés dans le cercle fermé de l'aristocratie de cour et toute la littérature de l'époque Heian se déroule dans la société admirablement raffinée qu'évoquent Sei Shonagon (*Notes de chevet*) et Murasaki Shikibu (*Genji Monogatari*). De l'autre côté, le silence assourdissant des gens d'en bas, dont, sauf exception, la poésie a disparu. Il est pourtant essentiel d'en reconnaître l'existence, car elle nous rappelle que la poésie, même si elle a peut-être besoin de s'élaborer dans le cadre d'un milieu privilégié pour donner quelques-uns de ses plus grands chefs-d'œuvre, est une production naturelle de l'espèce humaine. Les paysans chinois, japonais, européens du Moyen Age avaient aussi leurs poésies et leurs chansons, produites non par l'esprit de la communauté selon le mythe romantique, mais par des semi-spécialistes, des gens plus doués, des semi-lettrés. Si toutes ces littératures orales n'ont pas péri corps et bien avant d'être recueillies par les folkloristes, c'est parce que la séparation entre poésie orale et poésie écrite n'était pas totale : la poésie écrite ne perd jamais absolument contact avec les littératures orales et l'on peut dire que, jusqu'à une date récente, on a affaire – en ce qui concerne même la poésie écrite – à une forme mixte, à mi-chemin entre l'oral et l'écrit. D'abord, comme je l'ai suggéré tout à l'heure, parce que les systèmes de versifications écrites sont les héritiers de la poésie orale chantée. En second lieu, parce que, tout au long de l'histoire des grandes traditions lettrées – Chine, Japon, Inde, Europe Occidentale, monde arabo-islamique –, il y a eu de nombreux échanges entre la Grande Tradition écrite et la Petite Tradition populaire. C'est ce qui se passe régulièrement aux origines des littératures écrites (beau pléonasmе, notons-le au passage, puisque la lettre est écriture...) : le *Shih-ching*, livre fondateur de la poésie chinoise, le *Man'yōshū*, qui joue le même rôle pour le Japon, semblent avoir emprunté une part importante de leur contenu à la poésie orale antérieure. Et d'ailleurs, si l'on réfléchit un instant, comment pourrait-il en être autrement ? Lorsqu'une tradition lettrée se constitue, elle ne saurait partir de rien et tout créer par elle-même : elle se construit par emprunt et réélaboration de ce qui précède, c'est pourquoi les formes et les thèmes de cette poésie lettrée sont en nette continuité avec la poésie orale antérieure. Les échanges ne s'arrêtent pas là : la poésie lettrée « redescend » dans le peuple et subit une élaboration traditionnelle qui conduit par

exemple au « romance » espagnol, mais elle peut aussi se transformer en trouvant de nouveaux modèles dans la littérature orale – c'est ce qui se produit en Chine, pour le genre lyrique *z'u*, qui existe d'abord comme forme populaire avant de devenir un des grands genres de la poésie lettrée.

Ces échanges témoignent en même temps d'un autre caractère de la poésie lettrée : contrairement à l'immobilité ou plutôt aux très lentes évolutions de la poésie orale, la littérature des sociétés stratifiées est soumise à un incessant processus de renouvellement. Si dans les sociétés traditionnelles, c'est l'origine qui attire le respect et fournit les modèles, dans les sociétés d'État, le nouveau, dans tous les domaines, prend une place croissante, inséparable du rôle que joue l'histoire. Les formes et les thèmes de la poésie apparaissent, vieillissent, s'usent et sont contraints de se renouveler, selon un rythme de plus en plus rapide à mesure que l'on se rapproche de notre époque : c'est le cas pour les « nouveaux poètes » tels que Catulle et Calvus qui, s'opposant aux traditions, imitent et transposent la poésie grecque hellénistique, pour les « modernes » (*muhdatun*) qui, au XVIII^e siècle, prônent pour la poésie arabe de nouveaux thèmes et un nouveau style, le *badi'*, c'est-à-dire le nouveau et étrange et pour toutes les écoles littéraires des traditions lettrées. Ce nouveau renouvellement est cependant restreint par la présence de grands modèles fondateurs, la poésie des origines – *Shi-ching*, *Man'yoshu*, poèmes homériques, poésie antéislamique et *Coran*, classiques grecs et latins – qui continuent à inspirer partiellement les créateurs.

Jusque là, on peut dire que toutes les traditions lettrées ont suivi des chemins parallèles. Mais peu à peu l'Occident va s'engager dans une vie nouvelle : la poésie voit son destin lié à celui du processus de rationalisation qu'a décrit Max Weber. Dans l'Avant-propos placé en tête de ses *Études de sociologie de la religion*, Weber posait la question suivante : « à quel enchaînement de circonstances doit-on imputer l'apparition, dans la civilisation occidentale et uniquement dans celle-ci, de phénomènes culturels qui – du moins nous aimons à le penser – ont revêtu une signification et une valeur universelle ? ». Il énumère ensuite ces phénomènes culturels : une science, une histoire, un art, une bureaucratie, un droit, une économie fondés sur le calcul rationnel des moyens en vue d'une fin. La part croissante prise par le calcul dans tous les domaines de l'existence a conduit à ce que Weber a appelé le désenchantement du monde. Il faut replacer l'évolution de la poésie contemporaine dans ce cadre pour la comprendre : elle n'est pas un fait isolé, elle s'inscrit dans un mouvement général dont il convient d'analyser les différents aspects.

Le développement des disciplines logico-mathématiques et des sciences physiques a conduit à élaborer un nouveau type de langage, qui est apparu comme un idéal, sur lequel devait se modeler la langue naturelle : les deux fondateurs de la nouvelle conception scientifique du monde, Descartes et Hobbes ont affirmé la possibilité de construire une langue universelle, purifiée de toutes les ambiguïtés de la langue naturelle et mettant en ordre les pensées de façon à acquérir « la bonne Science ». Ce programme d'enrégimentement de la langue naturelle a été repris en particulier par les néopositivistes, qui l'ont complété par une thèse plus ambitieuse encore : tout ce qui n'est pas exprimable dans le cadre de cette langue

réformée, métaphysique, langue quotidienne ou littérature, est dénué de sens : « *La juste méthode de la philosophie serait en somme la suivante : ne rien dire sinon ce qui se peut dire, donc les propositions des sciences de la nature – donc quelque chose qui n'a rien à voir avec la philosophie – et puis à chaque fois qu'un autre voudrait dire quelque chose de métaphysique, lui démontrer qu'il n'a pas donné de signification à certains signes dans ses propositions* » (Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 6.53). Ainsi s'est peu à peu installée l'idée que la langue de la littérature et avant tout la langue de la poésie constituent le pôle opposé à celui de la langue pure, cohérente, rationnelle, celle de la science. Il ne resterait alors à la poésie que deux solutions : le nonsens de l'irrationnel et de l'incohérence ou la disparition et le silence (« *Ce dont on ne peut parler, il faut le taire* », Wittgenstein, *Tractatus*, 7).

Un mouvement parallèle, à l'intérieur même de la poésie, a conduit à débarrasser la langue poétique de ce qui en faisait traditionnellement une langue spéciale, caractérisée par un vocabulaire distinct – le lexique poétique –, des tournures particulières – l'inversion – ainsi que par les contraintes de la versification et de la rime. C'est précisément à la fin du XVII^e siècle, au moment où la « *crise de la conscience européenne* » met en question les principes sur lesquels s'étaient fondées les sociétés monarchiques, que des écrivains se mettent à critiquer la forme poétique elle-même : les poètes, selon un des correspondants des *Lettres persanes*, ont pour métier « *de mettre des entraves au bon sens et d'accabler la raison sous les agréments* » et les Modernes – Fontenelle, La Motte, l'abbé de Pons – souhaitent que l'on proscrive bientôt cet « *art frivole* », ce qui ne saurait manquer de se réaliser lorsque les écrivains, « *plus philosophes que poètes, débarrasseront la poésie de ses ornements inutiles* ». Au début du XIX^e siècle, ce sont les poètes eux-mêmes qui proclament leur volonté de ramener la poésie à la langue quotidienne : Wordsworth affirme, dans la Préface aux *Ballades lyriques*, qu'à l'exception du mètre, la langue de la poésie ne diffère en rien de la prose bien écrite. Et le mouvement se poursuivra inextinguiblement, malgré des allers et retours, jusqu'à la poésie de notre temps.

La rationalisation occidentale se manifeste aussi dans la rupture qui marque le passage d'une vision du monde globale et magique à la conception scientifique et technique. Cette rupture se manifeste surtout par la dissolution de ce que Nietzsche appelait les arrières-mondes. Fontenelle, dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes*, avait déjà vendu la mèche : ne croyez pas, dit-il à la Marquise à laquelle il donnait des leçons d'astronomie nouvelle, que le spectacle du ciel étoilé cache de profonds secrets et des opérations mystérieuses ; ce n'est jamais qu'un décor d'opéra et « *qui verrait la nature telle qu'elle est ne verrait que le derrière du théâtre de l'opéra* », fait de cordes, de roues, de poulies, de poids et de contrepoids. L'unité vivante du cosmos, auquel l'homme se sentait attaché par toutes ses fibres, éclate en fragments discontinus et Dieu se perd dans les brumes koenigsbergiennes, puisque, comme Laplace l'avait dit à Napoléon, il n'avait pas besoin de cette hypothèse pour rendre compte de la mécanique du système solaire. Comment alors le poète pourrait-il se faire passer pour prêtre, prophète, magicien ou devin ? Il lui arrive pourtant encore d'essayer, en reprenant sans trop y croire les héritages mêlés de toutes les religions et en se bricolant un système confus où le christianisme se mêle au spi-

ritisme et à l'occultisme, le salut individuel à l'annonce prophétique d'une société enfin réconciliée. Mais ce n'est qu'un dernier feu et les poètes de la fin du XIX^e siècle se contentent de réclamer la petite monnaie de l'absolu en faisant jaillir du quotidien ces « *soudaines manifestations spirituelles* » que Joyce appelait épiphanies. A bien des égards – mais c'est ici une opinion toute personnelle – le surréalisme n'est que la répétition caricaturale (comme farce ?) des prophétismes parareligieux du siècle précédent, où le spiritisme et la psychanalyse remplacent les mythologies défuntes.

Il y a une constante dans cette destruction des arrière-mondes, c'est la mise en question systématique des conventions, des règles, des principes, dans tous les domaines – religion, morale, politique, art et poésie. On peut l'appeler démythification, démythification, modernisation ou purification : il s'agit, au nom d'un contenu obscurément présent dans un mot, un récit, une croyance, une institution, de les débarrasser d'un vêtement qui ne leur convient plus et les déforme pour en retrouver la vérité. C'est au nom de cette exigence que toutes les règles, explicites ou implicites, de la poésie traditionnelle ont été récusées et il faut souligner que, comme l'indiquait Weber pour les autres formes de rationalisation, cette critique systématique s'est, à partir de l'Europe, étendue au monde entier : la Chine, le Japon, les littératures arabes et persanes, les littératures de l'Inde ont suivi l'évolution irrésistibles qui les a conduits de la versification traditionnelle au vers libéré, au vers libre et à la liberté chaotique de la poésie d'aujourd'hui. C'est sans doute une date importante dans l'histoire de la poésie et de l'humanité : comme pour les progrès scientifiques et les innovations techniques, la poésie devient universelle et tout le trésor, ancien et contemporain, de toutes les poésies du monde est virtuellement présent dans chaque bibliothèque et, si on le souhaite, dans sa propre mémoire ; c'est l'âge du musée poétique.

On en est ainsi arrivé à la situation actuelle où règne, en poésie comme dans tous les arts, le n'importe quoi. Dans une société tribalisée où triomphe l'individualisme, le pluralisme poétique et artistique en général est irréductible, comme le pluralisme éthique ; toutes les formes, tous les contenus possibles coexistent et n'importe quel paramètre emprunté à une tradition quelconque peut être érigé en règle d'organisation poétique, selon un principe d'autonomie : tout élément appartenant au fait poétique total peut être séparé et pris comme variable stratégique de la production. Comme il n'y a pas de style dominant, le jugement de valeur est à peu près impossible, en poésie comme en peinture ou en musique. Je crois cependant qu'il y a une importante différence entre l'état de la poésie et l'état des autres domaines artistiques : la poésie est encore beaucoup plus fortement dépendante de la modernité – dirais-je beaucoup trop ? Alors que l'architecture et, à un moindre degré, la peinture ont réussi à échapper au cercle enchanté du Grand Récit de la modernité conquérante, en progrès constant vers la pure essence de l'art, la poésie n'a pas absolument renoncé à ce fantasme : arriver à saisir la poésie dans son ultime pureté, après l'avoir dépouillée des oripeaux – rime, mètre, syllabisme, etc. – qui empêchaient d'en contempler l'essence. Je verrais volontiers un autre signe de cette dépendance dans la place qu'occupent un Baudelaire, un

Rimbaud, un Mallarmé dans les préoccupations des poètes – pas tous –, des critiques et des amateurs de poésie. Ce n'est pas leur œuvre qui est en question, mais les obscénités auxquelles ont donné lieu les célébrations du centenaire de la mort de Rimbaud montrent bien qu'il y a quelque chose de pourri dans le royaume : qui nous délivrera de la modernité poétique ? Le mythe de Rimbaud, le mythe de Mallarmé sont malsains pour la poésie, car ils la figent dans les postures caricaturales de sujets de pendule : la Révolte, le Silence, la Mort. Il serait urgent – chacun le fait pour soi – de récrire pour tous l'histoire de la poésie contemporaine en s'interrogeant sur les échelles établies : qui aura le courage enfin de proclamer que le Surréalisme et les poètes qui ont fait partie du mouvement ne méritent pas la place qu'ils occupent dans le panthéon poétique ?

Il y a heureusement des signes qui témoignent d'un changement qui ne saurait que s'accélérer : ce sont ceux qui nous orientent vers une poésie postmoderne, en entendant par là une poésie sans complexes, heureuse d'être poésie même dans le malheur, une poésie qui n'hésite pas à faire appel à toutes les formes, à tous les contenus possibles et imaginables sans se soucier du qu'en dira-t-on culturel. On retrouve alors, mais dans un tout autre cadre, la question de la mort de la poésie. Le nœud du problème se situe dans la séparation, qui date précisément de la modernité, entre poésie et poétique : « *Les beaux ouvrages de poésie en tout genre, soit en vers, soit en prose, qui ont honoré notre siècle, ont révélé cette vérité à peine soupçonnée auparavant, que la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes. La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout* » (Victor Hugo, *Préface* de la première édition des *Odes*, 1822). On comprend alors la force à première vue irrésistible qui a entraîné le mouvement auquel j'ai fait allusion tout à l'heure : s'il existe des contenus poétiques indépendants d'une forme poétique spécifique, il n'y a aucune raison valable de conserver ces formes héritées, qui n'ont plus de légitimité ; d'où l'évolution qui a conduit à la prose poétique (Fénelon, *Télémaque*), au poème en prose, au vers libre et au n'importe quoi d'aujourd'hui.

Les poètes, ou du moins la grande majorité d'entre eux, ne semblent pas se résigner à la disparition de la forme-poésie. Serait-ce seulement la réaction d'hommes qui n'arrivent pas à faire leur deuil de cette dernière trace de l'ancienne poésie ? Sans vouloir me mêler de prophétiser, je voudrais seulement dire pourquoi la question me semble mal posée à cause d'une conception inexacte de la langue : il y aurait, en face l'un de l'autre, le langage enrégimenté de la science, pur et dur, et, opposé à lui, le langage de la littérature et de la poésie ; par ailleurs, ce même langage poétique s'opposerait à la langue de « *l'universel reportage dont, la Littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains* » (Mallarmé). Je crois que si l'on pose le problème en ces termes, on est superbement coincé, parce que la langue poétique n'est définie que négativement, comme Autre du langage scientifique et du langage quotidien, ce qui la place du même coup dans une situation d'infériorité – qui peut aussi bien se transformer en sentiment de supériorité aussi peu justifié. De toutes façons le mal est fait, alors que cette conception de la langue poétique correspond à une étape dépassée et de la logique et de la linguistique. Les langages formels, qui sont des artefacts, des prothèses de

l'intelligence humaine, ne sont pas la *vérité* de la langue, l'idéal par rapport auquel la langue naturelle ne représenterait qu'une approximation floue, ambiguë et quelque peu mensongère. On a longtemps cru, on croit encore que les langages scientifiques constituent le noyau de tout langage, avec ces piliers solides que seraient une signification intellectuelle fondamentale opposée à des significations affectives accessoires et un sens propre opposé aux sens figurés. C'est grâce à cet isolement d'un sens linguistico-logique pur que l'on pourrait mener à bien la construction d'une sémantique compositionnelle qui fournirait le sens d'un énoncé quelconque par combinaison réglée de significations élémentaires. Or les aventures récentes de l'Intelligence Artificielle et des recherches portant sur la compréhension de la langue naturelle ont montré les insurmontables difficultés que l'on éprouve à rendre compte de ces êtres de raison que sont les significations pures et le sens littéral. Parallèlement on s'est aperçu que les langages scientifiques possédaient, sous des formes différentes, les mêmes propriétés désagréables que la langue littéraire, le flou, les glissements, les figures. Langue quotidienne et langue poétique ne sont pas les parents pauvres de langages théoriquement purs, elles constituent bien plutôt la vérité de la langue naturelle.

Qu'en est-il alors de la différence entre langue quotidienne, langue de « *l'universel reportage* » et langue de la poésie ? Ici encore, il faut renverser les perspectives en ne faisant pas de la seconde l'Autre, sublime ou prétentieux, de la première. Contrairement à l'idée que l'on s'est faite de la langue opposée à la parole, la langue comme système homogène n'existe pas : la seule réalité est l'infinie diversité des styles individuels. L'altérité de la poésie n'est pas une exception, elle n'a de sens que par rapport au jeu de différences dans lequel elle s'inscrit. De quel droit refuserait-on à la poésie ou plus exactement aux poésies, de se construire leur propre différence ?

Ce que je viens de dire de la langue en général est vrai aussi du rythme. Il y a des rythmes dans la langue mais elle peut être organisée selon des rythmes externes – rythmes de la musique, de la marche, du travail –, qui entrent en relation dialectique avec les rythmes internes. La perspective est ici faussée par la croyance en une opposition vers-prose. Il faut proclamer hautement : la prose n'existe pas, – « *il n'y a pas de prose* ». C'est encore un être de raison, que l'on prend pour une réalité alors qu'il s'agit d'un fantôme défini de façon purement négative : la prose, idéal prétendu de l'expression transparente, n'est en fait – de même que la culture, c'est ce qui reste quand on a tout oublié – que ce qui reste quand on a soigneusement ôté de la langue tout ce qui pourrait, de près ou de loin, faire penser à des vers. « *Ne doit-on pas, monsieur, éviter soigneusement les alexandrins dans la prose ?* », comme le rappelait Sartre, dans *La Nausée*, après Quintilien et Vaugelas. Ne croyez donc pas qu'il soit facile d'écrire en prose : en fait, le prosateur consciencieux doit, tel Jean le Bon à la bataille de Poitiers, se garder à droite et à gauche en scrutant avec attention s'il n'a pas laissé dans ses lignes quelques traces de poésie. Tâche impossible puisque aussi bien la dite prose est toute farcie de vers : « *Ainsi j'ai été amené, presque enfant, à découvrir ce que tant de vieillards ignorent encore, à savoir qu'il n'y a pas de différence entre vers et prose, ou, si vous préférez, que toute prose*

est fatalement un paquet de vers ». L'abbé Bremond, à qui j'emprunte cette phrase, avait provoqué un petit scandale lorsqu'il avait fait part de sa découverte : lisant Joubert, il s'était aperçu que des pages entières étaient faites d'octosyllabes et, pris peu à peu d'une irrésistible folie, il avait partout vu surgir des centaines, des milliers d'octosyllabes. (Qui aura l'heureuse idée de rééditer ce petit chef-d'œuvre d'esprit et de poésie, *Les Deux Musiques de la prose, Le Divan, 1924* ?). Il y a de nombreuses musiques virtuelles dans la prose ; non qu'elles y soient comme des jetons dans une boîte – et c'est sans doute l'erreur de ceux qui croient qu'il y a un rythme défini de la prose –, mais il y a un système complexe de contraintes et de libertés qui ouvre des possibilités à peu près infinies : frontières fixes des mots, limites variables des groupes, qui sont à leur tour soumises et intégrées à des régulations externes plus ou moins strictes. Ces divers facteurs sont à l'œuvre dans le fréquent octosyllabisme de la prose : influence du vers entendu, groupes fréquents de 3, 4 et 5 syllabes dont les combinaisons, plus ou moins arrangées, donneront 8 syllabes. Toutes les civilisations de l'écriture, et les autres aussi sans doute, ont connu de nombreuses formes d'organisation rythmique de la langue et il serait tout à fait trompeur de déclarer qu'il s'agit de formes intermédiaires entre la prose et le vers. Au lieu de penser par couples de termes opposés qui représenteraient la vérité de l'objet, il vaut mieux voir des îles dans un océan : je puis en dresser la carte, mais, puisque je n'arrive pas à découvrir un continent-prose, il n'existe entre elles que des voies de transport et des passages. L'organisation repose tantôt sur des schèmes rythmiques récurrents, tantôt sur la présence de la rime – *saj'* arabe –, tantôt sur le parallélisme des membres – poésie hébraïque ancienne –, tantôt sur la présence de signaux quelconques en fin de segment. Les diverses classifications chinoises, dans lesquelles rien ne correspond exactement à notre prétendue prose, montrent bien la complexité des diverses formes d'expression et le morphème *wen* qui est commun aux différents termes qui se rapprochent de notre prose signifie « *lignes tracées* » ou « *dessins subtils, raffinés* » ; et comment définir le *fu*, genre élastique qui, selon une définition banale, se présente tantôt comme vers tantôt comme prose ? Ce qui nous manque, ce n'est ni un art des vers ni un art de la prose, mais un art de la langue. Nous avons devant nous toute la richesse des rythmes : il ne faut surtout plus se laisser influencer par la mauvaise conscience de la révolte contre le vers qui contraignait à ne se servir, par réaction gamine – Na, na ! des vers je n'en ferai pas (9 syllabes) –, que des rythmes impairs, qui n'ont bien sûr de sens que par rapport aux rythmes pairs des vers reçus. La poésie postmoderne, ce serait une poésie aux rythmes sans interdictions et sans frontières. Peut-être faudrait-il (simple suggestion irresponsable d'un amateur), au début d'un ensemble de poèmes ou même d'un poème, commencer par un prélude qui mettrait dans le corps et l'esprit du lecteur – le corps plus que l'esprit ? « *Une infirmité congénitale, peut-être plus commune qu'on ne le pense, veut, en effet, que, dans un livre quelconque, je m'arrête d'abord aux rythmes. Le sens ne vient qu'après, quand il vient* » (Henri Bremond, dans l'ouvrage loué plus haut) – des modèles rythmiques, pour les reprendre ensuite ou pour les transformer. Et je crois que le retour, qui s'annonce, à la poésie parlée, improvisée, au concert poétique, irait dans le même sens.

La forme-poésie ne disparaîtra pas, puisque l'altérité qu'elle crée est déjà multiple présente dans les parler de chacun, donc dans la langue. Qu'en est-il alors de l'autre côté, du côté du poétique ? Les poètes n'aiment pas trop qu'on leur parle du poétique, car ils ne savent qu'en faire : s'il se confond avec la poésie, tout va bien, mais justement l'idée en est venue quand on a pensé qu'il fallait les séparer et alors tout se gâte, parce que le poète risque de se voir arracher le poétique, qui sera partout, dans la vie, dans la rue, au théâtre, à la télé, dans la chanson et dans les clips. *Exit* la poésie ? En fait, la crise du vers et la crise du poétique n'en font qu'une. Le développement de la nouvelle physique au XVII^e siècle conduit à la séparation des qualités premières – figures et mouvements des corps, objet exclusif de la science – et des qualités secondes – ces « *qualia* » comme on dit aujourd'hui –, qui semblent nous révéler la présence immédiate du monde et qui ne sont en fait que des apparences subjectives et fantomatiques, n'ayant en elles-mêmes rien de réel. Comment prendre au sérieux l'apparaître multicolore des choses, puisque littéralement il n'existe pas ? On ne peut s'empêcher d'établir une corrélation entre le triomphe du mécanisme au XVIII^e siècle et l'incontestable baisse de niveau de la poésie de la même époque : la poésie s'efface parce qu'on ne croit plus au poétique et qu'on va le chercher dans les vers de salon ou dans de la mauvaise philosophie versifiée. Le regain de l'âge romantique n'a qu'une valeur limitée, car il est de nature réactive : la science mécaniste triomphe et le poétique se présente sous la forme du regret – mouvement de retour vers l'origine – ou de tentatives hésitantes pour redonner un sens à la rencontre de l'homme et du monde. Les difficultés viennent de ce qu'on n'arrive pas à être sûr de la légitimité de ces efforts et que, d'un autre côté, on est pris par les vagues de la modernité : il faut se débarrasser des vieilleries poétiques et chanter les nouvelles beautés du monde contemporain, de la société industrielle et de la démocratie. Le poète se sent alors enfermé dans une logique de « *double contrainte* » : il veut élaborer de nouvelles formes, il veut trouver poétiques la ville, le chemin de fer, la machine, mais ces formes sont réactives, négatives et ces nouveaux champs du poétique manifestent en même temps l'éclatement, la parcellisation, l'isolement. Je me demande si l'itinéraire de Rimbaud ne s'explique pas en partie par la présence de ce « *double bind* ». Malgré quelques tentatives peu convaincantes de poésie de l'Industrie et du Progrès, le plus grand nombre choisit, avec la majorité de l'intelligentsia, le parti de l'opposition au monde contemporain : on ne répétera jamais assez que la modernité poétique est, dans ses formes comme dans ses contenus, avant tout réactionnelle, sinon réactionnaire. Au fond les poètes n'en finissent pas de rejouer les rôles si bien campés par Lautréamont : toujours les Grandes-Têtes-Molles, avec les Mohicans-Mélancoliques, les Socialistes-Grincheurs, les Cigognes-Larmoyantes et jusqu'aux Hippopotames-des-Jungles-Infernales. Qu'il s'agisse de se lamenter sur le présent ou de célébrer des lendemains radieux, ce sont toujours les attitudes du Refus qui l'emportent, avec le bon vieux pathos de la Révolte et du Désespoir. La Mélancolie prend des nuances qui varient avec les modes, mais la couleur reste la même.

Je m'en voudrais de suggérer par là que la poésie doit célébrer les beautés du monde moderne : je crois seulement que ces grands Refus reposent sur une vision du

monde dépassée, celle-là même sur laquelle s'est fondée la science classique et qui ne correspond plus aux démarches de la science actuelle. On ne peut plus opposer le monstre de la rationalité scientifico-technique (ou technico-scientifique, car on hésite et l'on se demande quelle est la formule la plus laide) à un irrationnel poétique qui nous révélerait la présence ou l'approche de l'Être. Comme pour la forme-poésie, on retrouve le problème posé à partir d'un couple de concepts opposés, entre lesquels il faudrait absolument choisir : rationnel ou irrationnel, science ou anti-science, logique ou contradiction... Il y a plus de choses sur la terre et dans le ciel que dans les métaphysiques – scientistes ou non – des trois derniers siècles. Tout à l'heure le vers s'opposait à la prose nue ; c'est maintenant le (néo) positivisme qui regarde avec mépris les philosophies humanistes ou anti-humanistes qui le lui rendent bien. Se croire enfermé dans ce dilemme est un préjugé qui coûte cher. Le rationnel n'est pas un et il ne s'oppose pas à l'irrationnel comme le bon sens à la folie – qui eux-mêmes ne sont ni simples ni cohérents et pas plus l'un que l'autre. On est passé de la logique pure et dure, fermée sur elle-même, du temps du *Tractatus*, à une diversité sans bornes de logiques, non-classiques, floues, déviantes. Par ailleurs, on s'est bien aperçu que le rationnel n'est pas de part en part rationnel, qu'il repose sur un fond qui n'est pas rationnel au sens strict. Sommes-nous rationnels dans nos pensées et dans nos décisions ? On opposait, au début du siècle, la pensée rationnelle à la mentalité pré-logique et l'on a été obligé de reconnaître que la croyance à la magie n'était pas si irrationnelle. Nous pensons souvent des choses contradictoires : sommes-nous pour autant des créatures irrationnelles ? Les économistes cherchent à étendre leurs modèles de choix rationnels en passant à des décisions fondées sur une rationalité limitée. Plutôt que de parler de Rationalité – avec une majuscule –, il vaut mieux parler de « la raison avec un petit r » (R. Boudon) et il en est de même dans tous les domaines : la physique a réintroduit les qualités secondes et le sujet connaissant, le déterminisme mécaniste a vécu et le monde des apparences reprend un sens ; je crois même qu'il se réenchante. La science, l'art, la poésie, le langage font la même chose avec des moyens différents : ils nous proposent des modèles, des versions du monde, ce sont, selon la belle expression de Nelson Goodman, des façons différentes de faire le monde (« *Ways of Worldmaking* »). Le poétique est dans cette construction, dont vivent le langage et la poésie : « *Words, works, worlds* », dit encore Goodman. Pourquoi douter de la poésie ?

ACTIVITÉS

MICHEL PLON

JOSEPH GUGLIELMI

SARAH JANE W.

JÉRÔME FAURE

ÉMILIE DEPRESLES

AUGUSTA RAVINET

LIBRES ASSOCIATIONS

MICHEL PLON

ENCORE ET TOUJOURS... « LA MALADIE D'AUSCHWITZ »



En août 1938, depuis Haïfa où il réside, écrivant à son « *Très cher père Freud* » qui n'hésitait pas à lui parler de la Palestine comme de « *la Terre mal sainte* », Arnold Zweig relativise l'enfer du quotidien, ce qu'il nous arrive de qualifier d'insupportable : « *Un enfant juif chante si faux sur le balcon voisin, que j'ai dû cesser d'écrire, parce qu'il m'irrite comme une mouche. Il chante le chant « lechwod schabat », en l'honneur du sabbat, qui vient de commencer. Mais je réfléchis qu'à Vienne, à Berlin ou ailleurs les enfants juifs ne chantent plus, et alors je cesse d'être dérangé.* »

L'insupportable qu'il faut supporter tout en sachant, ou en découvrant que jamais il ne deviendra supportable, que jamais le temps, heures, jours, semaines, mois ou années ne pourront en faire la matière d'un « *Je me souviens* », c'est ce que donne à connaître le beau livre de Robert Bober – chez P.O.L – *Quoi de neuf sur la guerre ?* À la question, Bober répond avec une tendresse acidulée : « *En principe rien, puisqu'elle est finie.* » En principe, oui ! Mais dans la réalité de ces pages qui nous regardent plus qu'on ne les lit, ces pages qui nous sont aussi étrangement familières que les photos de ce cher Doisneau, rien n'est fini, tout est toujours neuf : certaines douleurs ne vieillissent pas et chaque matinée, qu'elle soit radieuse ou nappée d'un brouillard d'angoisse, leur redonne, comme au premier jour, leur insupportable pouvoir torturant.

UN CENSEUR PEUT EN CACHER UN AUTRE

Cela arrive, un auteur peut se retrouver exproprié de son œuvre : une éthique aussi impérative qu'implicite lui intime alors l'ordre de se taire, de quitter les lieux et de céder la place aux ayants droit, ceux pour lesquels l'œuvre est devenue référence, inscription indélébile. Honneur ou reconnaissance suprême, il n'empêche, certains auteurs peuvent ne pas vivre cela très bien, avoir même du mal à en prendre acte.

Claude Lanzmann semble être de ceux là : il paraît avoir quelque peine à admettre que désormais, son film, Shoah, ne lui appartienne plus et qu'il n'ait de ce fait aucun droit à s'en réclamer pour exercer quelque censure que ce soit.

À peine la sortie du film de Steven Spielberg, *La liste de Schindler*, avait-elle été annoncée que Claude Lanzmann, sur les chaînes de télévision et dans les colonnes des journaux se crut fondé à nous expliquer en quoi Spielberg s'était trompé et pourquoi il eut dû s'abstenir. Curieux dérapage : parce que l'essence de son film, ce

par où il fait rupture et constitue un point de non retour, peut s'énoncer sous la forme d'un « *Circulez, il n'y a rien à voir !* » à même de faire obstacle à l'étalage de ce goût pour le morbide dans lequel les humains aiment trop à se vautrer, Lanzmann s'autorise à décréter que son option, celle, parfaitement recevable, de la non représentation, a valeur d'interdit. Étrange manière de discuter d'une œuvre que de lier la question de son intérêt à la seule aune d'une autre, instituée, par son auteur, comme référence universelle. La suite de l'argumentation de Lanzmann témoigne de ce que le dérapage en question n'a rien d'accidentel et justifie l'utilisation, faite à l'instant, des termes de censure et d'interdit. L'auteur de *Shoah* ne se contente pas en effet de suggérer que le film de Spielberg ne devrait pas exister, il en vient à exposer l'idée, absolument stupéfiante et rien moins qu'inquiétante, selon laquelle, lui, Lanzmann, n'eut pas hésité à détruire, si il en avait trouvé un, quelque film secret tourné par un SS montrant comment hommes, femmes et enfants juifs mouraient asphyxiés dans une chambre à gaz. Le problème posé par cette incroyable déclaration n'est plus du tout celui du montrable ou du non montrable, du représentable ou du non représentable, pas plus qu'il n'est celui de la permanence de la Shoah, qui conduit Lanzmann à justement refuser de la considérer comme « *appartenant au passé* » ; il n'est surtout pas celui de la « *preuve* » que l'on eût alors détruite, car dans le cas de la Shoah, l'idée même de preuve, j'ai déjà eu l'occasion de le souligner, est parfaitement hors de propos. Non, le problème est tout simplement celui du franchissement d'un interdit absolu : l'interdit de porter atteinte à l'archive sous quelque forme que ce soit, pour quelque motif que ce soit et quelles que soient les circonstances. Que l'on relise, ou que l'on lise, au passage, le remarquable petit livre d'Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, paru au Seuil. De ce point de vue, celui de l'inviolabilité de l'archive, on ne voit pas un instant en quoi le reproche, fondé ou non, que fait Lanzmann à Spielberg d'avoir voulu reconstruire le passé et par là même d'avoir fabriqué des archives qui n'existaient pas, l'autorise à se penser en droit de détruire d'hypothétiques archives, comme si elles eussent pu être sa... propriété privée !

HISTOIRES DE FOUS... FOUS D'HISTOIRE

L'atteinte portée à l'archive, le maquillage ou la transformation des documents qui sont la trace du passé, ce sont là des procédés qui ont contribué à la venue de la débâcle de l'Est, qui ont préparé cette impitoyable revanche de l'Histoire sur ceux qui crurent pouvoir s'en penser les Maîtres. Et parce qu'il n'est en rien inutile de regarder cette Histoire en face, on ne s'interdira pas de faire le détour par le livre de Vitali Chentalinski, *La parole ressuscitée. Dans les archives littéraires du K.G.B.*, paru chez Robert Laffont. Il y a, parmi les documents iconographiques insérés dans ce livre, une photo de Staline se promenant le long de la Moskova avec Nikolaï Ejov, chef, de triste mémoire, du N.K.V.D. Juste au dessous de cette photo, se trouve la même, ou presque. On ne s'aperçoit pas tout de suite qu'elle a été maquillée et l'on se demande pourquoi a-t-on mis là deux fois la même photo. Et puis tout d'un coup, on réalise, et l'on s'aperçoit que manque, sur cette seconde photo, le plus important, rien moins que le personnage d'Ejov qui, « *liquidé* »

dans la réalité, l'a été aussi sur la photo ! Ejov, rayé des vivants, devait être également rayé de l'histoire par la destruction de l'archive : il ne devait plus accompagner Staline puisqu'il était censé n'avoir jamais existé !

L'extrême difficulté : être dans son temps, participer de son temps, de son époque, en quelque domaine que ce soit et conserver cependant ce soupçon de recul, cette distance minimale, garants non d'un pessimisme destructeur mais d'un scepticisme salvateur. Imagine-t-on un instant l'accueil fait, dans les rangs de ceux pour qui la destruction de l'URSS ne constituait pas une obsession journalière, à quiconque eut émis, disons il y a encore quinze ans, l'idée d'un risque, seulement un risque, ou même, plus prudemment encore, l'idée d'une éventuelle, mais bien entendu hautement improbable, disparition de l'URSS et de la plupart des pays communistes ! Un fou ! Au mieux, quelqu'un de pas très fiable qu'il eût fallu tenir éloigné de toute responsabilité ! En d'autres temps, le seul énoncé d'une telle conjecture eut conduit son auteur à être rapidement effacé... des photographies ! Et pourtant, y a-t-il un seul exemple, dans l'histoire de l'humanité, d'un régime ou d'une organisation politiques qui n'aient pas disparus, été usés ou détruits, renversés et remplacés par un autre ! Pourquoi le fait d'être impliqué dans son temps s'accompagne-t-il presque toujours d'une inscription dans cette dimension spécifiquement religieuse de l'éternité ?

Je pensais à cela en relisant, dans sa nouvelle édition, le monumental ouvrage d'Henri Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, chez Fayard. La précédente édition datait de 1974, elle comportait bien des imperfections matérielles et avait été fort mal diffusée ; mais cela n'explique pas le dédain avec lequel ce livre avait été traité par une grande partie de la communauté psychanalytique, pour ne pas parler de la partie restante qui ignorait jusqu'à son existence.

La raison de cette étrange situation est fort bien exposée par celle qui a œuvré pour la réalisation de cette nouvelle édition et qui en signe la présentation, Élisabeth Roudinesco. Les psychanalystes, dans leur grande majorité, se sentent incontestablement concernés par l'histoire de leur discipline, par celle de leurs prédécesseurs, à commencer, bien sûr, par celle de Freud. Mais cette histoire, celle qui leur a été racontée et qu'ils se racontent encore pour pouvoir la raconter à leurs successeurs, n'a pas grand chose à voir avec celle que pratiquent les historiens professionnels, quelle que soit leur option historiographique. L'histoire qui a droit de cité chez les psychanalystes répond à un certain nombre de canons proches de ceux qui définissent les légendes ou les histoires racontées aux enfants. Cette histoire là comporte une figure centrale, celle du héros fondateur, génie inégalable censé avoir tout inventé, ou presque, à partir de rien, ou de si peu, patriarche entouré de disciples qui vénèrent le Maître et s'efforcent de diffuser son enseignement. Histoire édifiante, hagiographique de part en part, obéissant à cette règle fondamentale qui enjoint d'ignorer, voire de faire disparaître, tout élément susceptible de porter atteinte à la figure du fondateur ou de faire douter de la fidélité des disciples. En contrepoint, élément indispensable de cette geste aux accents tragiques, doit figurer l'enfer, la galerie des maudits, les oubliettes où sont jetés ceux qui n'ont pas su résister aux tentations de la facilité et qui se sont abandon-

nés aux délices de la trahison. Que l'on puisse reconnaître dans cette histoire la structure de toutes les formes de religion, que l'on puisse constater l'adhésion de Freud lui-même à cette conception alors qu'il en théorisait les fondements pour discerner, dans le fonctionnement de la psychologie collective, l'essence du lien religieux dont il annonçait, dès 1920, que le lien socialiste risquait fort d'en devenir une copie conforme, tout cela n'aura pas suffi pour donner à la communauté psychanalytique ce minimum de recul et de sens critique qui l'eut laissée un peu moins désarmée face aux assauts des historiens révisionnistes – rien à voir avec les faurissonneries qui règnent dans nos contrées – auxquels une récente livraison du *New York Review of Books* (numéro daté du 18 novembre 1993) accordait une place de choix.

Au regard de cette histoire anesthésiante, la démarche d'Ellenberger constitue rien moins qu'un sacrilège, elle brise les statues, pille les oratoires et énonce des blasphèmes sous la voûte de la nef centrale. Élisabeth Roudinesco le souligne, Ellenberger, sans doute parce qu'il était extérieur, mais non étranger, au mouvement psychanalytique international, n'avait que faire de cette histoire pour dévots ; son objectif consistait à poser « *les bases d'une histoire totale dans laquelle la subjectivité des penseurs devait être rapportée à l'élaboration du système lui-même, quitte à montrer que ce système était aussi le résultat d'une interaction avec d'autres systèmes, selon un processus autonome échappant à la subjectivité des penseurs* ». Conception qui conduisit cet historien solitaire et mal aimé à donner à Freud, à sa vie et à son œuvre la place immense qui leur revenait, respectant pour cela les archives, celles du mouvement psychanalytique auxquelles il put avoir accès mais aussi toutes les autres, recueillant et recoupant tous les témoignages possibles, fussent-ils dissonants au regard de la légende. Conception qui le conduisit aussi à donner aux prédécesseurs toute leur place afin que l'on puisse mieux discerner la nature de la conjoncture scientifique au moment où Freud entre sur la scène historique, conception qui l'amena enfin à faire une large place, et là fut son crime majeur aux yeux, sinon aux oreilles des psychanalystes, aux apports et aux développements respectifs de Jung et d'Adler, montrant ainsi ce qu'il pouvait y avoir de caricatural à ne les traiter que sous la forme de « *non-psychanalystes* », voire de traîtres...

On pourra sans aucun doute faire grief à cette démarche de pouvoir conduire à une certaine dérive consensualiste et d'ignorer, Élisabeth Roudinesco ne manque pas de l'observer, la notion de rupture ou de coupure, notions qui, pour être aujourd'hui dédaignées parce que sans doute trop galvaudées il y a encore peu de temps, mériteraient d'être reconsidérées. Au delà de cette réserve et de quelques autres, l'œuvre d'Henri Ellenberger, de par sa rigueur et son érudition, constitue une ouverture vers ce qui est différent, vers ce qui a pu être erroné ou que l'on peut considérer comme déviant mais qui comme tel a droit à être connu et reconnu, ne serait-ce que dans la perspective de cette lutte des idées à laquelle quiconque fait profession de penser ne saurait se dérober, en ces temps marqués par le retour triomphant de la bêtise et de cette barbarie dont parlait Spinoza.

VOYAGE EN ITALIE

Voilà qui me conduit à évoquer l'Italie dont je reviens, l'Italie que je craignais de retrouver défigurée par le triomphe politique de ces nouvelles potentialités despotiques que sont les monarches de la télévision. Encore un exemple des retournements de l'histoire : il y a encore dix ans, personne ne se fut risqué à prédire l'écroulement de la Démocratie Chrétienne et le retour en force des éléments fascistes. La situation n'a rien de réjouissant mais plus d'un indice laisse penser que la gauche trouvera dans sa défaite autre chose que les composantes historiques du désespoir, prélude à ce goût du martyr dont elle fut, en Italie et ailleurs, si friande. Parmi ces indices, il y a, plus que jamais à l'œuvre, l'extraordinaire causticité de la presse italienne ; à grands coups de superlatifs, elle met en scène la moindre des bévues des nouveaux princes : « *une par jour* » titrait *La Repubblica* à propos de « *La Pivetti* », la nouvelle Présidente de la Chambre des Députés, jeune catholique aux frontières de l'intégrisme en passe de devenir la cible privilégiée des caricaturistes.

Plus sérieusement, il y a le triomphe, en librairie, du plus récent livre d'un homme de quatre vingt cinq ans, dont ce doit être au moins le trentième ouvrage : un petit opuscule, c'est le terme dont use Machiavel pour parler du *Prince*, intitulé *Destra e Sinistra* dans lequel Norberto Bobbio, sénateur à vie de la République italienne, figure de la Résistance piémontaise, juriste et philosophe mal connu en France, démontre avec une rigueur exemplaire la validité maintenue, par delà les transformations historiques, de ces deux conceptions politiques. Une lecture revigorante, un livre dont la traduction en français serait plus que bienvenue.

Autre grand succès de librairie depuis trois mois, le dernier livre de Susanna Tamaro, *Va' dove ti porta il cuore*, chronique adressée à sa petite fille par une grand-mère au soir de son existence, fresque intimiste de la vie de trois générations de femmes italiennes dans laquelle on retrouve, outre le talent de « *La Tamaro* » – lire sans attendre son précédent livre, signalé dans le dernier A.P. *Pour voix seule* chez P.O.L – le parfum et les couleurs de ces deux grands films italiens que furent *L'Arbre aux sabots* d'Ermano Olmi et *La Luna* de Bernardo Bertolucci, mais aussi cet extraordinaire sens du temps qui passe et de l'amour fugitif, marques inoubliables de l'univers rossellinien.

LE JOURNAL

JOSEPH GUGLIELMI

Samedi 7 septembre 1991, barbecue, retour de Raoul, je m'installe la machine dans le cellier près de l'entrée...

Dimanche 8 septembre, gueule de bois, allée du Parc, « l'eau noire du mythe », Sapho, *ekuka kakon*, je disais cacaphonie, Édith Mora. Sa présentation de l'obscur « *poétesse* »...

Je me souviens qu'elle m'avait consacré quelques bonnes lignes dans un journal « *littéraire* » vers la fin des années soixante...

Samedi 14 septembre

Onze heures le soir.

L'horreur. Un tempérament de génie sans les capacités du génie ! Restau thaï. Ivry. Déprime avec un petit lambeau de rage.

FILETS DE POISSONS AU CÉLÉRI TROP RELEVÉS

Sylvaner plus que buvable...

Dimanche...

Tient le cul du pachyderme. Patio circulaire. Crâne mort...

L'eau partout. D2, non ! Dégringolade de notes.

Contre le ciel

où Lorca est mort...

Mort flamenca... Les chevaux et le ciel...

Faena du vent, route de nuit mais on entend. Seins en croix, serrés sur le pénis. Va et vient



sperme éclabousse le menton...

Arrivés le 23 à 10 heures...

Feria jusqu'à l'aube. Souvenir de Pâques. Larmes. Elle me conduit. Cathédrale et Guadalquivir ?

Air comme Bach. Santa Cruz et les peintres...

Rêve. Sieste de nuit. Télé allumée... Tourne un film X.

Neige...

Note : à

composer comme un poème

chaque ligne est un vers !

Dimanche, suite...

Moi, fils d'émigrés... 1953, instit, mariage avec P.B.

Adhère au P.C.

Angoisse avant la réunion « *de cellule* »...

Big question : comment être poète et communiste ?

Trouble : l'affaire du portrait de Staline par Picasso

dans *Les Lettres Françaises*. Le vers dit « *national* » !

27 mois d'armée de 55 à 57... Échappé à la guerre d'Algérie, hostau à Marseille... Quitté le P.C. en 63... Malgré fascination Aragon...

SOUVENIRS :

Marseille, août 44... Goumiers marocains (thabors) parmi les libérateurs de la ville

Thami Ben Salem, un officier thabor m'offre

des américaines... Odeur de miel aux Quatre Chemins des Chartreux.

Maman élevait des lapins... Attrapé la

gale à Aix en Provence.
Été 44. Cendrars y vivait... Schleus à
l'Hôtel de la Mule Noire.

Autocar à gazogène en panne à la
Mounine (route d'Aix)
1972...

Je reprends la carte du P.C. à Achères
(Yvelines) où nous sommes installés...
Thérèse dessine beaucoup...

Plus d'illusions P. C... Influence PCI...
Quitté la rédaction de *Manteia*, trop
sectaires (Grivel)...

Grand intérêt pour le zen, le Tao...
Puritanisme P.C., Guy Poussy, Thèses
du Congrès,
contre la « *perversion* »

Gosnat : « *On n'est pas là pour défendre
les péchés !* »

Marchais : « *J'aime les femmes y com-
pris nues !* »

Lettre à Roland Leroy... Sans réponse,
évidemment !

Je quitte définitivement le P.C. en
1977. No comments...

Lundi ?

Allée du Parc...

Odeur forte de lierre, araignées, cou-
sins, moustiques

Chaud automne...

Trouvé une carte postale de Honde-
villiers Seine et Marne

Thérèse y avait séjourné peu avant sa
mort et beaucoup dessiné. Comme
toujours à la campagne... Loiret,
Chartres...

Illustré mon livre *Ley de fuga* (Orange
Export) et

un livre de Tortel, *Spirale interne*

Télé :

images d'Algérie excitent la mémoire,
guerre, Hôpital Michel-Lévy, casernes...
Se mêlent... Aux souvenirs...

Cimetière, Constantine ;
une vieille femme
cherche des tombes de sa famille
Cynisme souriant et les mots fellaghas,
Aurès...

... Nous parlons d'Eupalinos avec le
voisin, Patrice,

Archi... Est un rêve, l'anarchie
pavillonnaire !

J'aime bien le bois, calif par exemple...
Pensé à la maison

de

Norma

à Frisco, DE ROSMA-
RIE A PROVIDENCE

DE MICHAEL ET SARAH, Jersey St à
S. F

« *Mais l'arbre et toutes ses parties... sont
construits par des principes eux-mêmes, non
séparés de la construction* ».

Télé (encore)

Venise. Casanova. Jeune avec des
chaussures neuves

Il émoustille les nonnes... Moi je bois
de la grappa Julia

de triste, non de Treste ! Merde ! de
Trieste... Scusi ! Je suis pratiquement
paralysé par un rhume et une nuit
presque blanche...

Télé : Vercors parle de Sartre « *résis-
tant* »

« *mais le combat principal, la lutte contre
le nazisme,*

il est clair qu'il ne l'ont pas compris... »

(R. Maggiori dans
libé, cité par M. Ragon)

ils

c'est à dire Sartre et Beauvoir

Ds le même journal, un papier stu-
pide, prétentieux et ringard sur les
tags, signé Paul Thibaud...

LA LETTRE

SARAH JANE W.

Olive my dear,

Ici, rien n'a changé. On n'obtient pas de communication. Le soir, on ne trouve âme qui vive de Halenser jusqu'au centre. Au café Kransler les lumières sont éteintes. Comme chaque fois qu'on a envie d'aller y boire un verre. Mais je suis heureuse de revoir la ville et surtout la même chambre de ce foutu petit hôtel avec terrasse sur le toit, même si la terrasse est toujours en travaux ou balayée par la pluie. Cette fois, ta lettre a mis très vite. Tu as raison, inutile de prendre le ferry-boat ni d'aller en Chine pour écrire un poème. Tu es d'ailleurs le seul à parler ainsi de poésie, en la mêlant aux choses pour en faire « *une poupée molle puis gonflable* » (je reprends tes termes). Je maintiens ce que je te disais au bar de la gare : tes amis, ceux que tu me décris « *modernes* » peuvent certains jours apparaître comme d'aimables fabricants d'odes et de strophes légèrement phrasées mais parlant toujours des mêmes histoires sages et self-censurées, car la poésie, s'ils s'en font une idée dégoûtante dans leur bouche (c'est curieux, mais en France aujourd'hui, déclarer l'aimer – la poésie – serait proprement se conchier) – ils la pissent joliment, en cristaux blancs ou petites pierres précieusement nettoyées.

Je dois te l'avouer mon cher Olive, j'aimerais rencontrer un poète qui oserait s'écrier : « *Voilà ce qu'est la poésie : une admirable façon de dire qui fait trembler !* » La formule était de Charles-Albert Cingria. J'ai pensé fortement et joyeusement à lui il y a quelques minutes en buvant un verre de vin de Rhin. Celui-là, il faudrait en prescrire l'usage (je parle de Cingria, mais le vin n'était pas mal non plus...) Maintenant, laisse-moi te raconter une histoire. Une histoire vraie. Tu connais mon goût pour les revues et les magazines... J'avais donc fourré mon sac avec et, dans le train, j'ai lu un ancien numéro des *Cahiers du Cinéma* consacré à Isabelle Huppert (tu te souviens de mon goût pour elle et comment nous avons pu nous disputer à son propos). Dans un entretien avec Pedro Almodovar (tiens, en voilà un autre à prescrire à tes amis, un peu de cinéma et aussi un peu d'images comme par exemples les vidéogrammes de Harun Farocki...) elle parle de l'un de ses derniers rôles tourné en Amérique avec je crois Hal Hartley.



Elle raconte :

« Je suis une religieuse française, échappée d'un couvent. Je pars en Amérique car je pense que j'ai une mission à accomplir. En d'autres termes je ne dois pas sauver l'Amérique tout entière mais une personne en Amérique. C'est par la télévision que cette mission se révèle à moi : je vois une fille à l'écran et je comprends que je dois la sauver. C'est une ex-actrice de porno. Moi, je suis vierge, mais pour gagner de l'argent, j'écris des romans pornographiques. Comme j'ignore tout de la pornographie, j'écris en fait de la poésie. »...

Tu as bien lu. Tu n'hallucines pas, Olive my dear, l'actrice (délicieuse et même plus, et qui dans ce même numéro converse de manière exquise avec nathalie Sarraute, Bob Wilson et quelques autres, écrit bien : « **COMME J'IGNORE TOUT DE LA PORNOGRAPHIE, J'ÉCRIS EN FAIT DE LA POÉSIE** ». C'est sur le « *en fait* » que repose toute la beauté de la chose. De plus, il me semble que nous est livrée là une formule à méditer sur l'actuel phénomène échangiste franco-américain dont on nous rebat les oreilles. En d'autres termes, quid de la pornographie vécue comme poésie ou de la poésie vécue comme pornographie. Qu'en est-il de ce cœur du monde ou de son retrait ?

Réponds-moi vite mon cher Olive, et embrasse-moi autant car il pleut encore sur Berlin.

Sarah Jane W.

SECONDE MAIN

JÉRÔME FAURE

Il suffit de recopier telles que les phrases inscrites sur la page de titre – pour notre satisfaction devant les privilèges de la bêtise et notre jubilation devant la trouvaille : *Dictionnaire analogique de la langue française, répertoire complet des mots par les idées et des idées par les mots*, car tel est le titre de ce fort volume publié en 1862, par P. Boissière, « ancien professeur », superbe volume en excellent état, (acquis 300 F.), auprès d'une librairie d'occasion à Paris, lequel volume, et c'est de là que nous tirons plaisir, est complété par un supplément, servi à part, dans lequel sont donnés les mots – exclus du volume proprement dit – qui pourraient ne pas pouvoir circuler car « *ils pourraient offrir un danger réel et permanent s'ils étaient livrés à tout le monde, et surtout aux jeunes gens des deux sexes* » nous dit un avertissement. Exemple : Accoucher, Adultère, Amour, Caresse, Châtrer, Derrière, Femme, Génital, Luxure, Mariage, Menstrues, Prostitution, Sexe, Vierge...

LE BILLET

ÉMILIE DEPRESLES

C'est un bruit, ma chère Augusta. Le mal court. Chez un éditeur non-spécialiste en tirage frileux, devrait paraître un contingent de textes, depuis 1960, de femmes qui écrivent de la poésie en France. Une anthologie. Aucune anthologie, à ce jour, ne provoquait d'eczéma. C'est fait. On ne se gratte pas sur l'idée d'anthologie mais sur le fait que cette anthologie, tout en précisant que l'écriture féminine n'existe pas, ne recense que des femmes. Celles qui ont accepté de participer à pareille entreprise ont été soumises à de singulières questions par un agent de la rumeur : pourquoi avaient-elles osé donner leur accord à une telle proposition ? Comment avaient-elles pu souscrire idéologiquement à ce ras-



semblement ? Devant la brutalité stupide de cet interrogatoire, la question se pose de savoir s'il ne s'agirait pas là, tout simplement, de la manifestation des premiers symptômes d'une Police Poétique Auxiliaire Française (la P.P.A.F.) qui tenterait d'installer ainsi un réseau de surveillance et de contrôle. Faudra-t-il bientôt soumettre chaque poème à un Bureau du Comité de Censure (le B.C.C.) et chaque projet de publication à un Bureau des Visas Poétiques (le B.V.P.) ?... Sans doute faudra-t-il aussi soumettre aux instances de la D.S.T.P. (Défense et Sécurité du Territoire Poétique) les termes de l'oraison funèbre que l'on voudra prononcer sur la tombe d'un ami. À quand le trafic des photos de groupe ?

Émilie Depresles

POST-SCRIPTUM

AUGUSTA RAVINET

Pour nous consoler, ma chère Émilie : la bêtise et la méchanceté, et le goût de la terreur, même dérisoire, ne sont pas le privilège des poètes...

A Ravinet

**victor sosnora
larissa barakhtina
christiane stoll
alain veinstein
emily dickinson
brigitte favresse**



1994 / n° 4

**Henri Deluy Jean-Charles Depaule
Liliane Giraudon Jean-Jacques Viton**

**12, place Castellane
13006 Marseille
téléphone : 91 53 19 00**

**le numéro 60 francs
Abonnement 100 francs (2 numéros)**

CHRONIQUES NOTES REVUES

CLAUDE ADELEN

JEAN TODRANI

CLAUDE MINIÈRE

MICHELLE GRANGAUD

PASCAL BOULANGER

JEAN-CHARLES DEPAULE

JOSEPH GUGLIELMI

GÉRARD NOIRET

DOMINIQUE BUISSET

LA CHRONIQUE DE CLAUDE ADELEN

JEAN TORTEL AU MIROIR

Voici le dernier livre « *architecture du vivant de l'auteur* ». G. Arseguel nous le présente comme un testament théorique et poétique. Il s'agit de l'ensemble des articles que Jean Tortel a consacrés à partir de 1952 au préclassicisme français, dont la « *présentation* » (publiée dans un numéro des *Cahiers du Sud* devenu presque mythique) inaugure le recueil, et pour l'ensemble, du témoignage de l'intérêt porté par l'auteur des *Solutions aléatoires* et des *Saisons en cause* (dont j'avais ici même souligné les liens de l'écriture avec le baroque), au lyrisme préclassique et classique. Ces deux célèbres textes critiques en encadrent ici d'autres tout aussi éclairants, tels que *Tristan et la figuration de l'astre*, *Pour approcher de Marbeuf*, *Le problème de l'art poétique*, ou bien encore *Corneille et l'Histoire*, *Un Langage emprisonné*, article consacré à la postérité stérile des classiques en l'espèce des préromantiques, ainsi qu'un avant propos sur les Baroques allemands. « *On admirera dans ce livre, et avec raison, l'intelligence des situations historiques, la diversité et l'ampleur de la culture, le sens aigu d'une modernité qui sans cesse prend position (...)* Le travail critique de Tortel, écrit G. Arseguel dans sa préface, *si exactement appliqué qu'il soit à son sujet, ne peut aucunement être séparé de la préoccupation de fond de son poème. C'est toujours, qu'elle soit passée ou à venir, la figure du poème qui est espérée ou conquise* ». Il s'agit bien là, on le voit, pour Tortel de « *ne pas abandonner aux seuls spécialistes universitaires, si éminents soient-ils, l'espace à vrai dire alors mal reconnu, de la première moitié du XVIII^e siècle, et bien au-delà de cette période, l'espace littéraire tout court.* » et de nous démontrer avec brio, après Baudelaire que « *l'acte critique n'est plus considéré comme un hors champ de l'œuvre poétique : il s'intègre au contraire à elle. Ainsi se met en place une « poématique » un couple écriture lecture, explications ou bien regard dont le battement organise l'œuvre entière de Jean Tortel.* » Attitude qu'il convient aujourd'hui de méditer, au moment où une sorte de vide critique de la part des poètes (les premiers intéressés pourtant), laisse trop souvent à des incompetents, le soin de parler des livres de poésie qui paraissent. (Combien de poètes ont pris la plume pour saluer par exemple ces temps-ci les derniers textes d'Y. Bonnefoy ?), mais revenons à Tortel. Admirable lecture en effet de la poésie, et au-delà, de l'art et de la pensée de ce XVII^e siècle si longtemps décrié, victime des malentendus romantiques et des simplifications surréalistes (et Rimbaud n'y est pas pour rien). Lecture « *en mouvement* », en action, d'un poète et d'un critique à la fois, vivifiante, foisonnante de réflexions sur la situation de la poésie, de l'acte d'écrire dans son adéquation (ou son inadéquation) au temps dans lequel il s'inscrit, c'est-à-dire sur sa modernité. Clairvoyance, lucidité sur la valeur esthétique et morale du langage : « *Le désaccord entre une sensibilité libérée et un poème prisonnier d'une façon de dire qui ne le concerne plus, ou plus généralement entre la vie d'une époque et son expression, est généralement un obstacle insurmontable à l'apparition d'une poésie qui puisse être qualifiée de grande (...)* Il est toujours néfaste d'oublier qu'en poésie, penser et dire ne font qu'un. » écrit Jean Tortel (p. 125), et il ajoute : « *L'Histoire tourne quand la poésie cesse d'être ce qu'elle était. Ou, une certaine définition de la poésie est rejetée*

dès que les valeurs qui animent la période historique à laquelle elle a correspondu, cessent d'être reconnues. » (137)

A lire ces pages, ces explications si claires sur le rôle de Malherbe dans sa contribution à forger un outil apte à faire progresser la pensée, on est frappé de l'intuition de Tortel, lorsqu'il explique par exemple que peut-être, *Le discours de la méthode*, doit à l'œuvre de ces clarificateurs de langage que sont les poètes, d'avoir été la première œuvre philosophique écrite en français. « *Un Malherbe est moderne dans la mesure où, en conduisant le renouvellement du langage, il contribue à forger un outil apte à faire progresser la pensée.* » Ou encore, lorsqu'il aborde le problème de Boileau, tellement décrié, et qu'il réhabilite en tant que poète en accord avec la pensée et l'esthétique de son siècle (par opposition à ces préromantiques du XVIII^e dont le mot d'ordre mortifère était « *Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques* »), soulignant par là combien Boileau est tout le contraire d'un doctrinaire pédant, mais au contraire un poète fougueusement engagé dans un combat pour ce qui était, au moment où il écrivait, la forme de la modernité : « *l'instant de la poésie est celui où l'homme prend la parole. La poésie consiste à dire ou, ce qui revient au même, à séparer une chose vraie de toutes les vérités confondues dans le trésor de la pensée commune. Elle est la vérité redevenue surprenante par l'action qu'exerce le poète sur la masse du langage inorganisé. Pour Boileau comme pour Malherbe elle est le pouvoir de l'esprit humain sur le mot. Elle consiste à surmonter le néant contenu dans le langage... La poésie est donc la façon suprême d'organiser le langage : l'art des vers* ».

Et c'est précisément la réflexion sur l'effet stérilisant de *L'Art poétique*, qui amène Tortel à formuler sa pensée profonde concernant le problème fondamental du lyrisme poétique, et partant la façon de considérer l'attitude du poète par rapport au langage de ce qui en résulte : les postures romantiques et surréalistes, la question de la modestie attachée à cette fonction artisanale, comme du droit à l'orgueil légitime. Ce qu'il admire surtout, chez ces poètes du XVII^e siècle, – et l'on sent bien que Tortel se regarde en eux, lui et la poésie qu'il n'a cessé (avec Ponge dès le départ), de susciter, par son œuvre et par ses réflexions théoriques –, c'est en effet ceci : « à bien des égards, le lyrisme préclassique, aussi aventureux que sage, peut encore servir d'exemple à ceux qui tentent dès à présent de fonder le nouveau langage de « *l'homme avenir de l'homme* » (p. 64), et l'on reconnaîtra aisément dans les lignes qui suivent la position théorique sous-jacente à son propre mode d'écrire de la poésie : « *accomplir le retournement par lequel la parole désirante et quasi délirante, se regarde elle-même trembler, se délivre d'un brasier qui la consumerait (...) pour finalement se recourber gracieusement, se reboucler en s'apaisant* » (p. 85). Jean Tortel écrit cela à propos de Tristan, et également ceci : « *transformer le corps réel en entité* » (86), mais tout lecteur attentif de sa poésie reconnaîtra une attitude face au langage, en laquelle beaucoup de poète de cette fin de XX^e siècle, se retrouvent. C'est que ce qu'il nous dit encore, à propos cette fois de Marbeuf, définit clairement toute la problématique concrète du lyrisme bien tempéré : « *situés dans un espace qui se double, l'esprit et le langage en équilibre sur la crête entre deux périls. Espace de la difficulté. Mais le bonheur est de surmonter celle-ci. La difficulté désirable porte en elle l'essence du bonheur.* » (...) « *le goût, le besoin de vivre la condition humaine, et poétique, dans un*

état conflictuel. » (p. 100) Et les dernières pages du livre y reviennent : toute la question aujourd'hui encore, et surtout aujourd'hui est bien celle d'une « *situation de conflit – conflit qui n'est pas terminé – en l'amenant à poser la nécessité d'une exigence fondamentale qui peut se révéler contradictoire avec l'autre (se constituer en art du langage), celle de l'enthousiasme, ou du feu.* » Où l'on retrouve précisément le problème posé par Boileau, et peut-être aussi le problème plus général d'une certaine attitude objective, actuelle, face à la « *fureur sacrée* » de l'inspiration subjective : « *Boileau – et jusqu'ici le seul – a voulu éliminer tout ce que la poésie contient d'inconnu. Il a tenté d'approcher assez une espèce de monstre, pour que ce monstre s'évanouisse.* » (p. 146) Et ce qu'il ajoute un peu plus loin pourrait être rapporté sans difficulté à ce qui se passe encore actuellement, dans la même perspective : « *On a l'impression que leur outil exaspère les poètes. Ce qui les rattache dès lors les uns aux autres, ne serait-ce pas surtout le fait que la question se pose désormais du comment : comment accorder la nécessaire structuration verbale avec l'enthousiasme lyrique ?* » (p. 165)

Et l'un des termes clés de l'art précisément du langage de Jean Tortel est prononcé dans les dernières lignes du livre : « *l'ère de la tension poétique* ». La tension, qui se concrétise dans une organisation verbale devenant créatrice, n'a jamais été, on a essayé de le montrer, dessèchement poétique par le refus d'autres valeurs fondamentales. » (230)

Toute la rigueur de l'art poétique de Jean Tortel est ici vue comme au miroir, et aussi la valeur morale de l'exercice de la poésie, entre l'extrême modestie de l'artisan et l'orgueil du créateur à fonder ce qui seul demeure. « *C'est à vrai dire une définition de l'homme en même temps qu'une définition de la poésie. C'est désigner à l'homme le lieu où son pouvoir est unique et illimité. Expression d'un orgueil qu'on pourrait appeler artisanal ou si l'on veut, plus noblement, créateur. Nous sommes au cœur d'un domaine spécifiquement humain : parler est le propre de l'homme et sa plus haute fonction (...)* Un souffle de certitude circule à travers le poème posé devant l'avenir comme un défi à la mort. » On doit accorder à cette façon concrète de poser les problèmes, ici par le biais du miroir de Malherbe, de Théophile, de Tristan ou encore de La Fontaine et Racine, une valeur et une dimension morale sans laquelle l'œuvre même de Jean Tortel ne peut être véritablement appréciée ; c'est que : « *L'homme poète a, en sa qualité d'homme, un certain objet à conquérir, qui est de l'ordre du réel, tel qu'il se manifeste aux sens. Pour y parvenir, un instrument à manier en sa qualité de poète : le langage.* » (p. 143) Et c'est ici qu'intervient, montrée dans le miroir de ce XVII^e siècle, cette image de la conception du bonheur, de la poursuite du bonheur par et dans la poésie, qui anime toute la poésie de Tortel. On sent bien à lire ces textes que l'art de bien dire est indissociable pour lui de l'art de bien vivre. « *Les poètes et les écrivains de cette époque, écrit-il, sont aussi – et tout aussi bien – et en même temps – des moralistes d'une douloureuse lucidité mais qui savent rester invinciblement tournés vers le bonheur. Ces lyriques de la nuit et du rêve se fient à la raison pour éviter l'abîme définitif. De même que leur confiance dans le bonheur les garde du désespoir, ils savent qu'on peut (dirais-je qu'on doit ?) s'aventurer très loin dans les régions dangereuses tant que reste intact le pouvoir humain de transférer l'imaginaire dans le langage.* » (p. 20) Avant d'ajouter, page suivante : « *Ils sont les poètes de l'autonomie de l'homme. (...) leur souci primordial...*

faire du beau langage, être des « bien disants ». C'est là où ils mettent leur orgueil et ils créent ainsi la notion de poésie Art du langage. » (p. 21)

Cette notion du bonheur terrestre, en rupture complète avec la posture romantique du poète maudit, anime toute la lecture critique que Jean Tortel fait des préclassiques, et mêmes des classiques plus pessimistes comme La Fontaine et Racine, comme elle anime véritablement ses propres recueils de poésie. Cet art de vivre et d'écrire, qui donne toute sa dimension de sagesse épicurienne à un livre comme *Les saisons en cause*, consiste en effet à comprendre avec lucidité quelle est la place de l'homme et, a fortiori de l'homme écrivant, dans le monde. Ces gens-là, qui vivaient dans un siècle de violence, l'avaient comprise : « *Que toute une génération ait vécu dans la certitude métaphysique du triomphe final du néant, sans jamais tomber dans le désespoir ni dans l'angoisse du sentiment de l'absurde ; qu'elle ait toujours fait confiance dans le destin de l'homme en témoignant d'une telle lucidité devant sa faiblesse, voilà sans doute qui lui confère une dignité, morale et esthétique, dont il est peu d'exemples.* » (p. 61) Et si le désir du poète doit toujours être d'atteindre « *au noyau même du plaisir poétique, là où la volupté devient regard* », cela ne peut alors que déterminer un certain type de réussite poétique, dont aux yeux de Tortel La Fontaine et Racine sont sans doute deux remarquables exemples, celui d'une distance du regard dans le miroir. Où la poésie elle-même devenant miroir du bonheur. Ainsi La Fontaine s'enfonce dans le miroir intérieur. Dont l'extrême pureté devient nécessaire : « *Il ne peut plus atteindre à un bonheur de vivre, seulement à rêver. Le génie consiste à l'instaurer à l'intérieur de la parole. Mais pour vivre il ne reste plus que la volupté.* » Je crois que ce bonheur nous est également donné par la poésie de Jean Tortel, loin des vertiges de l'absurde et de l'angoisse. Pour lui, au miroir de ces poètes d'un autre temps : « *Il ne s'agit pour l'homme que de rester à sa place, mais d'y être lui-même (avec ses yeux et ses mains), et dans toute la mesure du possible de se développer en lui-même, je veux dire dans le domaine qui lui est propre, le bonheur naturel, jusqu'à l'extrême limite de son territoire...* » (p. 24)

C'est sur ce goût du bonheur que je voudrais conclure ma lecture de ce livre, « *Goût du bonheur qui aussitôt heurté au mur d'en face : la mort, acceptée comme une loi ; mais qui, malgré un pessimisme fondamental assez vite apparue, s'est doublé et pour ainsi dire chargé lui-même d'un autre bonheur, celui de bien dire, avec lequel il joue et finit par se confondre.* » (p. 229), – ce livre qui comme tous les livres de Jean Tortel, poésie, carnets, journaux et critiques, est une leçon d'humanisme, familière et chaleureuse, et quant à moi, miroir.

Jean Tortel (Un certain XVII^e / Préface de Gérard Arseguel, André Dimanche éditeur)

Aucune référence n'est donnée, dans ce livre par ailleurs si bien « monté », quant aux publications d'origine. C'est un manque.

LES YEUX OBSCURS JE SUIS

« Toutes les véritables idées chez les poètes véritables, marchent voilées, comme les égyptiennes, sous le voile ne perce librement que l'œil profond de la pensée ».

F. Nietzsche (humain trop humain)

Il est clair, pour nous, que toute construction philosophique est issue d'une fréquentation et d'un questionnement du poème. Celui-ci est au départ de la réflexion, il en est la glaise, l'esquisse, la trame ou la provocation : la langue ! Mais dans sa volonté énigmatique, il pousse aux limites sans atteindre le système, sans se compromettre dans l'enfermement du système. On le trouvera toujours aux origines, il ne sera jamais dissous. Si nous avons pris la parole, c'est bien pour appuyer sur ce sens et usage de la poésie, et, bien entendu de celle de Jean Tortel, à qui ce serait rendre l'hommage le plus pur, en traversant son poème, pour en faire briller les questions.

Il écrit lui-même dans *Ratures* : « Au fond j'aimerais assez qu'on s'interroge sur moi... » Ce parcours qu'il a voulu, sans relâche, sans rupture, sans parenthèse, cette œuvre serrée, signalant toutes ses heures et tous ses mouvements, nous en avons l'hoirie, à condition de la poursuivre.

« Le lecteur qui ouvrira réellement ce volume (il s'agit de *Limites du regard* ») dit Jean, « vient d'ailleurs, dont on ne sait d'où, d'un autre espace, pour le rompre et le refaire à son gré ».

La poésie est une manière de l'Être... il s'agit d'une réplique aux questions de l'esprit, ou d'un éclaircissement sur cette fragmentation de la pensée, à sa naissance, sachant, le poète, que tout parcours briguant sa fin abolit son origine, sa chance. La substance sera souvent mise à mal par le pouvoir théorique.

Du désir à la question, nous n'irons pas plus loin tant il y a concordance entre le cheminement de la pensée et sa matière : l'écriture. Jean Tortel est lucidité et parti pris matinal :

*« Le jour, et quand elle est trouée
la nuit, sont deux solutions
du feu, différemment incandescentes
Qui les déploie les purifie
lèche leurs semences obscures ».*

L'œuvre entière de Jean Tortel est ponctuée par ce recours au regard (Le discours des yeux). L'œil étant à mi-chemin entre la chose et son désir. Il n'est que mécanique, mais aussi sens unique de l'esprit. L'univers référentiel de ce regard ce sera « Le Jardin », lieu en apparence immobile, autour de quoi les choses vont se déchirer. Jardin, réplique au gré des saisons, surtout au gré des saisons du jour.

Jardin, journal, page plus souple que la page blanche, apportant des bourgeons de réponse.

Et, telle qu'on la connaît, la Maison Tortel, à Avignon, il est évident que son jardin, d'où qu'on le regarde, est le prolongement de la chambre, de la table, du livre. Buisson de crayons et d'herbes. C'est le bon grain sorti de l'ivraie, et on sait combien, dans son poème, Jean Tortel a refusé l'ivraie, le détour, avec tout ce que ce mouvement d'ivresse suppose d'absence. Dans la somme de ses livres, quelle qu'en soit la date de parution, c'est au contraire d'une présence active qu'il va s'agir. Et on ne peut passer outre, tout y est concerté pour nous retenir. Mais sous la toison des poèmes, si ajustés, vient le tremblement, on rejoint ici l'aphorisme de Nietzsche cité en exergue. Le poème est montée au Carmel.

Les mots du poème épuisent une « Nature » regardée, scrutée, parfois reconstruite dans ses mouvements même, ses ruptures, mais dans son sujet, inscrite dans une articulation d'écriture que cernent des contraintes inédites.

« En réalité, mon poème est beaucoup plus calme que moi ! »

Et cela si précisément que nulle turbulence ne s'y peut admettre pour le dérégler. L'érémisme que Jean Tortel pose dans sa langue en fait bien un instrument en lice avec les affrontements de l'esprit.

C'est ici que *Ratures des jours* (le journal des ébauches, des lectures, des émois) vient à notre aide : ce sera Sénèque (La vita beata) Lucrèce, dont Jean Tortel écrit : « Il est le seul poète au monde à pouvoir dire l'orage, chaque fois qu'il le nomme, il terrifie ». Cet orage, comme crise de l'instant dans l'œuvre Tortellienne, Spinoza surtout, lu et relu, (désir et liberté) la leçon drastique. Puis Proust, Bataille, enfin Ponge, Arseguel, dans l'amitié. Nous avons ajouté Nietzsche pour le travail de démysification si cher à Jean Tortel.

Il écrira : « Sur le plan vital, je n'attends rien, j'ai ». Parole en apparence triomphante, mais en fait, façon de dire qu'il se sait totalement engagé dans la méditation, donc dans le poème sans fin qui en sera le signe brûlant.

« Faire, c'est prendre plaisir à, pour me conforter jusqu'à ce que... » La phrase est suspendue, à dessein, comme seront interrompus certains poèmes. Du journal : « L'espace abstrait commence là où je m'interromps ». C'est ce caractère ouvert du poème, au sein sans doute d'une grande tentation verbale, qui va faire modèle, et dont la constance évitera la débâcle.

On sait combien, en d'autres lieux, Jean Tortel s'est soucié du vers, de la mesure, mais ce sera pour détecter chez l'autre une intention plus profonde. Non seulement le comment mais surtout le Pourquoi ? Pris dans la musique du vers, Jean Tortel va en donner une partition nouvelle (à Haute voix son poème est transfiguré, rétabli) D'où sa fascination pour le Préclassicisme. Pourquoi des règles aussi rigoureuses, qu'y a-t-il derrière cette contrainte ? Écrire d'abondance dans des formes strictes, sur des thèmes presque convenus : la nature, l'amour, la mort ? Mais dans l'œuvre de Jean Tortel position offensive où l'idée de bonheur fait de temps en temps passerelle. Dès que Jean trace son poème c'est l'urgence qui

prime, une originale découpe du temps, un rythme qui est du flux, et c'est ainsi que son poème est *juste*. Par le travail amont (esquisses, critique) on est déjà dans la rigueur. Nous apparaît alors la nécessité d'écrire qui n'est plus un art d'agrément, un concours esthétique ni du mobilier culturel. L'auteur sera pris et coincé dans l'opération « Poème ».

Il y faudra une grande économie de mots. Dialogue avec l'angoisse, ce sera une poésie à *l'arme blanche*. Souvent proche de l'aphorisme.

Les exercices d'amaigrissement du texte pris dans la convention scolaire (Explication de textes) donnent une clé. C'est à dessein aussi que dans la trame Jean Tortel nous laisse voir les trébuchements et les limites. Étapes d'un cheminement intérieur que rien, ni la réussite formelle ne pourra satisfaire.

La question est celle-ci : Quel état de l'âme a-t-il déterminé le passage à l'acte, cet enfer béni de l'écriture. C'est peut-être ce qu'il va chercher dans les Maîtres anciens, ceux du XVII^e siècle. Citons Gérard Arseguel :

« Révélation, approche et convoitise d'un bonheur dont le bonheur d'expression est une des composantes, et dont les autres s'entrevoient dans la déchirure des éclairs qui zèbrent ces pages jusqu'à la vision plus nette... »

A cela Jean Tortel répond tout de suite : « La justesse des voix, la perfection des accords recouvrent toutes les impuretés, on n'aperçoit plus les contradictions pendant ce court moment d'éclat ». Parce que « recouvertes » les impuretés, les contradictions demeurent.

Témoin aussi les exquises tortures mallarméennes, Jean Tortel écrit à son sujet : Cependant Mallarmé regarde l'absence, sans en être angoissé, ou plutôt, il avait traversé l'absence et il était sorti victorieux de la rencontre avec le néant ». Citons encore, des Ratures : « Le pire, c'est qu'on ne peut mesurer la qualité d'un être à son angoisse, mais on peut le faire à sa volonté de l'écarter, tant soit peu ».

« Tant soit peu » ! Il semble que par cette chute tout soit dit, la lumière qu'elle réclame justifie notre propos. A cette angoisse, à ce chaos de l'absence, Jean répondra par l'ouvrage, par une incisive terriblement directe. Attitude stoïcienne s'il en fut.

Alors, le temps, qui nous démet, paraîtra moins proche, c'est la pensée qui gouverne. Jean Tortel écrit : « Je n'éprouve pas le besoin d'aller vite », et plus loin : « Dès que je me hâte, je ne suis plus vrai ». Le lento, la résistance. Qui se hâte est dépossédé.

Grâce aux ouvertures de l'amitié, et grâce désormais à ces « ratures » on connaît la cadence de ce temps, elle est issue du dialogue, ce sera « l'unité amoureuse ».

14/3/69 « Anxieux, et sans J. je l'aurais été probablement jusqu'à la névrose, grâce à elle j'ai pu me calmer, et mon écriture ». Ces « ratures des jours » en vérité, sont de l'entretien infini de Jean avec Jeannette, un dialogue, un journal à deux voix.

« J. m'a mené dans les territoires du bonheur ». Entendons ce bonheur comme tarmac !

Là où le solitaire succombe ou parfois va au délire salvateur, disons à l'effusion, celui qui, journellement, est entendu en partage, va pouvoir poursuivre, jusqu'à côtoyer l'abîme, mais conforté par l'échange.

Évoquant la dernière page, ou ce qui le sera, Jean Tortel a écrit : « J. sera là, et très peu d'autres ! »

Jean TODRANI

*Jean Tortel : Un certain XVII^e siècle, Ratures des Jours
Éditions André Dimanche (1994)*

JOHN DONNE

Une belle édition bilingue (450 pages, 160 F) de la poésie de John Donne vient de paraître par les soins de l'Imprimerie nationale, dans sa collection de La Salamandre. Le signe est ici tout particulièrement approprié et accompagne parfaitement jusqu'à nous la dynamique d'écriture du poète « métaphysique » anglais. Le symbole renaissant de la Salamandre s'accorde encore mieux à l'ouvrage que ne le fait *La Femme et la Mort*, reproduit en couverture, tableau de Badung Grien, magnifique graveur mais qui vécut un siècle avant Donne et qui est toujours saisi par les sorcières et le diable. C'est sur un fond de musique de Purcell déjà que l'on peut écouter le poète : la fluidité force les battements contradictoires.

Il y a dans la poésie de John Donne une grande part de jeu (jeu de l'urgence, de l'argumentation) et une vive attention portée au dispositif même de l'intervention, à l'instance du discours – à quoi tient sa « modernité ». Mais il faut aussi prendre très au sérieux chez lui l'indication d'une cassure (biographique ?), d'une rupture définitive – à quoi se rattache, au-delà du thème alors commun, sa « mélancolie » très particulière.

Parmi de nombreuses autres occurrences, voici comment dans le terrible *The broken heart* (terrible au sens de la « terribilita » michelangesque) nous est dite cette brisure originelle qui se pose « after one such love », après un amour trop fort :

... Aussi je pense qu'en ma poitrine
Ces morceaux sont encore, quoiqu'ils soient désunis ;
Mais comme en un verre brisé
Plus petits se voient cent visages,
Les lambeaux de mon cœur après cet amour peuvent
S'émouvoir, désirer, adorer, non aimer.

À propos de biographie, Robert Ellrodt (à qui l'on doit présentation, traduction et notes du texte) ne se met pas en frais : c'est en trois pages et deux volets qu'il règle la trajectoire biographique de Donne, sous le titre « Esquisse d'une vie » (ces pages sont reprises des ouvrages que R. Ellrodt fit précédemment paraître chez José Corti). Cependant, dans ce texte critique très bref, transparait une intelligence précise qui ne peut être le fruit que d'une longue fréquentation de Donne : à la charnière interne de la vie du poète est placé le traité qu'il consacra au suicide.

Pour une biographie plus historiée, il y a le bon essai de John Carey, *John Donne. Life, Mind & Art*, paru chez Faber & Faber en 1981 (et toujours pas traduit en français !). Et pour la connaissance des paradoxes que soutient John Donne voici justement que paraît aux éditions Allia une traduction de *Paradoxes et Problèmes*, que l'on doit à Pierre Alferi.

Robert Ellrodt est un guide sûr dans la lecture de l'écriture de Donne, et en raison je crois de trois qualités. D'abord, dans la traduction il s'est attaché à rendre principalement le rythme. Ensuite – ses précédentes études en témoignent – sa recherche ne vise pas seulement à présenter un « mouvement », une école, une époque littéraires ; elle vise également à déceler la nécessité intérieure propre à chaque poète et qui fait sa manière particulière de traverser un courant, de solliciter un lieu commun, d'exploiter une méthode. Enfin, R. Ellrodt possède le savoir utile pour lire complètement un poète du XVII^e siècle. Un exemple ? Prenez un passage du très long poème *Le Second Anniversaire*. Quand le poète avait écrit

*Think thy selfe labouring now with broken breath,
and thinke those broken and soft Notes to bee
Division, and try happyest Harmonie !*

Ellrodt a traduit (cf. page 323) :

*Pense-toi maintenant à grand peine haletant,
Et pense qu'en se brisant ces notes assourdies
Font en leur division la plus belle harmonie*

Hé oui ! il est bon de savoir qu'au XVII^e siècle, en Angleterre, le terme *division* est employé par les musiciens pour signifier « variation » et que briser la mélodie du thème en notes plus courtes et plus faibles est le procédé normalement adopté dans la création des variations.

Ce que le français, évidemment, aura toujours du mal à rendre, c'est le splendide morceau de percussions par lequel est poussée l'argumentation de l'anglais. Le traducteur a cependant autant qu'il est possible été attentif aux monosyllabes et aux roulements qui les amortissent. Il y insiste : il faut lire à voix haute.

Claude MINIERE

John Donne : Poésie, Imprimerie nationale

SUR UN LIVRE DE POÈMES ^{1/}

un éclaircissement il faudrait écrire de poésie autrement qu'en prose il
faudrait le sens est percé par un chant d'oiseaux

belle joue léger à l'adresse du silence

ce que serait une image où rien ne soit arrêté ouvrir l'articulation sa
scansion dans le continu des flux déjà dans *Est-ce qu'une phrase* ^{2/}
ou disait-elle qu'est-ce qu'une phrase

rendu visible rendu caché contenu

dans la césure peut-être le blanc à l'intérieur de chaque séquence à
l'intérieur du vers avec irrégularité une rupture mise en mouvement
il y a ce qui n'est pas là comme partout

une substitution succède à une substitution parfois qui ne reviendra
plus ou d'un souvenir

parfois une inflexion comme un fléchissement léger dans le minéral
fluidifié une absence pas de pacification où la douceur de la
fiction s'ironise onirique s'irise où lentement tout va très vite

saisir le fugitif de la fuite sans le figer le fugace du sens ses éclats
ses carrefours en boucle et la rupture en retour sous le passage
en forêt

entreprise venue à terme où la langue s'ébouriffe éparpillée
rythmique une coda

les mots sont jetés goutte d'eau leur jet *les roses les roses* les mots
comme en fuite serait là ouvert un visage de Stein

de vasque ouverte en vasque
où

Michelle GRANGAUD

1/*Belles joues les géraniums* de Josée Lapeyrière aux Éditions Flammarion.
2/*Dans La quinze chevaux*, Flammarion.

GÉRARD NOIRET

On pourrait, pour cerner l'écriture de Gérard Noiret, recourir à une tautologie : Un poème de Noiret se reconnaît à ce qu'il est un poème de Noiret. Autrement dit, à partir de la publication en 1982 du recueil *Le pain aux alouettes*, jusqu'à ces deux derniers livres qui paraissent simultanément, on assiste à la mise en place d'un puzzle fidèle à une thématique de départ. Ces livres peuvent être lus indépendamment les uns des autres, mais le projet initial : celui de constituer une fresque pour faire entendre les déchirures de la conscience contemporaine, se réalise. Ainsi, chaque nouveau recueil répond, relance, affine, s'articule aux précédents. Il aura fallu beaucoup d'années de réflexion pour trouver une dialectique d'intégration et de mise en résonance des données, des filiations, des faits. Rien n'est cédé au hasard ou à la sensation immédiate. Aux fragments, à l'épars s'oppose un texte cohérent. Définir, comme le fait Noiret, l'écriture comme n'étant qu'un temps et une forme spécifique d'un effort plus général pour transformer le présent, constitue une leçon d'éthique inhabituelle dans la réalité éditoriale d'aujourd'hui.

Pour saisir l'enjeu, il faudrait déplacer les raisonnements et les clivages sur lesquels s'appuie généralement la critique. Plutôt que d'opposer des formes ou même des écritures (poésie/prose, visée objective/lyrisme...) il serait préférable de définir les conceptions philosophiques, plus ou moins conscientes, qui traversent l'écriture poétique. Car le contexte métaphorique a beau changer, d'une génération à l'autre, il n'en demeure pas moins que le platonisme et l'idéalisme dominent ce genre littéraire. Reconnaître à l'irréel une qualité d'existence tout aussi réelle que le réel, voilà, aujourd'hui plus que jamais, la gageure ! On ne compte plus les somnambules dans la profession. Ils défendent l'idée d'un autre monde possible ou souhaité derrière ce monde de l'apparence et du sensible. Et le lyrisme est justement là pour exprimer le rêve d'un monde meilleur. Soupis vers le ciel et désir de l'idéal. Entreprise de déréalisation systématique. Qui tracera la généalogie de cette morale poétique ? Quelle affaire ! Au hasard, trois citations : « N'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! », « Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres », et ce vers encore plus explicite de Paul Celan : « Ce n'est qu'au-delà des châtaigniers que le monde existe ». Bref, il serait amusant de différencier, parmi les poètes, les atomistes des « naturalistes »²⁴. Cette parenthèse pour en revenir à Noiret, car sa poésie justement, ne défend pas le négatif du réel. Écrire ici ne consiste pas à s'évader du réel, mais à l'inverse, nécessite une plongée dans ce réel. Au départ, il y a une expérience de l'abîme, que Balzac nommait « illusions perdues », que Noiret appelle inquiétude, et qui se fonde sur le sentiment d'une séparation, d'un divorce entre le rêve des hommes et leur fonction. Divorce entre les passions humaines et les pesanteurs de la réalité. Mais divorce bien sûr au sein même des passions humaines, entre ce qui rabaisse et ce qui s'élève. L'enjeu est de pouvoir substituer à l'oubli, au non-dit, au manque, un

1/À cet égard, lire *L'anti-nature* de Clément Rosset (P.U.F.)

temps ontologique. Un temps qui prendra et restituera le discours de l'autre. Un temps qui tentera d'exprimer dans une écriture où les majuscules marquent des énergies en cours de vers, ce que le langage habituel nie ou ne veut pas voir :

*« Au cinquième Tu étouffes parmi les étages Et
cours aux fenêtres
Maudire Épaules dans le vide Mais aucune
faute aucun salut
Ne justifie
l'absurde qui défèque et déchaîne Au même
instant les mêmes bruits
Et la lune
Est aussi muette que le vent Incapable de lire
sur nos lèvres »*

À propos de Balzac, Adorno écrivait que ce romancier ne s'était pas incliné devant les faits concrets mais les avaient regardés en face jusqu'à ce qu'ils laissent apparaître le monstrueux. La dimension fantastique de certaines séquences des *Chroniques d'inquiétude* démontrent que ce ne sont pas l'imitation ou l'idéalisation de la nature des choses qui comptent, mais la restitution de leur tension. Et on pourrait envisager ce roman comme l'illustration écrite de tableaux. De peintures de Jérôme Bosch, à qui est dédié le livre. Une illustration d'illustrations en quelque sorte. Et qui contredirait la notion de réalisme utilisée à tort pour rendre compte des livres de Noiret. Car il y a une distance entre la prise en compte du réel et le traitement réaliste dans l'écriture. Car le modèle n'est pas la chose. Car il y a toujours comme le souligne Dominique Grandmont : « Disparition du réel dans la représentation qu'on s'en fait ».

Pascal BOULANGER

*Gérard Noiret : Chroniques d'inquiétude, roman (Actes sud)
Tags, poèmes (Nudeau)*

LA SEXTINE

Les lecteurs et auteurs de sextines constituent une sorte de club (international), comme un cercle (pas celui des présumés disparus), à l'image de la circularité de cette forme, mais un cercle ouvert, l'enthousiasme amoureux que celle-ci suscite excluant la jalousie, le repli sur soi ou le secret. Un cercle mobile qui, en tournoyant, happe ceux qui s'en approchent, comme une hélice – *L'Hélice d'écriture* – c'est le titre de l'anthologie, vademecum de l'amateur, que vient de publier Pierre Lartigue,

fruit d'un long commerce et d'une inlassable curiosité (*Action poétique* en donnait un avant-goût dans son numéro 99).

À Ribérac au XII^e siècle, Arnaut Daniel invente la forme dont Lartigue rappelle la définition : « un poème de six strophes, de six vers, terminés par six mots refrains qui obéissent à une permutation telle qu'une septième strophe reconduirait à l'ordre de la première. Elle s'achève par une *tornada*, envoi de trois vers où se retrouvent les mots refrains ». L'hélice de la sextine a parcouru le monde et le temps. Rendant hommage à Arnaut Daniel, « meilleur ouvrier du parler maternel », Dante l'a adoptée, puis Pétrarque. Pierre Lartigue retrace le fil qui court, il souligne les rencontres significatives, les médiations décisives, par exemple la traduction de Pétrarque par Vasquin Philieul – « on mesurera plus tard, note-t-il, l'importance de ce travail pour l'histoire de la poésie française ». Il propose une périodisation.

La sextine se développe, se répand, circule à travers l'Europe et jusqu'aux comptoirs d'Orient, elle semble disparaître, à la fin du XVII^e siècle, pour resurgir avec le Romantisme en Allemagne, puis en Russie... Ezra Pound la comparera à « une mince flamme qui s'enroule et se déroule », Louis Zukofsky écrira en 1934 son impressionnante *Mantis*. Et elle s'acclimatera aux États-Unis, au point d'être aujourd'hui une activité typiquement new-yorkaise. Que les oulipiens s'y soient exercés n'est pas vraiment surprenant. Il y a également, avec bien d'autres, Ungaretti, Dadelsen, et Élisabeth Bishop.

La sextine a suscité des résistances et des contresens, en particulier aux XVI^e et XVII^e siècles, au cours de ce que Lartigue appelle « la bataille de France » : la combinatoire des mots-refrains, leur « retour différé » contrevenaient aux habitudes (aux habitudes françaises en tout cas). L'actualité de cette forme est sans doute imputable à sa modernité : elle est héritée, elle s'inscrit donc dans l'histoire de la poésie ; en même temps elle se détache de la rime, telle que nous sommes, en français, accoutumés à l'entendre rebondir. Comme le notait Aragon chez qui Pierre Lartigue découvrit la Sextine, c'est « un dessin de rimes qui n'est pas là pour sonner d'un vers sur l'autre ». Elle peut aussi se dégager des contraintes d'un mètre régulier. Elle est même capable de se dissimuler dans une prose, ainsi que l'illustrent des textes de Jacques Roubaud et Pierre Lartigue.

Et elle poursuit son chemin rotatif, sextine qui n'a de cesse.

Jean-Charles DEPAULE

Pierre Lartigue, L'Hélice d'écrire - La sextine, Les belles lettres, 1994

LA NUIT INGOUVERNABLE

JOSEPH GUGLIELMI

En ces temps où on parle de la poésie en termes de disparition, de crise, de difficulté, d'obscurité, en ces temps « de détresse », il est bon, à mon sens, de tourner le dos aux généralités sinon aux réductions, aux tentations ontologiques sur la validité d'une forme et de se réchauffer à des lectures, d'hier et d'aujourd'hui, de ce phénomène entre tous *ingouvernable*...

On aura compris que cet adjectif est emprunté à Char, à son titre, *Dehors la nuit est gouvernée*, annoncée dans les *Cahiers G.L.M.* de mars 1939 qui s'ouvrent sur le poème de Lewis Carroll, *Poeta fit, non nascitur* (tout un programme !)

*« Vous commencez par écrire une phrase ;
Ensuite vous la hachez menu ;
Puis mêlez les morceaux et réajustez-les
Strictement au petit bonheur :
L'ordre des mot est totalement indifférent... »*

Vous avez entendu ?

Curieusement, dans ce numéro, une enquête (célèbre) où il s'agissait de *désigner vingt poèmes, sans restriction de pays ou d'époque dans lesquels vous avez reconnu... non pas l'éternité... mais la traversée mystérieuse de votre vie...*

Où déjà on parlait de *conspiration du silence* contre la poésie et on regrettait l'audience de Hugo, Lamartine, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé !

Parmi les réponses, Breton, Péret, Arp, Masson, Desnos, Bertelé, Beguin, Jouve (qui ne cite que Baudelaire), Dali, Lély, Wahl...

Un demi siècle plus tard, les poètes sont toujours « retirés dans la solitude ou cloîtrés en des congrégations où ils célèbrent loin des profanes, l'office poétique. »

Soit.

Mais sur la table, la plus encombrée, celle de la rue Mozart, entre deux rangements et transports au studio (rue Barbès où flottent deux autres) une pile s'est stalagmitée, un peu au hasard, un peu au gré des arrivages...

*« Er küsse mich mit seines Mundes Kuss,
Und trünke mich mit seine Brüste Fluss... »*

de Angelus Silesius que je pioche dans l'*Anthologie bilingue de la poésie allemande*, l'air, l'or du Rhin qu'il faut absolument s'offrir en cette *dürftige Zeit*, édition de Jean-Pierre Lefebvre, de l'anonyme du XII^e à Johannes Kühn né en 1934 :

« Tu es allé dans la nuit –
je connais
la nuit de pierre »

Et, la drôle d'enquête du *Commanditaire*, menée par Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, inauguration de la poésie-polar, humour et mystère au gris de banlieue-nord ! Chez P.O.L, bien sûr !

Où, en attendant *Kub or* du battling fish Alferi, on peut se faire suriner par Christian Prigent qui *Écrit au couteau* son carnet de vengeance et iconoclaste, aussi chez Paul...

Avec Bernard Noël qui demeure un des plus grands dans

L'Ombre du double,

ferveur et lumière où les images s'imposent avec l'évidence douce d'un nuage ou d'un corps...

L'œil, les yeux : cette reproduction (Villa Medici)

de Pascale Monnier et Laurent Saksik

une réflexion sur la couleur, le regard, la peinture, beau travail en commun d'un poète et d'un peintre qui nous console de beaucoup de rencontres (en ce domaine) sans intérêt !

« Oh come è bavella la
bastardella barella bardella
barbatella bandinella bandella
come è bancarella la signorina Richmond »

Ces vers, une pure musique, sont de Nanni Balestrini dans *Le ballate della signorina Richmond* avec un « commentaire visuel » de Gianfranco Baruchello, extraordinaire exemple d'anatomico-poétique et dessins où la politique se manifeste radicalement... (Cooperativa scrittori, 1977) comme dans *Les Invisibles* du même chez P.O.L, 1992...

« *Il Galateo in Bosco* », *Le Galaté au Bois* de Andrea Zanzotto, *Arcane 17*, traduction de Philippe Di Meo, 1986 et riche préface qui éclaire le phénomène Zanzotto pour qui le « Bois » est à la fois naturel et métaphorique, historique et philosophique, mythique et dramatique de la guerre...

« *Battaglie lontane. Battaglie in album* »

Pour Zanzotto, la guerre est aussi un livre !

Galeotto fu il libro, lit-on dans *La fleur inverse* de Roubaud ; évidemment j'avais lu *Galateo* !

Galeotto (Dante), *Galehaut*... Dante, ennemi de l'*amors* des troubadours...

Cette *Fleur inverse* où Roubaud, Roubaudi comme on dit à Nissa, marie sans complaisance la *matière de Bretagne* au *trobar*, allant, parfois même jusqu'au japonais... Ou Chaucer ! (Ramsay, 1986)

Le regard de l'effraie de Christophe Meckel

ULYSSE
FIN DE
SIECLE,

collection dirigée par François Dominique qui est aussi avec Christine Gros le traducteur de Meckel...

*«... un bonjour manuscrit
de vrais caractères
tu n'en espérais pas tant
ils ne sont pas faux
ni mensongers, ni volés
des mots singuliers
pluriels, innombrables... »*

Meckel, né à Berlin en 1935. Une poésie percutante, un humour froid, coupant...
Et qui regarde la mort en face...

Dupin-Tapiès dans *Matière du souffle* (fourbis)

Quand le souffle du poème, du poète rencontre le mur de la peinture, du peintre,
des signes humains, trop humains mariant la chair et le couteau

« dans la tension jubilante d'une double initiale chargée... »

Et la collection

Un bureau l'Atlantique

« Format Américain »

dirigée par Juliette Valéry qui a déjà publié *Un langage de New York* de Geoge Oppen, *Prenez-en cinq* de Julie Kalendek, *27 octobre 29 octobre* de Ray di Palma

et maintenant

Onome de Benjamin Hollander

traduit par Emmanuel Hocquard

un poème-polar : mettez-vous à table !

Et *Loi Deux* de Elizabeth Willis que je découvre ici dans la traduction de Juliette Valéry ; ce sont de toujours nouvelles « images », des situations inédites avec un très bon tempo !

Un mot du numéro 17 de la revue *Shearsman* « éditée » par Tony Frazer à Plymouth, *issue* consacrée à David Jaffin, un pasteur U. S dans la Forêt Noire, auteur de plusieurs livres de poésie et qui nous donne ici 14 New Poems datés 1990 où l'on retrouve la finesse du regard et la magique sensitiveness d'un Larry Eigner !

L'amour charnel de Henri Deluy s'inscrit dans la suite de quarante ans de poésie. Un amour objectiviste où le corps parle et souffre, jouit et se mêle à la terre et au monde des hommes et des temps... Pendant que le poème s'interroge jusqu'à l'os. Sans complaisance...

« Être dans le froid. Être nus. Regarder
Monter le soir, dans la couleur qui venait
Du ciel... »

Bracha Lichtenberg Ettinger

est peintre, photographe, essayiste... Dans *Matrix*, Museum Of Modern Art Oxford, elle interroge la mémoire, une mémoire juive de Pologne, à travers des clichés de Y. Brunner, B. Farat, J.L. Wolf et d'elle-même...

Obsédée par l'image de la mère, de la *borderline*, du seuil. Elle interroge ces termes à travers l'hébreu qui est sa référence. Dans un livre captivant, d'abord rédigé en français et traduit en anglais par Joseph Simas...

Jardin d'Eden, Jardins d'Espagne, poésie hébraïque médiévale en Espagne et en Provence (anthologie bilingue) par Masha Itzhaki et Michel Garel, *Seuil/Bibliothèque Nationale*.

Une première en France, poésie religieuse et poésie profane où on trouve les noms de Salomon Ibn Gabirol, de Moïse Ibn Ezra, Todros Abulafia, Abraham de Bézières.

L'île des morts de Jean Frémon, chez P.O.L.

Un beau livre « zen » tout en errance et couleurs dans une métamorphose infinie... « Un délire logique ! » Irrésistible !

Et jonché de *koan* :

« Des ombres que la main traverse »
« Le réel est ce qui porte une ombre »

Jean Frémon, un *transparent* !

« Merde à César ! »
« Cecos ac Caesear ! »

La seule attestation orale gauloise que l'antiquité nous ait transmise, proférée par un guerrier intrépide sur le front gallo-romain...

On la trouve dans le livre

LES GAULOIS leurs écrits retrouvés rassemblés, traduits et commentés
(éditions de *La Différence*)

Où on apprend que du Piémont à l'Ombrie, de Saragosse au Portugal, de l'Hérault au Jura, en passant par Bordeaux et Paris, le Vaucluse et le Larzac, des inscriptions en langue celte témoignent de l'étendue et de l'originalité d'une civilisation et d'une culture riche et multiple...

Et pour finir la pile, deux très beaux livres dus à Danièle Robert, une biographie inspirée de Billie Holiday, *Les chants de l'aube de Lady Day* et une traduction du livre de Ramon Gomez de la Serna, *Interprétation du tango* (Le temps qu'il fait et André Dimanche).

LES BÂTIMENTS

Dès la parution en 1989 de *Métiers*, Emmanuel Moses s'est imposé parmi les jeunes écrivains abordant les années quatre-vingt dix. Même s'il s'est révélé être un brillant nouvelliste (*Un homme est parti* – Gallimard 1989), un romancier, un traducteur de talent, la poésie demeure son domaine de prédilection ; celui qui porte une culture pleine de délicatesse et de gravité à son plus haut degré.

Les bâtiments de la compagnie asiatique réunit deux projets d'écriture nettement différenciés par la forme. *L'année du dragon* dont la versification se tient constamment aux limites de la prose et *Outreterre*, aux vers courts qui renouent avec la veine de *Métiers*.

*« Je n'oublierai pas les dragons en forme d'autobus, Londres,
Ni les cigognes sous le pont Saint-Charles, un soir d'avril...
Le ton élégiaque sert aux retours de voyage. Dans la cuisine, une odeur
De mort s'échappe du frigidaire. La lettre de vœux glissée sous la porte
Concerne un inconnu.*

L'année du dragon groupe 48 poèmes. C'est un cadeau de mariage offert par l'auteur à sa femme. Si l'anecdote n'a pas de conséquence thématique directe, il n'en reste pas moins que le *mouvement vers* où s'incarnent une mémoire souvent sombre et le frémissement d'une sensualité, est essentiel. Jouant avec le prosaïsme, cette longue conversation est émaillée de notations concrètes qui doivent à une curiosité constamment en éveil leur remarquable diversité. La langue est un mélange savamment épuré de différents registres dont le contrôle traduit une grande sûreté d'oreille. Les strates de la culture hébraïque, les noms propres et les accents d'un cosmopolitisme enjoué, les références de l'érudit, le monologue d'un marcheur... tiennent grâce à la justesse du montage qui multiplie les effets d'enjambement mais également par l'unité d'un souffle qui ne connaît pas de ratés. Sans se départir d'un soupçon d'ironie, une conscience s'offre à l'être aimé.

La première partie avec des mètres nettement frappés, le subtil brouillage des frontières entre vers et phrases dans la longue séquence centrale, l'imperceptible accélération des ultimes poèmes donnent une dynamique de structure à l'ensemble, qui renforce le travail rythmique de chaque texte.

Tout autre est la réalité d'*Outreterre*. Les poèmes, avec leurs vers courts, y sont plus réflexifs, plus verbaux. Indépendants les uns des autres, ils invitent le lecteur à aller chercher en eux une lumière retenue, arrêtée. Plus frappés, ils usent de ce blanc après la coupe qui était nié dans une manière fort singulière pour – aller à la ligne tout en n'y allant pas –. Ils apportent une sorte de contrepoint qui replace l'œil et l'oreille dans un confort de lecture.

AUTRE PORTRAIT DE D.

« Il y a des miracles »
Disais-tu
En contemplant le jardin
Où une chaise
Achevait de sécher.

Gérard NOIRET

Les bâtiments de la compagnie asiatique, *Emmanuel Moses, Obsidiane*

DES OUTILS NUPTIAUX

Refermées les *Persiennes d'Hécate* (1990, même éditeur) où s'ébrouait un érotisme très baroque et rare, avec déjà la complicité d'Arman, Tita Reut retrouve, ici, dans *Vis cachées*, les gestes du « sculpteur », face à l'outil qu'elle anime et métaphorise en un autre parcours amoureux.

Des *Fourches de César* jusqu'aux *Haches d'Arman*, elle s'empare des serpes, maillets, perceuses, ciseaux en un ballet enjoué et cruel...

Par delà le ready made mais sans le négliger, car il y a chez Tita une fréquentation permanente des arts dits plastiques, elle met en scène l'outil, en fait une arme vivante de son désir.

Traquant l'aléatoire, elle joue de ses effets, posant l'outil comme, à la fois, objet et sujet d'une recherche de la jouissance.

La clef de l'homme disait Leroi-Gourhan, n'est pas dans sa besogne ni dans sa logique, mais dans la jouissance et le jeu, l'amour et la beauté... Il y a de cette instance dans le travail de Tita Reut, conjuguer jeu et jouissance, amour et beauté, faire surgir, la faire surgir (elle, la plus aléatoire des notions) du métal et du bois, de la corde et du cuir jusqu'à la chair et l'organe :

« Sonder le dur
Percer le plein
Copuler avec la matière
...
articuler les vilebrequins du mot »

Car le mot est aussi un outil qui s'articule dans la syntaxe, trace dans l'écran du langage, le mot violent du poème qui force le sens...

Face à l'outil perçant, coupant ou contondant, coute, pioche ou égoïne, il y a l'outil pacifique, échelle ou équerre à côté du sacrificiel dans un affrontement sensuel, une plongée dans la violence par la *blessure sublimée de l'outil*...

Et parfois, on touche à l'équilibre entre le vide et le plein, une façon, peut-être, d'envisager, de figurer l'écriture et aussi son instabilité. Instabilité qui engendre la propre dynamique de la mise en poème.

Bref, il y a une grande richesse thématique et passionnelle dans ce deuxième livre de Tita Reut qui a, par ailleurs, aussi beaucoup travaillé pour et avec les peintres, une grande liberté d'allures et musicalité ainsi qu'une attention inquiète à ne pas perdre le contact avec le corps et la voix qui porte la béance et exalte la contradiction jusqu'à l'absence. Comme si, toujours la poésie se trouvait confrontée à l'hymne dérisoire de sa propre disparition :

« *Le silence de la machine
récupère le graffiti
et l'écran aveugle est livre muet* »
dans
« *la déclinaison de la forme et du sens* »

Joseph GUGLIELMI

*Tita Reut : Vis cachées avec deux gravures d'Arman et deux sérigraphies de César.
Éditions de La Différence.*

À PROPOS DE POÉSIE GRECQUE ET LATINE

VIRGILE

(Publius Vergilius Maro, 70 - 19 av. J.- C.)

L'Énéide,

édition bilingue, traduction en alexandrins pour l'essentiel non rimés, par Jean-Pierre Chausserie-Laprée (texte latin de l'édition de Jacques Perret, cf. ci-dessous), présentation par Claude Michel Cluny, Éditions de la Différence, 640 p., 198 F.

Les Bucoliques,

édition bilingue, traduction en alexandrins pour l'essentiel non rimés, par Jean-Pierre Chausserie-Laprée (texte latin de l'édition de Jacques Perret, cf. ci-dessous), présentation par Claude Michel Cluny, Orphée/La Différence, 128 p., 35 F.

Rappels :

L'Énéide,

- édition bilingue, texte établi et traduit en prose par Jacques Perret, C.U.F./Budé, Les Belles Lettres, 1977-1980, traduction reprise dans la collection folio/Gallimard.

- traduction en prose, suivant l'ordre des groupes syntaxiques de mots latins, par Pierre Klossowski, Gallimard, 1964, reprise chez éd. André Dimanche, Marseille, 1989.

- traduction en prose par André Bellessort, Poésie/Gallimard, reprise de l'ancienne édition C.U.F./Budé, Les Belles Lettres, 1925-1936.

- extraits traduits en vers par Jacques Perret, dans son livre intitulé *Virgile*, éd. du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », Paris 1959, qui se conclut par un chapitre fort intéressant, *L'art de traduire les poètes*.

Les Bucoliques

- textes latin seul, établi et présenté par Jacques Perret, collection Érasme, P.U.F., 1961.

- édition bilingue, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, C.U.F./Budé, Les Belles Lettres, 1967.

- traduction en alexandrins non rimés, par Paul Valéry, coll. de la Pléiade, *Œuvres Complètes*, t. 1.

- extraits traduits en vers par J. Perret, dans son *Virgile* des éd. du Seuil, déjà cité plus haut.

Jacques Perret, fin latiniste et plein d'humour, nous a changé le début de l'*Énéide* : il a « rétabli » avant le fameux *Arma uirumque cano*, quatre vers qui auraient été supprimés par les premiers éditeurs après la mort de Virgile : l'œuvre était inachevée, son auteur avait souhaité sa destruction, il convenait, sur ordre de l'empereur, d'être plus virgilien que Virgile... Ce genre d'incertitude dans l'établissement du texte n'est pas rare pour les œuvres de l'Antiquité. Sans prétendre débrouiller ici des mystères qui nous dépassent, disons pourtant que les vers « restaurés » n'ajoutent pas grand chose à la vigueur de l'ouverture. Ils auraient plutôt même le petit air didactique d'un aide-mémoire fabriqué par un Perret très ancien – mais venant après Virgile – à l'usage des petits enfants...

La traduction de l'*Énéide* est précédée d'une substantielle *note du traducteur*, qui explique la méthode adoptée tant pour l'épopée que pour les *Bucoliques*. On en trouvera un exposé plus détaillé dans un article de la *Revue des Études Latines* (abrégé ci-dessous en REL), 70 (1992), p. 107-125.

Le principe fondamental est de traduire suivant une stricte équivalence numérique : un alexandrin français pour un hexamètre latin. Le choix de l'alexandrin est justifié par les « affinités unissant les deux grands vers latin et français » (REL, art. cité, p. 108) du point de vue de leur « mise en œuvre » (ibid.) et de leur « fortune » (ibid., p. 109).

Même avec des alexandrins non rimés, la contrainte est violente, pour deux raisons principales : un hexamètre peut avoir de douze à dix-sept syllabes, et le français, par nature, emploie, d'autre part, plus de mots que le latin. On aboutit donc à une restriction importante de l'espace et des ressources disponibles, par rapport à la matière du récit, et il devient particulièrement difficile d'être fidèle.

Bien que Valéry ait mis en œuvre cette correspondance avec un bonheur indiscutable – mais non pas total –, et malgré les assurances de J.-P. Chausserie-Laprée,

on peut ne pas se laisser convaincre que l'hexamètre et l'alexandrin relèvent « d'une mise en œuvre identique » (*Énéide, note sur la traduction*, p. 17, & REL., art. cité, p. 107-108). Si Valéry s'est plié à cette contrainte, il ne l'a pas érigée en principe ; et, si elle lui a bien réussi pour l'essentiel, dans les « Variations sur les *Bucoliques* » dont il a fait précéder sa propre traduction, il en expose la difficulté, en précisant, malgré tout, qu'il ne s'est « guère permis que des omissions de détail » (Valéry, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, t. 1, p. 210).

Mais J.-P. Chausserie-Laprée affirme, de plus, le souci de « réentendre, en tant de pages de Virgile, le chant et les accents de nos plus grands poètes » (ibid., p. 110). C'est peut-être négliger ce que Valéry, justement, toujours dans ses *Variations*, appelle, dans un contexte un peu différent, « une longue évolution et différenciation des fonctions du discours » (Pléiade, 1, p. 210). On prend par là le risque d'enfermer Virgile dans un académisme, voire dans un pastiche pur et simple de la poésie française classique. Valéry lui-même n'a pas uniformément réussi à tirer son épingle du jeu.

Enfin, toujours dans sa *note du traducteur* (*Énéide*, p. 19-20), J.-P. Chausserie-Laprée ajoute : « le choix d'un alexandrin rigoureux, dense et d'une prosodie sévère, nous dotait d'une liberté précieuse, celle d'user des ressources et latitudes multiples du grand vers français classique. Par son parti initial, le traducteur s'affirmait poète et en revendiquait tous les droits. Il allait pouvoir composer en poète, jouant de tous les moyens disponibles pour se démarquer de la prose banale (inversions, vocabulaire propre, archaïsmes, syntaxe souple), et cela d'autant plus volontiers qu'en latin une distance considérable sépare la poésie de la prose. »

L'extrême difficulté de la tâche le conduit, en effet, à se donner, pour y faire face, des moyens dont les conséquences lexicales, syntaxiques et prosodiques marquent profondément tout son texte. Il se fait « une règle simple : l'emploi constant et systématique des mots les plus courts, la recherche et l'exploitation continuelle des lexèmes monosyllabiques, ces mots poétiques par excellence (REL, art. cit., p. 111) : la *souplesse de la syntaxe* se manifeste en particulier dans des inversions nombreuses et dans l'usage fréquent de la juxtaposition ; enfin, il y a une tendance à limiter le nombre des e muets, en jouant sur l'ordre des mots, de manière à gagner de la place.

Ainsi, dans les *Bucoliques* :

*Phyllis aime le coudre ; ah ! si l'aime Phyllis,
Au coudre céderont le laurier et le myrte.*

(VII, 63-64)

C'est que le *coudre*, qui pourrait se contenter d'être un noisetier, présente l'avantage de ne compter qu'une syllabe devant un mot à initiale vocalique. Mais la syntaxe contribue aussi à rendre la lecture assez malaisée : la grande liberté dont le poète latin disposait dans son système linguistique et poétique peut-elle justifier, en français, des inversions aussi rudes ?

D'une manière générale, dans l'une comme dans l'autre de ces traductions, les beautés se perdent au fil d'un texte peu lisible, car on s'y heurte trop souvent à

ce genre de difficulté, voire à des négligences, à l'oreille, qui laissent infiniment perplexes.

*Voici – soudain prodige aux yeux qui s'émerveillent –
que, blanche par le bois, ses petits blancs comme elle,
S'allonge aux bords rians et se montre une truie.
Junon puissante ! alors, pieux, le l'offre Énée :
Bête, objets saints, petits à l'autel sont portés.
Calmant ses flots gonflés, pendant la longue nuit,
Le Tibre, en son reflux, suspend l'onde muette.
Comme en un morne étang, comme en des eaux dormantes,
Une facile rame ouvre le fleuve lisse.
Ils pressent donc leur course en un joyeux murmure ;
Luisant, le sapin glisse et s'étonnaient les flots ;
Le bois surpris s'étonne à voir au loin sur l'eau
Briller l'écu troyen, passer les coques peintes.*

Diable !... *Coquepintes*, comme rapporte maître Alcofrybas, d'après Caius Plinius, dans son *Historia naturalis*, lib. CDLXXXIX, *De formidandis quibusdam auibus dentatis*, 73, 15, sont espèces de coquecigrues de mer, lesquelles, s'en revenant du pays des pygmées, à qui elles font grosse guerre, et s'abattant d'aventure es nefs en grandes tropes, les chavirent et coulent bas, pour ce qu'elles sont alourdies d'avoir mangé tant de petits hommes. Au reste, comme dit ici très bien le sage Vergilius, au livre huitième de son poème d'Aeneas, ces vers quatre-vingt-douze et treize, tout ce qui brille n'est pas or...

Autre part :

*« Qui me suit, jeunes gens ? Qui, le premier, attaque ?
Sus ! » dit-il, et son dard part, vole par les airs : (...)*

Diantre !... Ce n'est pas un personnage de la *Messaline* d'Alfred Jarry qui parle, mais le guerrier italien Turnus, rival d'Énée, qui appelle les siens au combat contre les Troyens (*Énéide*, IX, 51-52).

Bientôt, et c'est la fin du chant, Turnus doit battre en retraite, accablé sous le nombre (*Énéide*, IX, 810-811) :

*Trop de coups sur l'écu, plus d'aigrette à sa tête.
Du dard Mnesthée — un foudre — et les Troyens font rage ;*

Bigre !... Plus loin, dans un autre combat (*Énéide*, X, 550-553) :

*Bondi soudain vient Tarquitus ; ses armes brillent
(Faune, l'hôte des bois, l'eut de Dryope, nymphe).
Sur l'âtre Énée, il va, s'offre et lui, dard tendu,
Empale la cuirasse et le pesant écu ;*

Fichtre ! Et voici Métabus, roi en fuite et poursuivi, qui porte dans ses bras sa fille nouveau-née, Camille. Or il voit soudain sa route coupée par un fleuve impétueux ; alors, enveloppant l'enfant d'écorce de chêne-liège, il l'attache en paquet le long de sa lance pour lui faire ainsi traverser le fleuve par les airs, avant de la

rejoindre à la nage, mais il adresse d'abord une prière à Diane (*Énéide*, XI, 557-560) :

- « Douce hôtesse des bois, du père prends la fille,
- « Ta servante, ô Diane ! En les airs, la première,
- « Sur son dard, suppliante, elle fuit l'ennemi.
- « Oui, fais tienne l'enfant qu'aux vents douteux je livre. »

FIFTH !... Outre ces morceaux de bravoure (ce ne sont pas les seuls) où l'écu et les dards font rage, il y a encore, un peu partout, pour dérouter la lecture, dans cette *Énéide*, pas mal d'autres vents douteux.

Les *Bucoliques*, plus discrètes de ce point de vue, n'échappent guère à l'académisme. Mais, plus généralement, on a l'impression d'un malentendu qui naîtrait, pour une part, de la confusion entre l'exercice d'un travail d'étude scientifique du poème et le travail de production de celui-ci, l'écriture. Il n'est pas question de prétendre soustraire l'objet littéraire à l'investigation scientifique. Celle-ci est possible et utile. Ce savoir-là et sa haute technicité ne sont pas en cause, mais l'illusion de la réversibilité : une fois, grâce à eux, préparé l'écorché du poème, il ne suffira pas d'inverser la démarche, pour tout remettre en place et recoudre la peau. C'est un peu l'histoire, bien connue, des abattoirs de Chicago : on a beau essayer de faire tourner la machine à l'envers en y remettant les saucisses...

La floraison de l'alexandrin dans la poésie française a produit des œuvres admirables. On peut vouloir comprendre comment elles sont faites et les analyser jusque dans le détail. La poésie ne peut pas trouver son compte à des alexandrins de synthèse.

Dominique BUISSET

REVUES, NOTES, INFORMATIONS

LE MÂCHE-LAURIER, n°1, janvier 94, 80 pages, 72 F : l'expression, on le sait, désignait au XVII^e siècle un poète un peu fou ; la formule se trouve déjà chez Ronsard. Pour ce premier numéro, des poèmes de qualité (André Frénaud, François Cariès, notamment), et d'autres... Pas trop de folie, hélas ! Mais René Ghil, oui ! Et une présentation à la fois sobre et nette. (Obsidiane).

EUROPE, n° 780, avril 94, 224 pages, 90 F. : Littérature suédoise, avec des poèmes de Tomas Tranströmer et la chronique de poésie de Charles Dobzynski (consacrée à Alain Bosquet, pourquoi pas ?)

LE COURRIER DU CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDES POÉTIQUES, n°200, décembre 93, 80 pages, 60 F. : Pernelle du Guillet aujourd'hui, Ossip Mandelstam sur l'acméisme. (Boulevard de l'Empereur, 1000, Bruxelles).

DIGRAPHE, n°67, février 94, 208 pages, 99 F. : Raymond Roussel, avec de nombreuses contributions (Philippe G. Kerbellec, Victor Hugo, Anatole Atlas, Boileau, Soupault, Aragon, Ashbery, Mathews, André Breton...) (Mercure de France).

LA MAIN DE SINGE, n°10, 1^{er} trimestre 94, 68 pages, 95 F. : Arno Schmidt, Buster Keaton, W. Wilson, E. Basha, G. Davenport, D. Poncet, W. Scott... (Comp'Act).

ZOOM-ZOOM, n°2, 1^{er} trimestre 94, pagination impossible à évaluer, c'est un dépliant, printemps 94, le numéro 35 F. : sous-titre : « Poésie Crise Exquise Propositions Exercices Traits et Découpes ». Pas très facile à lire mais tonique. Dans ce numéro, Z-Z fait six propositions d'exercices de poésie (1 Comment finir ? 2 Par éclair 3 Sur le pas de la porte 4 Au parfum 5 Pas souvent calme 6 Sans emploi) et publie les réponses de près de vingt personnes (dont J.-F. Bory, Cécile Gaudin, Liliane Giraudon, Michèle Grangaud, Élisabeth Jacquet, Josée Lapeyrère, Christophe Marchand-Kiss, Véronique Pittolo, Anne Portugal, Armand Rapoport... (4, rue des Carmes, Paris V, abonnement 3 numéros 100 F.)

PLEIN CHANT, n°55, hiver 1993-94, 144 pages, 75 F. : Dans l'amitié de Pierre Moussarie, un dossier rassemblé par François Mary, textes et témoignages de J. Anglade, G. Bachelard, J.-E. Bénéch, A. Blanchard, J. Bouhier, A. Fleury, V. Larbaud, J. Rousselot, R. Sabatier, etc... (Bassac, Châteauneuf-sur-Charente).

LES CAHIERS DE POÉSIE-RENCONTRE, n°36/37, mai 93, 188 pages, 70 F. : La poésie et le rêve, cahier établi par Geneviève Vidal, assistée par Marc Porcu et Chantal Ravel, avec de nombreuses collaborations dont celles de M. Béalu, R. Bécousse, P. Ceysson, A. Chanis, A. Doms, B. de Jurquet, G. Jouanard, M. Ménaché, H. Rose, A. Salager... (61, rue Sidoine Apollinaire, 69009 Lyon).

JAVA, n°10, hiver 93/94, 96 pages, 60 F. : Dossier « OuPeinPo », avec Thierry Foule, François Le Lionnais, Tristan Basit... Et Philippe Di Méo (sur Gadda), Charles Duits, Jacques Géraud, Ursula Krechel, Jacques Sivan, Patrick Beurard-Valdoye, notamment. (116, av. Ledru-Rollin, 75011 Paris).

NIOQUES, n°8, 2^e trimestre 94, 84 pages, 105 F. : Hubert Lucot, Denis Roche, Serge Gavronsky, Christophe Tarkos, Dominique Évrard, Cécile Mainardi. (La Sétérée, Jacques Clerc Éditeur, 4, rue de Cromer, 26400 Crest).

CORRESPONDANCE, n°2, 1^{er} trimestre 94, 132 pages, 100 F. : un « Cahier Italien » (Ph. Di Méo, A. Zanzotto, B. Noël, D. Bisutti, V. Magrelli, F. Scotto), une « Guirlande pour Jean Tardieu » (notamment : Olivier Apert, J.-P. Balpe, Tatiana Tcherbina, Claude-Michel Cluny, Denis Dormoy, Michel Mourrot, Natacha Strijevskaia, Hervé Vachez...) Et Patrick Mouze, F.-J. Ossang. (Maison des Associations, 9, rue du Bourg, 02000 Laon).

HUBERT LUCOT : Bram van Velde, *Maeght*

LOUIS CALAFERTE

« Il existe entre certains hommes une filiation occulte de la pensée. De commun entre eux, surtout, la distance à laquelle ils se sont situés dans leur relation au monde. »

Celui qui écrivait ces phrases dans ses carnets, publiés chez Denoël est mort ce mois de mai 94. Malgré la réédition de *Septentrion* en 1984, on peut regretter que son œuvre n'ait guère suscité l'enthousiasme auprès des critiques. Calaferte est encore pratiquement absent des dictionnaires et encyclopédies littéraires. Et pourtant... les livres de cet autodidacte, en variant les genres, ont évité la sclérose et la facilité. Qu'il s'agisse de récits, de poèmes, de théâtre ou encore de carnets (soit une quarantaine de titres), l'écriture ici a voulu pratiquer un forage à la verticale, en ne s'attachant qu'à l'intériorité de l'individu. D'où le refus constant chez Calaferte d'un espace inventif et narratif, le rejet du romanesque. Pour lui, l'option romanesque stagnait depuis la seconde moitié de ce siècle, dans une continuité répétitive, témoignant ainsi de l'impuissance d'expansion de ce type d'investigation de l'écrit¹. À *contrario*, tout ce qui entrave le récit linéaire : aphorismes ou poèmes, revalorisent le langage écrit. Ce qu'il faut transmettre, ce sont les mots qui sondent l'être. À l'instar d'un Cendrars, qui a joué un rôle déterminant dans les choix esthétiques de Calaferte, la poésie ou le court récit doivent s'apparenter à ces fameuses photographies mentales et verbales, aptes à cerner et à saisir la simultanéité des visions, l'instantané de la pensée. Nourri de textes fondateurs et mystiques, travaillé par une incessante introspection, Calaferte aura tenté de sortir du cauchemar de l'Histoire.

« Ce qui ne m'avait pas aussitôt frappé, c'est que, en effet, dans la rue principale de la ville tous les passants marchaient dans le même sens, comme s'ils avaient à rallier un point unique. C'était un dimanche après-midi, l'air était doux ; n'ayant rien de mieux à faire, il me sembla naturel de suivre ce mouvement qui me porta sur l'emplacement où, m'apprit-on, avaient lieu chaque jour des exécutions capitales. »

(*Memento Mori*, Gallimard, 1988)

À bientôt Calaferte, dans vos livres.

Pascal BOULANGER

1/ Cette idée est développée et illustrée dans une étude de Louis Calaferte : *L'absolue nécessité de la littérature* (Art Press, février 1986. Numéro hors série).

DES MOTS À NE PAS OUBLIER

Dextrogyre : adjectif (attesté en 1865) – du latin « *Dextra* », féminin de « *Dexter* », droit, et du grec « *Gyros* », cercle – opposé à « *Lévogyre* », tourné vers la gauche, donc « tourné vers la droite », possiblement, « favorable ».

« *d'ombre fragment dextrogyre* »

Joseph Guglielmi, *Le mouvement de la mort*

page 32, P.O.L., 1988



BULLETIN D'ABONNEMENT

OU DE RÉABONNEMENT

Nom Prénom

Adresse

Je m'abonne pour an (s) à la revue.

France : 1 an (4 n°) 200 F - 2 ans (8 n°) 340 F

Étranger : 1 an (4 n°) 300 F - 2 ans (8 n°) 560 F

Pour l'étranger : la revue ne peut accepter les chèques libellés en devises étrangères.

• Je désire également recevoir les numéros suivants :

(voir la liste des numéros disponibles)

• Je vous adresse la somme totale deF

Action Poétique, C.C.P. 4294 55E Paris.

87, rue Voltaire - 92800 Puteaux

LIRE

PIERRE LARTIGUE : L'hélice d'écrire, la sextine, *Les Belles Lettres*

GÉRALD NEVEU : Comme les loups vont au désir, *Comp'Act*

GEORGE OPPEN : Un langage de New York, *Un bureau sur l'Atlantique*

MICHEL SICARD : Jude Stéfán, Poètes d'aujourd'hui, *Seghers*

PHILIPPE JACCOTTET : Écrits pour papier journal, *Gallimard*

ROBERT DAVREU : Trame d'hiver, *Belin*

BERNARD NOËL : Le Syndrome de Gramsci, *P.O.L*

JACQUES PRÉVEL : En compagnie d'Antonin Artaud, *Flammarion*

JACQUES DUPIN : Matière du souffle, *Fourbis*

CLAUDE MINIÈRE : Traité de tactique & de poétique, *Six Éditions*

JACQUES ROUBAUD : La fleur inverse, nouvelle édition révisée
et augmentée d'une postface, *Les Belles Lettres*

ANDREA ZANZOTTO : Du Paysage à l'Idiome, *Maurice Nadeau*

OSCAR WILDE : La Ballade de la géole de Reading, *Verdier*

PHILIPPE JACCOTTET : Après beaucoup d'années, *Gallimard*

DOMINIQUE FOURCADE : IL, *P.O.L*

JEAN-BAPTISTE DE SEYNES : Vent, une étude, *Obsidiane*

JOSÉE LAPEYRÈRE : Belles joues les géraniums, *Flammarion*

HÉDI KADDOUR : Jamais une ombre simple, *Gallimard*

GÉRARD NOIRET : Tags, *Maurice Nadeau*

NICOLAS PESQUES : Balises pour J. Dupin, *Fourbis*

DANIEL BLANCHARD : Fugitif, *Deyrolle*

GIL JOUANARD : Le goût des choses, *Verdier*

DOMINIQUE GRANDMONT : Histoires impossibles, *Dumerchez*

JUDE STÉFAN : Senilie, *Le Temps qu'il fait*

PIERRE DAIX : Aragon, *Flammarion*

TITA REUT : Vis cachées, *Différence*

BERNARD NOËL : La castration mentale, *Ulysse fin de siècle*

FLORENCE DELAY : Catalina, *Seuil*

PHILIPPE JACCOTTET : À la lumière d'hiver, *Poésie/Gallimard*

GÉRARD NOIRET : Chroniques d'inquiétude, *Actes Sud*

CHRISTOPHE MECKEL : Le regard de l'effraie, *Ulysse fin de siècle*

JULIE KALENDEK : Prenez-en cinq, *Un bureau sur l'Atlantique*

RAY DI PALMA : 27 octobre 29 octobre, *Un bureau sur l'Atlantique*

JEAN FRÉMON : L'île des morts, *P.O.L*

JEAN-LOUIS GIOVANNONI : L'élection, *Didier Devillez*

HÉDI KADDOUR : L'émotion impossible, *Le Temps qu'il fait*

MARIO LUZI : Livre d'Hypatie, *Verdier*

BENJAMIN HOLLANDER : Onome, *Un bureau sur l'Atlantique*

ÉLISABETH WILLIS : Loi deux, *Un bureau sur l'Atlantique*

PIERRE COURTAUD : Histoire(s) du dormeur, *Limon*

RÔTI SANS PAREIL

Mettez une olive farcie aux câpres et aux anchois, marinée à l'huile vierge, dans le corps d'un becfigue, auquel vous couperez la tête et les pattes : ce becfigue, ainsi troussé, dans un ortolan gras, bien en chair ; l'ortolan dans le corps d'une mauviette, de laquelle on coupe les pattes et la tête, on retranche aussi les os principaux ; on l'entoure d'une barde de lard très mince ; cette mauviette ainsi farcie dans le corps d'une grive, parée et troussée de même ; la grive, dans le corps d'une caille ; la caille, non bardée, entourée d'une feuille de vigne, se met dans le corps d'un vanneau, le vanneau bien troussé, et revêtu d'une mince tranche de lard, dans le corps d'un pluvier doré ; le pluvier, bien bardé, se met dans le corps d'un perdreau rouge ; le perdreau dans le corps d'une jeune bécasse ; la bécasse entourée de croûtes de pain coupées bien minces, se met dans le corps d'une sarcelle ; la sarcelle bien parée, bardée avec soin, dans le corps d'un pintadeau ; le pintadeau, bien bardé, dans le corps d'un canard sauvage ; le canard dans le corps d'une poularde ; la poularde, dans le corps d'un faisan ; le faisan, bien bardé, dans le corps d'une oie ; l'oie dans le corps d'une poule d'Inde ; la poule d'Inde dans

le corps d'une outarde ; et si elle ne le remplit pas exactement, bouchez les vides avec de la farce, des marrons ou de la chair à saucisses.

Le rôti se met dans un pot d'une capacité convenable, avec des oignons piqués de clous de girofle, des carottes, des petits dés de jambon, du céleri, un bouquet garni, de la mignonnette, des bardes de lard bien assaisonnées de sel, poivre ; ajoutez ensuite des quatre épices fines, de la coriandre, et plusieurs gousses d'ail.

Scellez ce pot avec de la pâte ou tout autre lut ; mettez-le pendant vingt quatre heures sur le feu doux et disposé de manière à ce que la chaleur le pénètre également, et peu à peu.

Au moment de servir, délutez, dressez le rôti, après l'avoir dégraissé sur un plat chaud. Avec un légume de saison simplement blanchi. Prévoir trois services. Et un vin de haute bouche (un de ces Côtes du Rhône bien riche, un *Condrieu* par exemple, ou un bourgogne haut de gamme).

(Recette communiquée par A. Courbier extraite d'un livre de cuisine du XIX^e dont la couverture et la page de titre ont disparu, retravaillée par H.D.)