

La Fontaine

(1695-1995)

Jacques Roubaud

Annie Zadek

*Poètes
argentins*

Oscar Wilde

*Poètes du
Luxembourg*

&

L'inadmissible
et son spectacle

&

Bernard Noël

Michèle Métail

Claude Minière

Liliane Giraudon

Jean-François Bory

Dominique Buisset

Nadine Agostini

Henri Deluy

&

Autre réponse à Laure Adler



SOMMAIRE

Rédaction :

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

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

Rédacteur en chef :

Henn Deluy

Comité de rédaction :

Claude Adelen, Jean-Pierre Balpe, Yves
Boudier, Olivier Cadrot, Henn Deluy,
Charles Dobzynski, Manie 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

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 : Henn Deluy

Dépôt légal : 2^e trimestre 1995

ISBN : 2-854-63.071.2

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 30900 Nîmes

Tél. 66.76.20.09

2 LA FONTAINE

Pour saluer Jean de la Fontaine : Jacques Roubaud
Extraits des *Fables*, choix par Annie Zadek.

4 POÈTES ARGENTINS D'AUJOURD'HUI

La poésie argentine contemporaine : Jorge Fondebrider - Poèmes : Diana Bellessi (12) - Fabian Casas (16) - Arturo Carrera (20) - Estela Figueroa (27) - Jorge Fondebrider (31) - Daniel Freidemberg (35) - Gerardo Gambolini (38) - D. G. Helder (42) - Claudia Melnik (46) - Daniel Samoilovich (51) - Oscar Taborda (55) - La spécificité de la langue des Argentins : J. F. (59) - Notices bio-bibliographiques (61)

63 POÈTES CONTEMPORAINS DU LUXEMBOURG

La poésie contemporaine du Luxembourg : Jean Portante (63) - Poèmes : Nico Helmingier (66) - Nic Klecker (71) - Anise Koltz (75) - Jean Portante (77) - René Welter (81)

85 OSCAR WILDE

Le coin des poètes : Adrienne Danton (85)
Poèmes : Oscar Wilde (86).

89 POÈMES

Bernard Noël (90) - Michèle Métail (99) - Claude Minière (104) - Liliane Giraudon (112) - Jean-François Bory (118) - Dominique Buisset (125) - Nadine Agostini (130) - Henri Deluy (135).

141 ACTUALITÉS - L'INADMISSIBLE ET SON SPECTACLE

Jacques Roubaud (142) - Claude Minière (143) - Christian Prigent (146) - Pascal Boulanger (150) - Bertrand Verdier (153) - Emmanuel Hocquard (156) - Jean-Marie Gleize (158) - Sarah Jane W. (163) - Michel Plon (165) - Joseph Guglielmi (167) - Emilie Depresles, Augusta Ravinet (169)

171 CHRONIQUES, NOTES, REVUES, AUTRE RÉPONSE À LAURE ADLER

2 DE COUVERTURE : OSCAR WILDE

4 DE COUVERTURE : POTIRON CARBONADE

POUR SALUER JEAN DE LA FONTAINE

La cigale stridule la fourmi s'active le
corbeau croasse le renard glapit la gre-
nouille coasse le mulet porte le loup
hurle le chien aboie la génisse mugit
le chêne tient bon le roseau plie la
chèvre béguète la brebis bêle le lion
rugit l'hirondelle trisse le rat des villes
couine urbainement le rat des champs
couine champêtrement l'agneau bébête
l'homme bavarde le singe hurle le sav-
tier chantonne le financier s'inquiète
le meunier admoneste le fils écoute
l'âne braie le dragon crache du feu la
cigogne glottore le coq coquerique le
frelon bourdonne la mouche vrombit
le taureau beugle la chauve-souris se
peigne la belette fouine l'aigle trom-
pette la colombe caracoule l'astro-
logue prédit le lièvre vagit le paon
braille la chouette ulule le bouc pue la
laie nasille l'araignée ourdit le cygne
se vante le dauphin cabriole le geai

cajole le cheval hennit le cerf brame
l'alouette grisolle le poussin piaule le
hibou bouboule l'ours grogne la tor-
tue se hâte le héron craquète le vautour
plane le lapin clapit la puce saute
l'huître baille le cochon grognonne le
mouton tricote l'éléphant barrit le fau-
con guette le milan huît le rossignol
gringotte la couleuvre chuinte le canard
cancane le cormoran pêche le perro-
quet répète le chat-huant hue le moi-
neau pépie l'écrevisse recule la pie
jacasse le hérisson se hérisse la gazelle
court

les artistes illustrent

« et moi ? » dit la fauvette, « et moi ? »

« toi, tu n'es pas dans les fables de Mon-
sieur Jean »

« oui, mais moi je zinzinule »

Jacques Roubaud

LA POÉSIE ARGENTINE CONTEMPORAINE

JORGE FONDEBRIDER

LES ORIGINES

Le début de ce qu'on pourrait appeler la poésie argentine contemporaine remonte à la fin de la première décennie de notre siècle. A l'époque, Leopoldo Lugones, un poète déjà consacré, formé dans l'école du modernisme latino-américain et fortement influencé par Edgar Poe, Samain et Laforgue, inaugura la nouvelle direction qu'allait prendre la poésie argentine. Enrique Banchs, Baldomero Fernández Moreno, Ezequiel Martínez Estrada et Alfonsina Storni, entre autres, continuèrent à explorer, chacun à sa manière, les possibilités du modernisme.

Dans les années vingt, et presque par réaction à Lugones, Jorge Luis Borges, Raúl Gonzáles Tuñón, Leopoldo Marechal, Oliveiro Gironde, Carlos Mastronardi, Ricardo Molinari, Jacobo Fijman, Nicolás Olivari, Juan L. Ortiz et Horacio Rega Molina reprirent le flambeau et définirent une nouvelle ligne pour la poésie. Avec eux, l'avant-garde fit irruption dans le panorama local, inaugurant une tradition.

Sans programme uniforme, à forte coloration urbaine dans la majorité des cas, la première avant-garde argentine trouva certaines de ses sources dans l'expressionnisme allemand, l'ultraïsme espagnol (qui fut surestimé) et le symbolisme français. Tout compte fait, elle se débarrassa rapidement de l'influence rhétorique, sans pour autant perdre une certaine désinvolture commune aux mouvements d'avant-garde ; autrement dit, l'attitude nouvelle qu'elle adopta, fit surgir, entre les poètes d'avant-garde et leurs prédécesseurs, une différence fondamentale dans le souffle.

A la fin des années trente, la plupart des avant-gardistes pouvaient se prévaloir d'une réputation bien installée et d'une œuvre respectable qui, parfois, avait perdu sa fraîcheur initiale. Une nouvelle génération de poètes s'éleva contre Borges, Gironde et Gonzáles Tuñón. Caractérisée comme néo-romantique à cause de son attachement au romantisme du XIX^e siècle, de sa prédilection pour les formes traditionnelles et le ton élégiaque – les modèles étant Rainer Maria Rilke et O.W. de Lubicz Milosz –, elle s'opposa d'une certaine manière à la poétique de ses prédécesseurs. Le souffle d'avant-garde, en vigueur dans les années vingt, n'existait déjà plus chez ces nouveaux jeunes des années quarante qui, pour des raisons multiples – les dramatiques changements politiques et sociaux notamment que subissaient l'Argentine et le monde –, se replièrent sur eux-mêmes pour devenir – passez-moi l'expression – esthétiquement conservateurs. Faut-il alors s'étonner que l'influence de Neruda jouât un rôle primordial pour cette génération ? Dans les

larges tirades néruudiennes, fondées essentiellement sur des successions de métaphores souvent triviales et décoratives, les jeunes des années quarante trouvèrent une voie pour exprimer leur désarroi.

Face à cette poésie tournée sur elle-même et conservatrice, se fit jour celle que, pour les statistiques, on appellera la « deuxième avant-garde » de la poésie argentine. *A partir de 1950, écrit Francisco Urondo, l'avant-garde s'engagea ouvertement sur deux chemins : l'un, suivi par les surréalistes, allait configurer une tendance vitaliste ; l'autre, exploré, par la revue Poesía Buenos Aires devint le berceau de la « poésie cérébrale » – comme on disait à l'époque –, caractérisée d'hyperartistique par César Fernández Moreno. En réalité, les deux courants, malgré les empoignades acharnées qui surgirent petit à petit, ne faisaient pas abstraction des événements qui secouaient le pays.*

Vers le milieu des années cinquante, cette sourde querelle entre néo-romantiques et avant-gardistes n'incluait pas de nombreux poètes qui, formés à partir d'autres modèles, cherchaient à représenter d'autres aspects de la réalité que ni l'une ni l'autre de ces deux esthétiques n'avaient encore frôlés. Certains de ces poètes commencèrent timidement à réagir contre les modèles « métropolitains » – et contre leur référence presque exclusive à la poésie française –, en introduisant dans leurs poèmes un discours de plus en plus politique relevant jusque-là du domaine de la prose. Avec, pour résultat, l'abandon net des formes figées, une métrique irrégulière, une expérimentation au niveau de la syntaxe et, surtout, un rapprochement plus grand entre langue écrite et langue parlée. Le fait que, au courant des années soixante, ces caractéristiques s'accrochèrent encore davantage, allant jusqu'à s'exacerber, s'inscrivait dans l'époque et n'avait pas des motivations strictement littéraires. Ainsi, une grande partie des transformations rhétoriques du milieu des années cinquante étaient-elles dues aux changements historiques que subissait le continent. Pour le dire avec César Fernández Moreno, *notre existence devenait probablement de plus en plus problématique en Amérique latine. À Cuba, une révolution importante était en marche et nous commencions à devenir conscients de la situation de dépendance dans laquelle se trouvait notre région. Dans de telles conditions, il semblerait humainement impossible de ne pas parler de tout ça. Ce qui différencie les poètes, c'est uniquement le degré de conscience. Les uns étaient plus politisés, d'autres – et ce fut mon cas – moins. Mais la manière de faire face à la réalité – et de la traduire en mots – s'est caractérisée d'une autre caractéristique de ce genre de poésie : son ton conversationnel. Il s'agissait d'une poésie pouvant être communiquée oralement à tout le monde et pas seulement à un cercle restreint et exclusif de poètes.*

Ceci dit, l'influence héritée de la génération des années soixante – une influence qui mérite sûrement une sérieuse révision – tend à confondre le discours littéraire et le discours politique. S'il n'y a pas de doute que les années soixante furent marquées d'une grande politisation, ce ne fut pas le cas pour tous les poètes. Certains, comme Juan Gelman ou Francisco Urondo – ayant tous deux écrit de nombreux livres au milieu des années cinquante –, ou encore Ángel González, Roberto Santoro, Julio Hausi, etc., développèrent progressivement une grande conscience

entre les deux discours. D'autres, non. Miguel Angel Bustos, par exemple, un poète nettement romantique, n'entre pas, quoique la dictature l'ait fait disparaître, dans le moule des années soixante. Quant à Susana Thénon, Alejandra Pizarnik, Gianna Siccardi, Juana Bignozzi, Luisa Futoranski ou Mario Morales, il s'agit de poètes qui, tout en partageant ce ton générationnel, ne sont pas prisonniers de la formule qui sert à décrire la poésie de cette décennie.

D'ailleurs, ces formes, évoluant en marge de ce qu'on a défini comme étant la poésie des années soixante, ne s'éteignirent pas d'elles-mêmes ; elles « disparurent » lors du coup d'État de mars 1976 qui, avec l'accord d'une bonne partie de la société argentine, instaura durant sept ans la dictature la plus dure et la plus sanglante que le pays ait connu au cours du 20^e siècle. Ainsi, le changement qui allait de toute manière arriver fut-il conditionné par un nouvel ordre des choses.

LES ANNÉES SOIXANTE-DIX

La plupart des descriptions de la poésie écrite dans les années soixante-dix ne vont pas sans difficultés. En général, on se contente de la définir par opposition à celle de la décennie précédente. C'est notamment le cas d'Andrés Avellaneda : *Alors que les années soixante croient à la correspondance presque totale entre langue de conversation et poésie, les poètes des années soixante-dix remplacent cette croyance par la prémisse qu'il existe un conflit entre ces deux langages ; cette nouvelle génération se fie donc entièrement à l'effet esthétique naissant de la résistance qu'oppose le matériau linguistique à la recherche réalisée avec l'instrument poétique. En découlent l'attention qu'ils prêtent au conflit en question et leur concentration apparente sur les aspects formels du texte. C'est avant tout ce dernier aspect qui procure une certaine coloration « néo-avant-gardiste » à la poésie des années soixante-dix. Un tel tournant ne résulte cependant pas seulement de cette spéculation théorique ou de la réaction contre une langue et une forme poétique décrépite et tombées en désuétude : le contexte historique offre, lui aussi, des conditions favorables à « l'euphémisation » et au caractère allusif des langages, au culte de l'opacité et de la simulation en tant que stratégie textuelle.* Quant à Santiago Kovadloff, il caractérise ce que la période apporte de nouveau en définissant le repli autocritique des nouveaux poètes comme une révision et un sondage opérant d'après les modalités suivantes : 1) Perte de l'accent mis sur l'émotion interprétée comme le répertoire d'expériences nettement personnelles ; 2) perte d'intérêt progressif pour une poésie de personnages ou de types locaux ainsi que l'abandon des « thèmes » et des inquiétudes spécifiques à un lyrisme débouchant sur le témoignage et la description contextuelle ; 3) importance croissante de la conception du contenu du poème en tant qu'écriture prenant forme au cours de sa réalisation et non pour répondre à « quelque chose » hiérarchisé préalablement par le poète et jugé digne d'un traitement littéraire ; 4) dissolution des frontières nettes entre la réalité interne et externe, subjective et objective, en faveur d'un tout caractérisé par l'hybridité et la contiguïté ; 5) perte irrémédiable d'une image « personnelle » du monde, substituée à présent par l'élan toujours tronqué de lui donner une forme ou par l'impérieuse et désespérée nécessité de la refouler comme un mirage inaltérable ; 6) sur le plan formel on peut retrouver la prédominance d'une syntaxe qui tend à désarticuler sans cesse ses éléments et à rompre l'énoncé en tant que « message », et ceci au

moyen de la dissolution des liens grammaticaux reconnus et respectés traditionnellement par la communication orale et écrite ; 7) mise en relief d'un phrasé entrecoupé avec lequel se consume l'éloignement progressif de la prose narrative en faveur d'une potentialité éminemment lyrique des rythmes et des sonorités ; 8) en ce qui concerne le ton, l'ironie crispée des compositions est une nuance qui saute constamment aux yeux.

Incertitude, méfiance, abordage oblique du discours, déguisement, fracture, déplacement des grands thèmes vers la subjectivité, recherche d'un centre situé à l'extérieur de l'environnement social immédiat ; voilà les termes récurrents qu'utilise la critique pour identifier ces années de transition qui, aujourd'hui, avec le temps, peuvent servir à refléter l'état d'âme d'une partie de la société argentine pendant les années de la dictature.

LES ANNÉES QUATRE-VINGTS : PRINCIPALES PUBLICATIONS

En octobre 1979 paraît le premier numéro de la revue *Ultimo Reino* (Dernier Royaume). Víctor Redondo, un des directeurs de la publication, signala à cette occasion que *le groupe qui s'est formé autour de cette revue reprend (réinvente) les aspects fondamentaux du romantisme, surtout l'allemand qui est un des « Derniers Royaumes », et que, malgré cela, il se sent également attaché à ce qu'Octavio Paz appelait la « Tradition de la Rupture ».*

Un an plus tard, Jorge Santiago Prednik publia le premier numéro de *Xul*. A la différence de *Ultimo Reino* qui se voulait une revue à caractère anthologique, *Xul* était une revue qui, tout en offrant de la poésie – dont la plus grande partie se définissait comme étant « expérimentale » ou « concrète » –, essayait d'approfondir la réflexion sur des questions de poétique. Ainsi, *Xul* publia des travaux analysant les différents phénomènes du passé et, d'une manière significative, des réflexions sur la poésie immédiatement contemporaine.

En avril 1981, Jonio Gonzáles et Javier Cofreces publièrent le premier numéro de *La Danza del Ratón* (*La Danse de la Souris*). Plus journalistique que *Ultimo Reino* ou *Xul*, *La Danza del Ratón* publia de la poésie, essayant de resituer dans leur contexte les différents phénomènes. D'après Abel Robino et Bernardo Schiavetta, *l'esthétique de ces poètes privilégie le registre parlé du langage, les structures linéaires, le vers libre court et les messages clairs. Elle reste étrangère à toute préoccupation transcendentaliste ; elle cherche, au contraire, le témoignage et les événements quotidiens et immédiats, sans en exclure entièrement l'imagination (et de temps en temps l'humour), la confiance ou la réflexion existentielle.*

Sans craindre l'exagération, on pourrait affirmer qu'une bonne partie des poètes les plus en vue de la production poétique actuelle d'Argentine sont passés par les pages de ces trois revues.

Un peu plus tard – en juin 1986 –, et partant d'un critère entièrement différent, Daniel Samoilovich publia le premier numéro de *Diario de Poesía* (Journal de Poé-

sie). Le comité de rédaction, composé de poètes de provenance et de formation très diverses, ne souscrivait pas à un credo poétique commun. Le fait que la plupart des articles de *Diario de Poesía* partaient d'une perspective journalistique n'empêchait pas que, à travers l'essai ou la critique, chacun de ses membres fasse connaître ses propres opinions sur la poésie et les poètes. C'est d'ailleurs une des caractéristiques fondamentales du *Diario* : oser des opinions qui se permettent de corriger ce qu'on pourrait considérer comme « des lieux communs de la poésie ». Cela a évidemment permis l'éclosion de polémiques qui témoignent de la santé et de la vie de la revue.

LES POÉTIQUES DES ANNÉES QUATRE-VINGTS

Ultimo Reino, *Xul* et *Danza del Ratón* ont en commun une donnée qui n'est pas sans importance : les trois revues, chacune à sa façon, revendiquent l'appartenance à une certaine tradition. Dans le cas de *Ultimo Reino*, elle recouvre ce que ses membres entendent par « la tradition de la rupture » ; en ce qui concerne *La Danza del Ratón*, on cherche à établir un lien avec la génération des années soixante ou, au moins, avec la tradition de la poésie conversationnelle à laquelle on attribue à maintes occasions une qualité éthique ; *Xul*, enfin, prétend regarder en arrière pour continuer sur des voies nouvelles, voilà ce que signifie pour nous une pure tradition poétique dans laquelle on peut situer, dans notre pays, par exemple, le groupe *Poesía Buenos Aires*. Et ce lien avec la tradition se traduit par des préférences qui, grosso modo, se distribuent de la manière suivante : Hölderlin, Novalis et le romantisme allemand en général, ainsi que la poésie de la génération argentine des années quarante pour *Ultimo Reino* ; la poésie des années soixante d'Argentine et d'Amérique latine, ainsi que la poésie nord-américaine en général pour *La Danza del Ratón* ; le concrétisme et les expériences d'avant-garde pour *Xul*. Il se peut qu'il n'en fut pas ainsi. En réalité, il faudrait tenir compte du fait que les critères des responsables de chaque publication furent plus ouverts. D'autre part, tout ce qu'on pourrait interpréter comme étant doctrinaire – des éditoriaux, des manifestes, des articles d'ordre critique – émanait la plupart du temps des plumes des responsables des revues et n'impliquait pas que ceux qui y publiaient occasionnellement fussent sur la même ligne.

Quoiqu'il en soit, dans un premier temps, directeurs et collaborateurs étaient censés appartenir à une des tribus suivantes : les néo-romantiques (*Ultimo Reino*), les conversationnalistes (*La Danza del Ratón*) et les concrétistes (*Xul*).

C'est aussi au début de cette décennie, qu'on commença à évoquer l'existence d'une poétique néo-baroque en Argentine. Mais la meilleure analyse du néo-baroque n'est sans doute pas argentine ; elle est due au Cubain Severo Sarduy qui, dans un célèbre article, établit les différences entre le baroque hispanique et le néo-baroque américain. Selon lui, ce dernier se caractérise par son recours à l'artifice (répondant à trois mécanismes : a) la substitution, b) la prolifération et c) la

condensation) et à la parodie (qui se manifeste à partir de l'intertextualité et de l'intratextualité). L'essai de Sarduy se concentre sur des exemples qui, à quelques exceptions près, correspondent au domaine de la Caraïbe. Au centre de ce mouvement – qu'on ne commence à comprendre comme tel que plusieurs années après l'écriture des textes – se trouve, au-dessus de n'importe quel autre écrivain, le Cubain Lezama Lima. Ainsi, à la foulée du prêche de Sarduy – et, avant, de celui de Julio Cortázar – Lezama Lima commence à devenir la référence pour bon nombre d'écrivains de toute l'Amérique latine. Dans le domaine spécifique de la littérature argentine, les néo-baroques, en l'absence du nécessaire contexte tropical, découvrent leur généalogie dans les textes de l'Oliverio Girondo de la dernière époque, de Macedonio Fernández et, plus près d'eux, d'Oswaldo Lamborghini.

En 1986, on peut lire dans une interview de Néstor Perlongher qui, pour beaucoup, est la plus grande référence en la matière : *Il y a de ces styles pour lesquels on développe plus de sympathie que pour d'autres, un certain « embarquement » en fait partie. Moi, plutôt que de « néo-barroco », je parlerais de « néobarroso » (néo-boueux) pour ce qui est de ses émules du Río de la Plata, parce qu'on y travaille constamment avec une illusion de profondeur, une profondeur qui patauge au bord d'un fleuve.* Perlongher parle du danger de considérer le néo-baroque comme une école, bien que, plus loin, il n'hésitera pas à « syndiquer » d'autres poètes sous cette étiquette. Il mentionne également Arturo Carrera et Héctor Piccoli auxquels le temps et la mode ajouteront d'autres noms. Pour résoudre sa contradiction, il a donc recours à une manœuvre publicitaire : *Il me semble bien que j'en parle, parce que d'une certaine manière ils sont en train de favoriser la circulation d'une certaine pulsion à moitié en colimaçon. Mais y croire et transformer cela en une mythologie ou une idéologie reviendrait à lacer un corset.*

Pour sa part, Arturo Carrera signale que *peut-être le néo-baroque, plutôt que d'être un genre, est une poétique correspondant au mystère d'une époque : celle de la nouvelle instabilité, du fragment, du détail, de l'excès, des répétitions autour d'une même matrice ou d'un même programme narratif. C'est-à-dire, une époque en quête de formes nouvelles et de leur mise en valeur, et c'est là que les érudits (...) tentent de comprendre et d'expliquer sous ce nom les raisons pour lesquelles une époque entière peut ajouter ses oui et ses non à un goût déterminé : l'instable, le violent, le monstrueux, le rarement pensable comme étant naturel, etc.*

Plus tard, D.G. Helder publia ce qui constitue peut-être le meilleur résumé critique du néo-baroque en Argentine. Au-delà des noms qu'il cite dans son essai (dont la lecture me semble indispensable), Helder fait la synthèse d'une série de procédés présents dans la poésie néo-baroque : *le lien vulgaire entre un son et sa signification directe (la transparence) est basé par les néo-baroques moyennant divers procédés, comme la prolifération, l'allitération, la quête d'anagrammes, d'hypogrammes et autres calembours (...). Les mots entrent dans un état d'opacité, se rapportent à eux-mêmes et ne se subordonnent pas à un but communicatif. Cette sorte d'interplay, arrive souvent à faire de l'espagnol une langue physique, avec poids et relief, et en cela il faut leur concéder une grande victoire sur ce grand générateur d'opinions que fut Borges et qui trancha que notre langue faisait partie des langues abstraites, la comparant au latin et l'opposant à l'anglais. Il arrive souvent que ce – disons – matérialisme les conduise à la pratique d'une écriture de surface, effa-*

çant toute illusion référentielle et empêchant toute descente vers un fond sémantique. (...) La signification est éludée, et « éludé » signifie qu'elle n'est pas là ou qu'elle est affaiblie. Si le lecteur est censé trouver un sens, ce ne sera pas en déchiffrant une métaphore compliquée ni en prêtant attention au développement d'une idée, mais dans les réverbérations et les associations sonores, dans les splendeurs verbales, suggestives, ou dans l'efficacité des jeux de mots. (...) Et, en même temps que le pouvoir suggestif des sonorités, on exploite celui de la typographie, le visuel. Dans les pages de Carrera et de Piccolo – de vrais sanctuaires post-mallarméens – les espaces blancs ne sont accordés que jalousement et on a l'impression que leur valeur est pareille à celle de l'écriture. (...) Le goût pour le frivole, l'exotique, le surchargé, l'ornementation, les descriptions exubérantes ou l'exubérance elle-même, le chromatisme, les transcriptions picturales, les citations et les allusions pseudo-cultes, etc. sont des traits néo-baroques qui ébauchent l'ouverture de quelque chose qui pourtant semblait définitivement refermé : le modernisme, la tradition d'un Rubén Darío de l'époque de « Azul y Prosas profanas » (Bleu et Proses profanes), pas celle qui commence avec « Cantos de Vida y Esperanza » (Chants de Vie et d'Espérance).

Malgré la grande publicité dont a bénéficié le phénomène néo-baroque, bon nombre de poètes continuèrent de croire que la recherche de sens n'avait pas cessé d'être une des justifications possibles de l'existence de la poésie. On ne retrouve cependant pas chez eux un bloc commun ni un programme. Daniel Samoilovich, par exemple, se réfère à l'objectivisme – pour certains, une autre tendance possible – en le définissant comme suit : *L'objectivisme ne prétend pas traduire les objets en mots – tâche chimiquement impossible –, il essaie plutôt de créer avec des mots des artifices ayant l'évidence et la disponibilité des objets.* Plus tard, dans une interview de 1992, il souligne ce qu'on pourrait considérer comme le caractère complémentaire des différentes tendances : *Je crois que plusieurs poétiques entrent en jeu dans la poésie de ces dernières années : le néo-baroque, le néo-romantisme, ... ; au sujet de ce que nous autres, membres de Diaro de Poesía, faisons, on a parlé de « nouveau réalisme », d'objectivisme. Je voudrais clarifier qu'il s'agit de constellations, pas de programmes explicites ni d'idéologies. Ce qui est bien, c'est que ces poétiques travaillent en tant que telles, et non comme des « machines de guerre » essayant de s'éliminer mutuellement.*

Daniel Freidemberg (peut-être est-ce lui qui a développé les théories les plus intéressantes sur ce qu'on appelle l'objectivisme) écrit : *Il existe, c'est connu, beaucoup de façons d'écrire de la poésie : certains ont envie de combiner des sons et des mots d'une manière belle et curieuse, d'autres – comme nous – choisissent la fiction (articulent de petits mondes ayant leur propre nature et étant impossibles à confondre avec le monde qu'ils illuminent, cependant, et resplendent d'une façon bizarre, tout comme une pierre illumine et resplendit le jardin qui l'entoure) ; et il y a ceux qui pensent qu'il s'agit de communiquer des idées et des sentiments. La poésie que nous pouvons appeler objectiviste est celle qui, sans méconnaître la résistance que présentent les mots – leur valeur ajoutée, les conditions qu'ils imposent –, suppose que les mots peuvent être disposés de manière que le résultat ne soit pas trop infidèle à l'objet ou à l'événement qu'on tente d'enregistrer ; c'est une poésie qui permet aux mots, à l'autorité du poète et à sa voix de céder leur statut de protagoniste. (...) Lorsque l'objectivisme commençait à se pencher dans la poésie argentine, il y a peu de temps, il n'impliquait pas seu-*

lement une sorte de réaction contre certaines hémorragies de verbiage ridicules ou assommantes, de sentimentalisme, d'autosuffisante « transgression » ou de pompeuse gravité, mais aussi une proposition tacite que, dans une certaine mesure, il corrigerait des questions qui semblaient résolues depuis le triomphe des avant-gardes. Dans deux aspects au moins, il a ouvert des voies à explorer : 1) Supposer que les choses visibles du monde méritent qu'on les respecte, même en tant que défi, et il n'y a aucune raison de les laisser tout simplement de côté, tout comme il n'y a pas de raison de donner pour acquis que tenter d'enregistrer ces choses par les mots est une entreprise pétulante ou ridicule ; 2) Refuser d'accepter comme un dogme que la seule manière d'écrire de la poésie serait de violenter le langage, de faire dire aux mots des choses que d'habitude ils ne savent pas dire, et rechercher, au contraire, les possibilités d'affiner au maximum le sens établi des mots pour créer des situations, des faits, des sensations qui soient poétiques parce qu'ils sont denses et multivoques. Mais, le déploiement de ces propositions mis à part, ce qui prédomine dans l'objectivisme comme on le pratique à présent, c'est la tranquillité de celui qui se défend en sachant qu'il ne retombe pas dans de vieux vices. Tout se réduit, en fin de compte, à une sorte de narration proprette ou à une technique de la description plus ou moins élégante. Une surface à sens unique, placide et plate, sans contradictions.

Sans parler d'objectivisme, mais revendiquant également la recherche d'un sens, Jorge Ricardo Aulicino entre, lui aussi, en polémique avec Arturo Carrera : (...) la première loi est de se faire comprendre. C'est la première loi que je respecte. (...) Je crois qu'il faut s'arrêter quand on croit que ce qu'on est en train de faire ne répond pas à l'impulsion initiale d'être compréhensible. Je veux dire, être compréhensible avec les termes les plus conventionnels : en les forçant au maximum. Si l'on n'y arrive pas, la loi veut qu'on s'arrête là. Aulicino devient plus explicite encore, dans un article-manifeste qui, sous le prétexte d'une polémique déclenchée par une de ses critiques d'un livre de Perlongher, développe quelque chose qui ressemble à un programme. (...) je voudrais dire qu'il y a une autre façon de concevoir la poésie qui ne soit pas le néobaroco et que cette façon ne sécrète pas une politique paranoïaque. C'est celle-ci : une poésie qui s'installe dans le champs de la littérature – je dis littérature au lieu de tradition, et ce n'est pas un euphémisme. Une poésie qui abandonne des âneries comme « la poésie est un phénomène des mots », une formule valable peut-être quand il s'agissait de lutter contre les idéalistes, mais qui ne résiste pas à l'analyse. Une poésie qui revendique son caractère de fiction (ce qui est – quoique légèrement – différent que de dire qu'il s'agit seulement d'un fait verbal). Une poésie basée sur des perceptions : la connaissance directe, la conscience ordinaire des taoïstes, guidées par une sorte d'arbitre que pourrait être l'esprit. Mais une poésie qui rende compte de l'impossibilité de terminer une construction cohérente de ces perceptions. Une poésie qui ne rejette pas l'anecdote, la redéfinissant avec les termes antérieurs (nous dirions : une anecdote de perceptions). Une poésie qui, à l'instar de Poe, ait des notions d'effet : ce qui implique l'artifice – ou l'artisanat, un mot tout proche – mais aussi le respect du lecteur ; et qui loin de réclamer un lecteur « complice », demande un lecteur « mal disposé », latéral, presque dédaigneux, qu'il faudrait conquérir. (...) Une poésie qui récupère la fonction lyrique, laissant la théâtralité à la télé ou à la politique, sans pour autant exclure le pathos (...). Une poésie « du moindre détail » qui ne soit pas une poésie qui se livre au système, mais une poésie de la vie innocente, l'immense enfantillage. C'est de ça qu'il s'agit : d'une poésie qui questionne (le sens, évidemment). Et qui enregistre simplement certains enjeux jamais entièrement couronnés de succès.

DIANA BELLESSI

RESTÉE SANS ARGENT ET SANS AMIS

Restée sans argent et sans amis
déambulant à travers les rues de Lima
je suis descendue dans un hôtel de passe.
De ceux qui, avec leurs façades crasseuses
et leurs petites chambres sombres,
semblent flotter dans une brouillasse
d'urine et des quotidiens traînés par le vent.
Avec des cris, par moments, et des halètements.
Un soir j'ai ouvert la porte
donnant sur un long et angoissant couloir
et j'ai vu, suspendue à la poignée,
la petite culotte usée
qu'une jeune prostituée
avait dû y abandonner.
Je m'en souviens
ardemment, comme si c'était un visage.

de Crucero ecuatorial, 1981

DEVANT LA RUSTIQUE TABLE EN BOIS

Devant la rustique table en bois
je vois nos mains.
Hache et marteau viennent leur donner
une forme carrée, belle.
La flamme d'une bougie tient entre tes mains,
le *mate* chaud
et la plus subtile des caresses,

ordonnée, lente,
comme une danse de feuilles certains soirs d'été.
Je peux écrire des poèmes, je le sais,
avec les voix et les jours tombés
dans le toboggan du rêve
des années,
sur cette rustique table en bois
sur laquelle reposent nos mains.

de Tributo del mudo, 1982

A WU TSAO

I

Humide et fraîche la nuit.
Un doux vent d'Est
apporte et dissout des nappes de brouillard.
Je rêve que je vois ton visage
devant les lampes.
Il me sourit à travers le léger maquillage,
pendant que ta main repose dans la mienne.
Mon amie,
voilà des millions d'années que l'Univers
se lève et décline,
et toi tu es là,
dans ta robe transparente de soie
regardant tomber
sur l'herbe les fleurs de cerisier.

II

Elles boivent le vin
et se récitent l'une à l'autre leurs poèmes.
Si elles savaient ces vers de Sapho,

elles les diraient,
pendant qu'elles se peignent l'une à l'autre les cils
et que de vastes brouillards couvrent la rivière :

– Qu'ils sont petits,
qu'ils sont beaux les pieds.

de Tributo del mundo, 1982

UNE GOUTTE DE SANG DE COLIBRI

– Une goutte de sang de colibri
des anneaux au fond d'un lac
et l'action d'un petit
magicien ou héros insouciant –
La capture du bonheur
enfin, un rien, les choses de la vie
éternelle mais revêche
offerte aux battements du cœur

Mais non. D'un tel sortilège
ne naissent pas les poèmes
Ils naissent de l'ombre et de la douleur
La plus démoniac, la plus belle

Une âme confie à l'autre
sa demeure, et
comme par enchantement elle dit : c'est fini
Masse d'os marquant
sur le sol l'élégance sereine
du danseur de l'air
L'axe cassé
et invertis les pôles reste
la mélodie létale de la prière

– oh la belle
qui mon âme
comme une tourterelle
hébergeait

« désenchantement »
dit le roi,
sortilège :
elle ne m'aime plus –

Un cœur sans projets
est un corps mort.

de El jardín, 1992

PLUS BELLE OU PLUS ÉPANOUIE .

Est-elle plus belle ou plus épanouie
cette rose de mai
dernière dans le bastion
préalable aux gelées ?
C'est ainsi que je me vois
Rouge velouté,
figée dans l'air
comme une dame qui célèbre
la fin.

de El jardín, 1992

FABIÁN CASAS

PASSAGE À NIVEAU À CHACARITA

Les gosses mettent des pièces de monnaie sur les voies,
regardent passer le train qui emmène des gens
quelque part.

Puis ils accourent et retirent les pièces
polies par les roues et l'acier ;
ils pouffent de rire, en mettent encore
sur les mêmes voies
et attendent le passage du train suivant.
Voilà, c'est tout.

De *Tuca*, 1990

AUX PIEDS DU LIT DE MON VIEUX

Assis aux pieds du lit de mon vieux
je contemple son corps nu et endormi.
D'accord, papa, beaucoup d'années ont déjà passé
et c'est bien que tu dormes un peu.
Par la fenêtre, on entend l'abolement d'un chien.
Je croise les bras dans la pénombre de la chambre
et arrête mes yeux sur l'image du champion du monde :
Debout messieurs, un peu de respect pour des hommes comme mon vieux
dont la vie a ployé sous le poids de travaux misérables.
Nous ne pouvons pas tous nous dérober à l'agonie de l'époque et donc,
en ce moment,
aux pieds du lit de mon vieux
moi aussi je préfère mourir plutôt que de vieillir.

De *Tuca*, 1990

TA CHANCE

Tu marches les mains dans les poches,
sur le boulevard, bordant la mer.
Tu te souviens d'un autre temps, ici même,
ça n'allait pas très bien dans ta tête
et tu ne pouvais pas te tenir debout,
avec élégance. Cependant
tu as pu t'en sortir.
Tu as saisi ta chance à cette époque-là.
Maintenant tu regardes la mer, mais tu ne dis rien :
on a déjà dit tellement de choses
au sujet de cet amas d'eau.

De El salmón, 1990

JE M'ARRÊTE DEVANT LA BARRIÈRE

Je m'arrête devant la barrière.
C'est une nuit claire et la lune se reflète
sur les rails. J'éteins les phares de la voiture.
D'accord, je me dis, c'est bien de se donner un peu de temps.
Cependant, je ne comprends pas notre liaison ;
Je ne suis pas fait pour ça. Ça sert à quelque chose, par hasard ?
Ton père est malade, ma mère est morte ;
Ça ne m'empêcherait pas de venir me jeter sur toi
comme au cours de toutes ces nuits. Voilà ce que je sais.
Maintenant la terre vibre et un train sombre
emmène des gens inconnus comme nous.

De El salmón, 1990

EN PLEINE NUIT

Je me lève en pleine nuit et je meurs de soif.
Mon vieux dort, mes frères dorment.
Me voilà tout nu au milieu de la cour
et j'ai l'impression que les choses ne me reconnaissent pas.
C'est comme si derrière moi rien ne s'était achevé.
Mais je suis de nouveau à l'endroit où je suis né.
Le voyage du saumon
est une époque dure.
Je pense à ça et j'ouvre le frigo :
un peu de lumière sort des choses
qui restent froides.

De *El salmón*, 1990

HEGEL

Je me demande si le désespoir
est pareil pour tout le monde.
Si Hegel, quand il a senti qu'il allait mourir
a réellement senti qu'il mourait
ou s'il a perçu une synthèse implacable
au-delà de son corps.
Quoi qu'il en soit, il devient difficile
de ne pas vivre dans la peur ;
je connais des gens qui désirent être aimés
et gaspillent leur temps à jouer au flipper.

De *El salmón*, 1990

UN PLASTIQUE TRANSPARENT

J'ai ouvert la porte, tu prenais un bain.
Les vitres embuées, le bruit de l'eau
derrière le rideau,
les choses essentielles installées
à l'extérieur de la raison.
Tu m'as appelé, tu as approché ton visage
et nous nous sommes embrassés à travers le plastique
transparent : cela a duré un instant.
Les couples et les revues littéraires
durent presque toujours deux numéros, me suis-je dit.
Cependant, peu à peu,
nous lui avons gagné du terrain, au fleuve :
d'interminables journées pendant lesquelles le chaos
prenait ta forme pour mieux m'envelopper.

De *El salmón*, 1990

Envieuse s'étend, et s'enfle, et se travaille

...

Disant : Regardez bien, ma sœur.

Est-ce assez ? dites-moi. n'y suis-je point encore ?

– Nenni – M'y voici donc ? – Point du tout. – M'y voilà ?

*La grenouille qui se veut faire aussi
grosse que le bœuf*

ARTURO CARRERA

CETTE DOUCE SOIRÉE DE CAMPAGNE À YARAVI

Tota presque endormie, et Mathilde, enlacées
laissent tomber de la table la revue *Claudia*
où l'on peut lire : « Cinq femmes créent en Italie,
les manteaux de fourrure les plus luxueux
du monde ».

Les mouches viennent poser sur elles leurs baisers
avec leurs petites trompes,
viennent les parcourir
sous le tulle froid du thé abandonné.
Soyeuses appropriations sur les basses paupières qui battent à peine,
sur les douces commissures de ces lèvres
treublantes, anesthésiées

et les pénombres microscopiques
tombent de la clameur lointaine des oiseaux,

les lentes élégies des colombes et le ronronnement
des chiens aveugles alors que tombe le soir,

un dégagement de rétines
traître et paniqué.

Nous aimons consulter
ce journal de mode :

s'y trouvent les humbles révolutions esthétiques
les opaques figurines de la Mode
qui ne demande qu'une rancœur culturelle ;
pas un saut ni une morsure
blessants.

La véritable patience est le délire,
le jeu vaniteux...
La véritable lenteur
pour savoir en quel autre endroit,
loin des miroirs, des toiles et des paillettes,
le corps se débarrassera
de la douleur.

Brève histoire où le jour petit à petit se noie
et sur les filles endormies une aiguille dessine
la majestueuse chemise des approches.

Il est vrai que je suis ici.
Elle est tangible ma tristesse.

Une paire de ciseaux volant vers le sommet du pin
découpe sa lanière de Nature comme le fit le vieux
Matisse : la brève clarté tel un vitrail
soutient le mur qui méconnaît toujours
l'avidité des couleurs.

La sombre lumière de la campagne
se précipite ;

le plaisir de ces quelques plumes volant toutes seules
dans la semi-pénombre orangée ;

ça s'appelle contagion des énergies,
tumulte mystérieux de ces joyeux
dons : grelots au milieu de certaines
fleurs scellées comme des semences : et le secret confus
d'un ennui presque lyrique,
presque plaintif.

Puisque le sens ne bouge pas,
c'est une lymphe qui se trouve sous la peau des dormeuses,
et à travers une pellicule vitreuse et froide elle resplendit
dans la torpeur de toute cette retenue.

Furieuse la tension superficielle soutient
ses moules secrets, ses habits du dimanche,
ses jupes à peine entrevues,

et force avec sa somptueuse gravité
les peaux célèbres
couvertes de rosée,

d'instantanée bestialité de rosée ;

car la niaise soirée exige une eau pulvérisée,
toute petite,
un nuage de poussière d'or rougeâtre, presque bleu,
annonce que quelqu'un balaie et nous ôte
les dessins des insectes,

LÉGÈRE RÉTINE

Un autre temps devrait commencer,

le temps d'entendre battre,
dans la clepsydre turbulente,
l'autre cœur imaginé :

celui que tu as déjà obtenu sans le comprendre
et que tu réentendras,
dans une écoute perturbée par une voix
plus jeune que le Printemps.

Oseras-tu ?

Quelle petite tête auréolée
décidera de la rencontre ?

N'en doute pas, ne pense pas,
imagine seulement : ces petits bras
qui tendront encore une fois vers toi
leur soif de ce qu'ils ne peuvent obtenir.

Et ces cils dans la lumière,
ce pied tout petit qui
à l'aube mesurera comme autrefois
ton sexe... la démesure de l'amour
dans le corps vide.

Étrange verge fleurie
avec le parfum de l'ambre,
la vapeur du jasmin et le craquement brun
des magnolias.

cependant :

Le signal sera
une autre obscurité,
un autre ciel aveugle
de ta sexualité encore incomprise
qui ménage une fois de plus
son partage et son don,
son mouvement qui te pousse
vers une autre vie.

Aucune furtive question n'assouvira
ton cœur.
S'il écrivait, lui
son héraut serait le oui.
Mais dans l'encre
le sang griffonne
son implacable trahison.

S'il n'y a pas de doute,
la stupide décision s'obstine.
(Et plutôt que les yeux,
les « ocelles » seraient les frayeurs
que tu as vues...)

Légère rétine.
Quelle lumière trouée fait dire
à ta résille :
« Ose ne pas voir
la juste merveille
qui te gronde » ?

De *La banda oscura de Alejandro* (1994)

Le malheureux Lion se déchire lui-même,
Fait résonner sa queue à l'entour de ses flancs
Bat l'air qui n'en peut mais ; et sa fureur extrême
Le fatigue, l'abat ; le voilà sur les dents.

Le lion et le moucheron

ESTELA FIGUEROA

CE N'EST PAS POUR PARLER DE MOI

Ce n'est pas pour parler de moi que j'écris
sur la glycine : est tombée
sa pluie légère
bleue –
violacée –
céleste.

Et ce n'est pas non plus pour parler de la glycine
que je la compare à une pluie
et que j'adjective cette pluie.

C'est pour arrêter cet instant nocturne :
la maison plongée dans le calme
et les pensées qui, anoblies, veillent
sur un agencement
qui engloberait tout.

De *Máscaras sueltas*, 1985

SENSIBILITÉ FÉMININE

Je le reconnais.
Je n'ai pas pu relire
« Le supplice d'une mère » de Caïn
parce que je savais que la fille cadette – la plus douce –
mourrait d'une infection avant la page vingt.

Elle courait à travers la maison,
riaît,
soufflait dans le visage de Mildred.

Pouvez-vous imaginer ce que j'ai ressenti
lorsque, depuis la cellule où ils m'avaient mis,
j'ai entendu la voix d'un enfant ?

De Máscaras sueltas, 1985

LE TABLEAU

Tandis que ma fille dort,
je laisse entrer le vampire.
C'est mon autre fils.
Je l'allaite.
Quand il entre
la force qui me reste me quitte.
Il me séduit.
En réalité, c'est mon amant.

Un brouillard,
qui n'est pas celui de l'automne,
enveloppe les objets
encore quotidiens il y a un instant :
les aliments du dîner,
sur le plateau,
près des cigarettes,
la tasse de thé vide.

Tout semble sur le point de s'effondrer.
Je m'accroupis.
Le vampire que je berce
rit d'un rire fou.
En réalité, c'est ma mère.

Elle m'étouffe.
Elle est comme un million de plantes infectes
qui, d'un coup se seraient mises à croître
me privant d'air.
Non.

De Máscaras sueltas, 1985

TEMPÊTE D'ÉTÉ

Pendant la nuit, la pluie a inondé la rue,
la cour,
a fait tomber le linge suspendu à la corde,
mouillé la toile du hamac.

Durant le jour,
un vent froid
a séché la boue,
a séché le linge,
a séché la toile du hamac.
En vain.
Personne n'irait s'asseoir, là,
près des hautes herbes
restées debout.

Beaucoup plus tard,
seuls les enfants
oseraient, au crépuscule.

A présent,
de nouveau la nuit.
Tu es parti depuis trois jours.
Il y a encore tes livres sur la table
et déjà
une couche presque imperceptible de terre
les recouvre.

De *Máscaras sueltas*, 1985

PASSÉ ILLUSOIRE

Quand j'étais jeune, je marchais beaucoup sous la pluie
et mes pensées étaient fraîches, inspirées.

J'avais l'impression que la ville était « *une marguerite
avec mon visage au milieu* ».

Et que tous deux nous palpitions en même temps,
comme deux seins.

En inhalant, je levais en l'air la marguerite
et la transformais en beau parasol
et protégeais avec elle mon bonheur.

En exhalant, je m'accroupissais près de sa tige
« *comme une hirondelle abattue
près d'un mur* ».

De *A capella*, 1991

JORGE FONDEBRIDER

« ROUND MIDNIGHT »

La lumière se cache derrière les fenêtres,
elle se couvre d'ombre avec les coquilles du jour.
Dans le puits du ciel, pour qui veut les voir,
les os de la lune brillent au loin.
Quelques heures encore la musique prolonge l'illusion.
Plus tard, nous dormons et rêvons
Les rêves que les hommes ont rêvés en des temps différents.
C'est ainsi que la veille construit la ville
et que les rêves la dispersent.

De Standarts, 1993

THESE FOOLISH THINGS

La paroi est fissurée par un clou
auquel rien n'est suspendu.
Tout se noie dans le marc de café. Il y a une seule tasse.
Je dirais que ces choses t'évoquent,
et j'écris que ces choses t'évoquent,
mais il y a aussi une corbeille avec du papier.

De Standarts, 1993

ALL THE THINGS YOU ARE

J'ai payé toutes tes factures, arrosé toutes tes plantes,
les doubles des clefs que tu as demandés, je les ai faits.
Puis, j'ai cherché la forme de tes pieds dans les chaussures,
et je me suis assis sur le bord du lit
pour voir par la fenêtre ce que tu vois
quand tu rentres à la maison
seule.

De *Standarts*, 1993

MOONLIGHT IN VERMONT

Ce ciel est de Turner
au-dessus d'une plage anglaise.
Je lui ai dit, d'une chanson d'Ella Fitzgerald.
Nous ne voyons pas la même chose dans le paysage.
Nous n'attendons pas la même chose de la vie.

De *Standarts*, 1993

APRIL IN PARIS

Elle n'échappe pas – la beauté des rues –
à l'ennui, qui est oublié.
N'importe quel lieu, après tout,
existe par les gens, par des dates très précises,
par ce qui nous y arrive, et dans ma vie
il y a trop de références à cet endroit
qui, plus qu'une ville, est la scénographie
des pages et des choses qui se sont produites
et qui au bout du compte
finissent par fatiguer.

De *Standarts*, 1993

BRAY

En voyant la mer j'ai pensé qu'au Sud il n'y a pas de fin du monde,
qu'au Sud du sud le monde continue.
Au Nord, en revanche, le ciel est lourd,
les nuages se déplacent et balaient les montagnes
menaçant de casser les pierres de la photo
que tu as prise hier
quand j'avais des choses à dire et peu d'envie.
Aujourd'hui, je ne sais pas comment les dire. Bray
nous a beaucoup plu.

De Los últimos tres años (inédit)

96TH STREET

Il y a trois femmes qui lisent dans le métro
et un homme vu de dos portant un sac bleu.
Il se retourne, il porte des lunettes,
s'appuie sur des béquilles,
mais je n'ai pas eu le temps de voir,
tout n'a duré qu'une seconde et de nouveau
il y a trois femmes qui lisent dans le métro
et un homme vu de dos.

De Los últimos tres años (inédit)

NUIT DE JUILLET

D'abord l'astéroïde, une explosion nucléaire, les traces d'iridium,
la disparition massive et mystérieuse
des dinosaures. Ensuite, curieusement, Samuel Beckett :
les mots d'Estragon dans la bouche d'un clown.
Vers une heure, nous sommes allés au lit,
mais avant de dormir, alors que tu lisais,
j'ai repensé aux pierres que j'avais vues en Terre de Feu,
tout près du Détroit, il y a quelques années :
dures, rondes devant la mer, comme je voudrais
que soient les mots à peine esquissés
par des pensées
– après avoir regardé la télé un mardi –
confuses et fatiguées.

De *Los últimos tres años* (inédit)

Il appelle la mort, elle vient sans tarder,
Lui demande ce qu'il faut faire
C'est, dit-il, afin de m'aider
A recharger ce bois ; tu ne tarderas guère.

La mort et le bûcheron

DANIEL FREIDEMBERG

LE MAGICIEN

Des chevaux passent par la mémoire

La lumière entre dans la pièce
venue rendre réelles, pour un moment, les choses

Cela bouge dans un coin
 (des lutins ? des souris ?
 des restes épars
 de quelque chose comme un cœur ?
 des toiles d'araignées déchirées
 par un coup d'air imprévu ?)

réclame un lieu
où les chevaux puissent s'abreuver

C'est ça – à présent – le plus important :
un bruit de sabots
 parcourant la mémoire.

De Diario en la crisis, 1986

SIÈGE

Comme le photogramme rayé
d'un vieux film d'amour :
 un homme
debout sur une digue
où ne passe personne
et tous les bateaux sont partis et lui
qui a vu son étoile dans l'eau

« ils étaient si grands », dit-il, et dans sa voix
il n'y a ni amertume ni rancœur.
Seulement voilà que parfois la
musique s'arrête
et
ce ne sont déjà plus des mouettes qui rôdent tout autour,
les cris, ce ne sont pas les mouettes qui les poussent.

De Diario en la crisis, 1986

VRAISEMBLABLE

Serait-ce ma main dans tes cheveux, serait-ce
que dehors il a cessé de pleuvoir
ou le trou que depuis des siècles
ont laissé certaines choses,
comme tes cheveux, ma main, la pluie,
ce qui brille entre nous deux
qui jouons cette scène
décidément vraisemblable.

De Diario en la crisis, 1986

QUELQUES JOURS APRÈS LE DÉLUGE

Quelques jours après le déluge, lorsque
les terres se distinguaient déjà de l'eau, je suis allé
me promener le long de la route, et
une voiture est passée
remplie de gens très joyeux et
m'a éclaboussé de terre, et moi
j'étais dedans et dehors en même temps et
me demandais à qui je disais adieu.

De Lo espejo real, inédit

COMME LA PIÈCE JETÉE DANS LA RUE...

Comme la pièce jetée dans la rue, comme la
pièce dépensée et

 dont la couleur s'est modifiée,
comme ce qui avant était une pièce de monnaie et aujourd'hui
demande à nous voir.

L'histoire est sur le point de commencer, les sujets
contre cette scène s'alourdissent
et il n'y a pas spécialement de la tristesse ni de la joie, rien
 que des formes qui durent
que cette pièce n'achète pas et ne paie déjà plus.
Elle est là pour autre chose
et cela nous suffit, c'est du moins ce que je pense.

De Lo espeso real, inédit

SI ELLE SIGNIFIE QUELQUE CHOSE CETTE GROSSE TACHE ÉPHÉMÈRE (LA MOUCHE)...

Si elle signifie quelque chose, cette
grosse tache éphémère (la mouche
posée près de l'assiette)
je n'en sais rien :
avant je croyais savoir, mais les choses
se sont passées autrement.

Maintenant, je dis « mouche » et cela me suffit :
elle ne répondra pas, le mot
ne s'approchera pas pour la toucher
et moi je n'en saurai pas davantage.
Et même si cette forme étrange
s'envolait,
le mot est ici
plein de poils, sombre, intraitable.

De Lo espeso real, inédit

GERARDO GAMBOLINI

SOLITUDES

Je pense à nos rencontres humides
au bout d'un couloir
sous la sordide lumière et l'encens.
La fumée s'élève des corps
sans jamais s'unir.
Rien que de la brume.
Ni Étéocle ni Polynice. Ni même de l'atavisme.

De Faro vacía, 1983

NAYIB CHAMMAS

D'après un tatouage du bras, il naquit
en 1881, à Amioun, près du Liban,
fils d'Abraham et de Foutine.
A l'âge de 14 ans, il partit pour la Pennsylvanie, à Pittsburgh,
et à Philadelphie,
et dans d'autres villes,
vendre aux mineurs des peignes, du tabac, des boutons et de la camelote.
Puis, il se disputa avec ses frères, leur laissa l'argent
et entama le retour.
Il passa par Budapest, dans le royaume de Hongrie,
par Prague et Varsovie qui étaient pauvres,
par des bourgs et des villes avec leurs premières fumées du siècle
et par des villages attachés au bord des chemins, comme des croix,
comme des péchés,
comme le regard des vieillards ;
tôt ou tard, sans exception, enfants de la guerre.
D'autres années passèrent

et en Arabie
il s'unit à Ada, quinze ans, en hiver.
Ils arrivèrent en Guadeloupe et il eut un commerce,
une ferme et huit enfants
– certains meilleurs que les autres –
trois garçons
et cinq filles. L'une d'entre elles, fut ma mère.
En 1913,
Santa Fe fut de nouveau inondée et les commerces firent faillite.
La ville se releva et se noya plusieurs fois avant de finir noyée.
Les années continuèrent de passer ;
puis on commença à mourir : Ada, ma grand-mère ; Antonio, mon oncle,
Magda
et ma mère.
A Buenos-Aires, enfin,
encore fasciné par l'Amérique,
maigre et se souvenant de sa femme, il mourut dans les bras de ma tante.
Quatre-vingt-seize fois, il avait pu voir le changement des saisons ;
et si Dieu n'existe pas, son passage par l'histoire ou sur terre
aura été, en peu de temps, un mensonge, ce qu'est, comme toujours, une
goutte au fond d'un
fleuve impitoyable
ou pas même inébranlable.

De Faro vacío, 1983

INNOCENTS

Nous en arrivons à ceci : une âpre lumière,
un lit de fer,
une armoire de style. Et des miroirs.
Nous sommes attachés à un étrange mécanisme.
Le sang, les mots, le rythme des choses.
Serpent et brume.
Embrassons-nous à présent.

Je vois tomber les pierres de nous ;
traces, marques, émotions.
Un jeu sobre, une mutation intéressante.
C'est curieux,
elles sont pathétiques les choses.
Après c'est du temps, de la patience, de l'ingénuité,
de l'indignation, de la stupidité,
du talent.

De Atila y otros poemas, inédit

ATTILA

Le temps a été bronze, boue, pierre, feu et hasard,
jours insignifiants, campagnes d'hiver,
ombres et lumière.
Il paraît que nous sommes forcés de chercher un absolu.

Le temps, qui fut victoires éphémères et défaites éphémères,
divise en deux races les hommes :
ceux qui épuisèrent leur vie avec astuce, bien ou cruauté,
et survivent un peu dans la mémoire des autres,
dans le jugement superflu des autres

Et nous, le Lierre,
moins que des noms qui n'ont jamais existé : Othello,
Dédale, Kurtz, Erdosain...
Nous croyons – nous avons toujours cru – que reconnaître la méchanceté
et la médiocrité nous rachète. Peut-être.
Cependant, notre absolu le plus probable c'est l'oubli.

De Atila y otros poemas, inédit

VEILLE

Paysage pauvre dans la réalité :
balcons peuplés,
vitraux ouverts à la brise,
bottes sur la peau molle des femmes.
Ceci est une chambre bien éclairée dans un quartier décent.
L'année du sanglier....

Je viens de dîner.
Toutes les tempêtes d'ici c'est moi.
Toute la saleté ou la propreté d'ici c'est moi, à minuit.
pendant que ma fille dort
et que Helga dort.
C'est toujours comme ça, avant la bataille.
Quelle bataille, je demande. Quel grave ennemi.

De Atila y otros poemas, inédit

HELSINGOR

Les aubes sont dévastatrices.
Dehors sur le pont que les oiseaux éraflaient
comme des balles, ou des feux d'artifice,
je tenais dans la main une canette de bière
et regardais de loin le Danemark.

Le réel se dissipe, comme tout.
Rien que du vent chevauchant parmi les nuages.

De Atila y otros poemas, inédit

D.G. HELDER

UNE NYMPHE

L'air qui glisse au ras de l'eau,
traversant le banc de sable,
écorche les corps exposés à ce soleil
qui commence à se coucher, sans oublier
celui de la baigneuse qui, à quelques pas de là,
se repose sur une natte de jonc.
Imparfait duvet roux sur sa peau grillée
que la brise hérissé et agite
comme un champ de blé. L'abondante chevelure éparse,
les pièces mouillées du bikini,
le regard vers cette île plus ou moins déserte
que les indigènes appellent, sans scrupules,
Le Paradis... je ne l'imagine pas
en d'autres circonstances plus désirable.
De toute manière, en ce qui nous concerne tous les deux,
proximité et simultanéité
ne signifient rien, c'est comme si j'étais
à l'extérieur de ce banc de sable, dans la ville,
ou comme si elle appartenait à un autre temps,
quand une nymphe qui se reposait au bord d'un fleuve
risquait d'être violée par un dieu.

De El faro de Guernio, 1990

LE PARC VU DE LA FENÊTRE

Pendant que l'ami est assis au piano
comme lors de nos vieilles soirées,
des bouquets de fleurs d'un bleu violacé

tombent, sous une pluie légère, dans la boue
depuis les branches flottantes du jacaranda.
On n'a alors besoin de rien.
Une femme, à califourchon sur un cheval, nue,
dément que notre village soit pudique,
même si l'animal marche dans la boue
piétinant les bouquets de fleurs
la tête inclinée, comme s'il avait honte.

De El faro de Guereño, 1990

PERDUS

Dans la Citroën,
là où le chemin fait une courbe,
les femmes sont restées avec les petites
pendant que nous cherchions quelque chose :
un signal, un chien,
quelqu'un qui nous emmène jusqu'à la maison
bordée d'eucalyptus.
Et tout ce que nous voyons, c'est de la canne
dans un champ labouré,
un ciel sans étoile.
A pied, seuls, perdus et à cette heure
nous guide dans la nuit
le phare de Guereño.

De El faro de Guereño, 1990

LA FAMILLE ET LES FILETS DE PÊCHE

Un jour d'avril
nous sommes allés acheter du poisson
sur la côte, où une grande variété

d'espèces de rivière
était exposée à l'air libre.
En descendant de voiture,
à la vue de ces femmes aux mains sales,
devant des comptoirs improvisés,
avec des planches et des chevalets,
j'ai expliqué à mon frère Carlos
que par Coopérative des Pêcheurs
je m'étais imaginé autre chose :
des murs et un toit, une petite maison en bois,
pas avec des chambres frigorifiques,
mais au moins avec une glacière.
Perchés sur un arbre et criant
comme des chimpanzés, trois garçons ou quatre
sautaient d'une branche à l'autre, sûrs,
près de quelques vieillards tissant
un filet neuf de mailles minuscules
qui pendait à moitié terminé
d'un traversin. Plus loin,
figée dans une masse de lumière
et de reflets, cette image
nullement réelle : celle de ces pêcheurs
jetant dans l'eau ou ramassant
quelque chose que nous ne pouvions reconnaître
et dont le poids faisait chanceler les barques.
Et à un moment déterminé,
avant que nous ayons fait un pas,
le bavardage des femmes
qui éminçaient la chair blanche
et jetaient les viscères dans le sable
arriva jusqu'à nous, avec la brise,
dissonant, comme l'annonce d'un autre monde,
dans une autre langue.

De El faro de Guereño, 1990

LA BALLADE DES RÉDUCTEURS

Quel besoin avait-on
à la veille de ces jours tressés
comme des tiges avec leurs feuilles
qui, à mesure qu'elles grimpaient, perdaient poids et couleur
jusqu'à flotter presque dans la transparence la plus extrême, donc
quel besoin avait-on d'exhumer,
sous un amas de pierres et de détritrus, l'été.
Le dos du rat s'esquivait entre les décombres
et les branches émondées, un squelette de parapluie ;
quel besoin avait-on de remuer
avec la pointe des pieds et au risque de sa vie
cet amas pluché qui dans une caisse de fruits
parmi des feuilles de journal et des plumes grises
s'agitait comme des pinces de scorpion.
Et le vent dans tout et toujours, le grillage tordu
et près des chemins morts des fleurs flétries
par une lumière rampante, des nuages cinéraires suintant
l'aigre marc de raisins sur des maisonnettes de torchis
et la ferraille des réducteurs,
aiguilles et feuilles qui s'enlacent à la tige.

De El guadal, 1994

HÔPITAL MUNICIPAL

Avant que ne se lève le jour et avant
le petit-déjeuner, branches de pin qui repoussent
à la fenêtre chaque assaut de pluie,
les échantillons d'urine dans des pots de mayonnaise.
Ici la lumière ne joue aucun rôle.
Et quatre marques d'oxyde sur le sol
quand entre deux infirmières on pousse
la petite table en fer.

De El guadal, 1994

CLAUDIA MELNIK

s.s. 100 alpine brough superior

si tu étais là à me regarder me traîner par cette tentative de paix
tu mourrais de rire
ou d'horreur

la paix n'existe pas
me dirais-tu
seuls existent de brefs collapsus de séduction naturelle
thym laurier lavande romarin
la Provence si elle existe
c'est ainsi qu'elle sent

continue d'aspirer de l'arsénique
et ton odorat en sera corrompu
la Provence disparaîtra

petit démon
le dépérissement élaboré fait que tu oublies
elles ne furent pas brèves ces années les pieds enfoncés dans le vieux
aqueduc
et nous ne fûmes pas vagabonds parce que oui

je te déteste quand je me rends compte du demi-goût au fond de ta
bouche d'orage

que deviendront berlin et son cirque doré de nains
aurais-tu des nouvelles de leningrad des contes slovènes
du *parakultural*
la trahison est un boomerang d'horreur
le lent déchet de l'amour

je ne déclare pas l'idée inventée à son sujet

quand je parle d'amour je déplore qu'on ait écrit tant de merde
je ne suis déjà plus propriétaire de l'émotion pure (pure ?)

je ne te dis pas amour revival amour éternel amour sud-américainement
croyant

je ne te dis pas amour banal de la petite main qui invente tout comme on
crée la glace afin que
les citadins recueillent dans leurs bouches du froid oral en plein été

voilà que je ne peux plus rien te dire sur l'amour
on l'a surmené

je ne t'aime qu'innommable

l'anévrisme de la réalité

s'il n'y a pas d'intrigue
je perds la parole
je ne sais plus distinguer une glace au citron de maiakovsky
les talking heads de voltaire
toi d'eux tous
s'il n'y a pas de quoi se mettre à parler
pour perdre le fil du néant
je ne tends à penser ni à l'œuvre ni aux hommes
ni à niveler les peurs ni à changer de maison

quand il n'y a pas d'intrigue la réalité enfle
avec une telle disproportion
que les hommes moi et mes découpages
nous réfugions sans recours dans l'évangile de la stupidité

(à Luis Felipe Noé)

Omamie Christine

Quelque chose comme un ongle, semblable au coutelas d'Abraham
au gâte-sauce de cet abominable bonnet
d'omamie Christine.

Quelque chose de délicat, cette fine pointe de coursier assassin,
chevillée
dans un estomac endimanché de terreur.

Quelque chose qui troue le silence,
la pointe aiguë, citrique,
asphyxie.

Comme une faisane en copulation,
la veine de couteaux, raie piquante, pertuis de spasmes et
de mâchoire, le marmiton hystérique,
me brodent en monogramme teuton.

La nuit des Germains habite dans mes dents.
Une ironie pléthorique et subjuguante,
un cortège de rapaces nocturnes
convertis en âmes blanches,
un autre typhus qui m'abandonne à la torpeur
de l'amidon dans le sang.

J'ai peur de cette cavalerie allemande, omamie.
Je dois me coucher, saisir la nuit,
me reposer.

Comment mordrai-je ce rêve, mamie ?
Petite, je ne mordais pas, je perdais mes dents.
Et eux, exophtalmiques et retroussés
sortaient de ma bouche
en rafales et impulsions,
sans pudeur ils vociféraient dans mon corps, comme coulisse,
et puis ils partaient en évident gaspillage.

Ces nuits, omamie, où personne n'intercédaient pour moi.

Ce sont les fulminations de la nuit, ma petite.

Même si je savais qu'il existait un assortiment de fluides
qui libérait les oiseaux
et m'abandonnait à l'invasion.

*Personne ne sort de ta bouche à travers le rêve,
ce ne sont que des habitants aimables, des bulles, ou peut-être
tes propres paroles pendant que tu dors.*

Non, omamie, ce n'étaient pas mes paroles. Jamais elles ne seront mon eau
de senteur.

Eux, ils voyagent en exode depuis l'Elbe
à travers mes dents
jusqu'au dépôt d'occultisme familial.

Je n'ai pas pu t'avoir, tranquille, contemplant la lune,
grand-mère aux yeux baltiques.
Je n'ai pas pu te caresser sans craindre
les pérégrinations des vieillards
depuis ta voix blanche jusqu'à mes pierres.

Omamie, si tu pouvais me coudre
une petite robe à grains de beauté
sur ta Singer,
le fil, l'aiguille, transperce.

Je suis la dame du lac, sans dents, sans robe, omamie Christine.
Je suis le cratère d'une explosion intrusive,
les lames de feu d'un aigle impérial
qui lèche les cadavres.

Arrête d'un seul coup ta synthèse,
ta virgule,
arrête cette manie de t'absenter durant les nuits,
arrête, arrête, la nuit.
Assieds-moi à la lisière d'un bois,
serre-moi les tempes, définis, ferme
l'immensité.

Peuplier noir

Le soleil ne tombe pas de la mémoire aussi facilement qu'il aveugle.
Le temps emballe cette fleur dans les huiles et du papier calque.
Ne saigne déjà plus dans les yeux sa cruche comme une vallée
de rivières faisant naufrage.
A travers l'œil voyage un soleil d'abbayes rouges, un flottement
trouble, le pectoral d'or du dieu mistèque.
A travers les yeux, ils s'élèvent vers le passé,
ce berceau d'esprits enterrés avec leurs tuniques de couleurs
et de fibres qui résistent au temps.
La, vêtu comme un mort, remorquant tes reliques vers la surface,
flammes et scintillements, tu t'enfermes, tu t'enfonces et apparais
comme l'art de la pêche de mon oubli.

J'aurais fui la mer pour me diluer en éclipse d'abbesse ointe.

Le passé assombrit le soleil.

Vaincue, je traverse l'horizon de filigranes,
l'étrangeté du temps me restituait plus d'une fois
au circuit des météores derrière le masque d'ocelot
où j'ai engagé cette chimie.

Se casse un axe de la calèche.

Le sentiment de barques et de caravelles devenues folles,
déléguer vers
un rivage.

La passion n'est pas un mélèze, seulement les troubles d'un peuplier noir.

La toile métallique de la nuit, couvre.

Comme un maçon dispos je bouche, je colmate ses trous.

Ces champignons de longévité te ressuscitent et me tuent le cœur.

Les yeux meurent, et les mains, et les traces de bourgeons, et les lèvres.

Les jambes engourdis te résistent, ange noir.

Tu pourrais me vaincre, peut-être, me précipiter dans l'abîme du Gange
et des prières.

Tu pourrais couler ma pulpe et elle serait chaste, sans souvenir ni cœur.

Mais j'exécute une danse, une liturgie d'adresse et de bon sens, jeu d'esprit
me restituant un temps où la pluie d'aiguilles à coudre
brode mon enfance dans des larmes d'eau.

Lentilles d'eau qui humidifient la poussière de ton suaire et te libèrent.

Petit oiseau des neiges, construis-moi un vol qui lance contre mes
épaules le bruit du mort.

Petite, je feignais de boiter pour ne pas être désirée.

La réserve de l'œil pour les saines et sans mémoire.

L'ange noir ne craint pas la fragmentation,

il vénère mes parties comme les graines d'un collier autour de son mât.

Planté dans mes yeux comme un navire de haute mer, il fait naviguer ses
ossements

entre mes pupilles.

Tu ne te réjouiras pas oisillon, et je ne m'envolerais pas
vers les cornes de la lune.

J'ai laissé ma fille boiteuse danser un galop jusqu'au malheur
le plus infini.

DANIEL SAMOILOVICH

LE PAON

Il ne peut pas y avoir d'action
s'il manque le son qui la complète :
et ici on n'entend rien, la nuit elle-même arrive
comme un frémissement de feuilles.
L'obscurité se forme entre les saules,
dans l'eau prise par les tufs.
Mais je vois, ou je crois voir,
un paon dans la maison,
près de la rivière qui semble une mer.
Ainsi finit l'année.

De La ansiedad perfecta, 1991

L'HÉRITAGE

Trois poules d'eau : chacune, martelant de son bec
la surface du lac, devient pour quelques secondes
le centre d'un système de cercles.
C'est étrange que cette soirée floue au-dessus des joncs,
jaune sur la plage d'en face, froide,
soit, avec ses propres préoccupations et ses témoins,
tout ce qui reste du cataclysme d'antan
qui a érigé ces montagnes difformes :
l'air était rouge, la terre se vautrait
dans des vagues boueuses. Et il est difficile de savoir quoi faire
avec cet étrange héritage.

De La ansiedad perfecta, 1991

C'EST DE LA RUSSIE QU'IL RETOURNE

C'est de la Russie qu'il retourne, des poètes russes :
J'ai mis des accents, dit la femme, là où on n'en met pas,
pour que les gens sachent comment prononcer : « Pasternak, Ajmatova ».
C'est de la Russie qu'il retourne : « D'où sort-elle tous ses livres ? » Il fait chaud.
Dehors le soleil ramollit l'asphalte et je suis fatigué.
Comme une pluie capricieuse
– c'est-à-dire, gouvernée par un hasard que nous ne pouvons
pas comprendre –
tombent à présent les accents sur les mots sans défense.
Les originaux, les vrais,
sont en caractères cyrilliques : les lettres retournées,
bâtonnets pervers traversant les signes connus,
araignées dansant
autour d'un homme grand avec une canne.
C'est mon grand-père qui rentre chez lui,
marchant entre les constructions basses du dimanche.
En face de l'usine, il y a de petites barres de fer
jetées sur le trottoir,
accents épars, restes solides
du travail que les étincelles ont fait
là-dedans, dans la dense obscurité
de la semaine effacée par un rideau.
A mon étonnement, mon grand-père parle mal de toute la famille
c'est un personnage de bande dessinée
entouré de petites araignées cyrilliques enfermées dans une bulle blanche
comme ces insultes si atroces
que l'auteur du texte n'arrivait à exprimer qu'à l'aide de vipères,
spirales, petits champignons atomiques de la mauvaise humeur.
Il se coupait en essayant de se raser
et les spirales tombaient des bouteilles
mordant profondément la table lumineuse,
avec un dessin courbe et noir.

De La ansiedad perfecta, 1991

DISCUSSION

J'ai écrit : l'angoisse parfaite.

On m'a demandé : « Comment
pourrait-elle être parfaite, l'angoisse ? »

« Cela ne se voit pas, m'a-t-on dit, comment
pourrait-elle être fausse une perle authentique ?

Quel émail peut donner aux ongles
un éclat qui ne réfléchisse pas la lumière ?

Quelle exactitude pourrait-on attendre de la fièvre ? »

Ou bien, « qu'est-ce qui, de la densité de la tempête,
est conservé dans la légèreté de l'éclair ? »

« C'est ainsi, ai-je dit, il y a quelque chose de très gênant
dans l'idée d'une parfaite angoisse. »

De La ansiedad perfecta, 1991

L'OMBRE DE MA MAIN DROITE EST UNE MAIN GAUCHE

L'ombre de ma main droite
est une main gauche – ce que j'écris
quelqu'un l'écrit depuis l'intérieur du papier,
la pointe de son stylo contre le mien.
J'aimerais bien savoir s'il es heureux lui.
J'aimerais bien savoir à quoi ressemblent
ces vers qui courent à l'envers
vers l'Ouest d'un monde incliné.

Poème inédit

OSCAR TABORDA

HÔPITAL ITALIEN

A ceux qui ont fait don de lits
est destiné ce marbre. Une pierre
associant l'inventaire des bienfaiteurs
à chaque cri et au repos des malades.
Il s'agit d'une liste de noms,
avec la contribution que chacun a apportée
pour permettre aux convalescents
de disposer de repos,
une somme générale, l'année,
et la remarque que ce geste
est censé soulager la douleur.
Voilà l'hommage qu'on leur a rendu
ou qu'ils se sont rendu à eux-mêmes.
Mais plutôt qu'information ou lien,
la pierre est, en elle-même, le soulagement.
Pas pour les malades,
mais pour Vittorio Semino, Alberto Muzzio,
Angela et Luigi Pinasco,
Antonietta Tiscornia, Ugo Roselli,
Angela de Martin et Elena de Rodriguez,
Paolo Baiocchi, Caterina Girardi,
Maria Elena et Maria Inès Castagnino,
Domenico Dianda, Alba Nora Bruera.
Il ne fait pas allusion à autre chose
ce CARITAS DOLOREM LENIT

De *La ciencia ficción*, 1994

ÉLÉGIE

Forêt opaque, épaisseur désertique
où je n'ai pas vu les yeux aimés,
à présent que dans la rue passent des voitures
tirées par des chevaux, et que dans l'obscurité
ceux qui sortent des magasins
sont impatients d'arriver chez eux,
une faible lumière se répand derrière le verre embué
et compte les grains de sel humides.

Le garçon enlève les assiettes de la table
et tape des nombres sur le comptoir.
Qu'il puisse d'une façon ou d'une autre être porté,
ce vide bruit d'ombres égales,
près du feu qui fait dormir ;
ils suffisent, ces bijoux misérables
qui conservent la chair, parmi les morts,
à ruminer un dénouement sans bonheur.

De La ciencia ficción, 1994

ARUSPICE

Cet animal, mort il y a quinze jours,
a traversé, comme on dit, un fleuve.
Il gît à l'ombre de quelques eucalyptus
au bord de la route : presque un paquet informe
de poils mélangés à du sang sec,
les os bruns sortant du ventre
comme des branches, la délicate tête
retournée vers l'arrière, les yeux vides.

Sans faim déjà ni soif,
et à moitié caché par les mauvaises herbes,
toute interprétation qu'on pourrait en donner
serait accidentelle ; il n'est l'écriteau
ni le miroir de rien. Il pourrait rester là
indéfiniment, dans son sanctuaire,
obscur entre des arbres médicinaux.

De *La ciencia ficción*, 1994.

FABLE DÉMODÉE

Arrivé sur ces terres inhabitées
qu'il regardait longuement, Darwin
a écrit des fictions exemplaires ;
« Coronda est une des plus belles
contrées que j'ai jamais vues »
n'est sans doute pas de ses affirmations
celle qui nous surprend le plus.
Il n'y a pas de données qui corroborent
que le fleuve décrit par lui
existe au-delà de ses pensées,
et les contrées avec des gauchos,
tout comme les bateaux et le commerce possible,
trouvent leur racine dans les récits
d'autres voyageurs, ombres
que le soleil a tant foulées
qu'il a fini par les sécher.

De *La ciencia ficción*, 1994.

PRÉALABLEMENT À UN DÉJEUNER

De ce ciel vide,
haut au-dessus du jardin vers lequel convergent
un murmure de voix et la vaisselle qui s'entrechoque,
il ne restera que les bribes d'un rêve.
La scène que nous prétendons figer pour le futur
se dissout, et avec la brise dominicale
qui agite les feuilles du journal
cet homme, près du potager,
sera lui aussi évoqué sans fidélité.
Les arbres filtrés par l'éclat.
Incompétence qui devrait justifier
celui qui, au soixante-cinquième anniversaire
de sa naissance – un verre de vin
blanc et froid dans la main –
contemple, au-delà de ses jours,
des ombres qui ont eu leur lumière.

De La ciencia ficción, 1994.

ACCIDENT

Le chemin
tourne à droite,
il y a d'un côté des terrains
de golf et de l'autre
des maisons. Ils n'ont pas fait attention
à la rotonde, à l'avenue qui vient après,
les paradis l'obscurcissaient
sous une bruine qui persistait
depuis bien avant l'aube.
Avec une seule main au volant
il fumait.
Arriver et prendre un bain,
ils ne pensaient pas à autre chose.

De La ciencia ficción, 1994.

LA SPÉCIFICITÉ DE LA LANGUE DES ARGENTINS

JORGE FONDEBRIDER

L'espagnol d'Amérique comporte de nombreuses différences par rapport à celui d'Espagne. Les conquistadors, loin de parler une langue uniforme, utilisaient des variantes régionales, celles-là même qu'on retrouve, aujourd'hui encore, en Espagne. Ainsi, en partant de la provenance des troupes de la conquête et de l'endroit qu'elles occupèrent dans le vaste territoire américain, on pourrait aisément tracer la carte des particularités linguistiques de l'Amérique. Pour être complet, il faudrait y ajouter les variantes de lexique, d'accent et d'intonation issues de la rencontre entre l'espagnol et les différentes langues des aborigènes d'Amérique.

Dans le cas spécifique du Río de la Plata, l'absence d'or et d'argent ainsi que celle de cultures autochtones au développement sophistiqué firent que les Espagnols se désintéressèrent pendant presque deux siècles de la région. Elle resta donc relativement isolée par rapport à la métropole. De ce fait les différences dans l'utilisation de l'espagnol s'accrurent et eurent même quelques répercussions au niveau morphologique. Citons, à titre d'exemple, l'usage alternatif des deux pronoms personnels exprimant la deuxième personne du singulier « tú » et « vos » et les altérations de conjugaison qu'ils entraînent au présent de l'indicatif ainsi qu'à l'impératif. En ce qui concerne le Río de la Plata (tout comme dans certaines régions d'Amérique centrale), c'est le « vos » qui fut choisi, contrairement à l'Espagne et à d'autres territoires qui optèrent pour le « tú ».

A cette synthèse très succincte, il conviendrait d'ajouter les conditions dans lesquelles, durant le XIX^e siècle, les différents pays accédèrent à leurs indépendances respectives. Dans la plupart des cas, les liens avec l'Espagne furent coupés par des révolutions violentes. Pendant longtemps, les nouveaux pays gardèrent donc une distance significative avec l'ancienne métropole, devenue, entre-temps, symbole de retard et de décadence. D'autres nations européennes servirent de référence et de modèles culturels : la France, notamment, à cause de son rayonnement politique et culturel, et l'Angleterre pour des raisons économiques. La tradition des encyclopédistes, l'organisation politique, le système éducatif, tout comme, plus tard le positivisme, provenant de France furent ainsi adaptés, avec de légères modifications, à la réalité américaine. En termes strictement esthétiques, le romantisme français et les courants dans lesquels il déboucha marquèrent tout le 19^e siècle latino-américain.

De ce fait, et ceci depuis l'indépendance, certains pays latino-américains – surtout l'Argentine et le Mexique – possèdent une grande tradition de traduction de textes étrangers. Un tel exercice, dont la motivation première fut probablement d'ordre politique, contribua à élargir les frontières de la langue. De là, à ce qu'un grand nombre d'écrivains latino-américains tentent, sous l'influence du ton fran-

çais, de s'éloigner de la verbosité et de la pompe de l'espagnol d'Espagne pour rechercher une langue privilégiant l'ordre et la clarté que l'espagnol avait perdus, il n'y avait qu'un pas. Le meilleur exemple en fut peut-être la prose de l'argentin Domingo Faustino Sarmiente, sans doute l'un des meilleurs écrivains de langue espagnole du XIX^e siècle.

À l'orée du XX^e siècle – à l'instar de ce qui s'était passé entre l'anglais des États-Unis et celui de l'Angleterre –, la plupart des pays latino-américains avaient déjà pris leurs distances avec l'espagnol péninsulaire. Tout comme dans le cas de l'ex-colonie britannique, les vagues successives de migrants venus des pays les plus divers contribuèrent à modifier davantage encore la langue mère.

Si l'on y ajoute que la tradition littéraire d'Amérique latine est beaucoup plus jeune que celle d'Espagne, on comprendra la volonté de nombreux écrivains latino-américains de « manquer de respect » à la langue espagnole en y introduisant des changements significatifs. Dès les dernières décennies du XIX^e siècle, la poésie du Nicaraguayen Rubén Darío modifia profondément la prosodie de l'espagnol, et ce travail fut continué par le Péruvien César Vallejo qui, d'une façon inédite, prit ses distances avec la tradition. Cependant, la tâche de transformer l'espagnol pour en faire une langue plus synthétique sans qu'il y ait perte d'expressivité incombait fondamentalement au Mexicain Alfonso Reyes et à l'Argentin Luis Borges.

Borges, dont la première langue fut l'anglais, plutôt que d'abuser du lexique, chercha à privilégier les nuances de chaque mot en relation avec son contexte. C'est sans doute pour cette raison que, pour lui, le dictionnaire était « un cimetière de paroles » ou même « une superstitution espagnole ». Pour Borges, moins une langue comptait de mots, mieux c'était.

Mener à bien une entreprise de synthèse comme celle que proposait Borges, impliquait de revenir à une rigueur qui avait déserté l'espagnol depuis le XVII^e siècle au moins. Le succès de ses poèmes, de ses essais et de ses récits contribua à rendre les écrivains latino-américains plus rigoureux que leurs collègues espagnols.

Parallèlement, puisque l'Argentine était un pays né de vagues migratoires différentes, le travail de Borges et de ses continuateurs permit de remettre de l'ordre dans une langue, qui, de par la multiplicité des voix apportées par l'immigration, avait tendance à se désagréger.

Ainsi, jusqu'à nos jours, c'est Borges qui a servi de référence à la plupart des poètes et des écrivains argentins. Même ceux qui, ouvertement, s'opposaient à lui, ne firent pas exception à la règle. Ce curieux phénomène se traduit par une hyperconscience de la langue qui, libérée du corset de la tradition hispanique et des utilisations éminemment régionales des autres parties de l'Amérique, atteint un poids spécifique la rendant reconnaissable pour la plupart de ceux qui parlent l'espagnol.

Pendant les années soixante, toute une génération d'écrivains fit un pas supplémentaire en cherchant à rapprocher la langue parlée de la langue écrite. Cette attitude permit de rompre ce qui restait des liens lointains avec l'espagnol d'Espagne.

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

Diana Bellessi est née à Zavala (Province de Sante Fe), en 1946. Elle a publié les recueils *Destino y propagaciones* (Destin et propagations, 1970) ; *Crucero equatorial* (Carrefour équatorial, 1981) ; *Tributo del mudo* (Tribut du muet, 1982) ; *Danzante de doble máscara* (Danseur à double masque, 1985) ; *Eroica* (1988) ; *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* (Bonne traversée, bonne chance petite Uli, 1991) ; *El jardín* (Le jardin, 1992). Traductrice, entre autres, de Kenneth Rexroth, Ursula K. Le Guin, June Jordan et Diane Di Prima.

Fabián Casas est né à Buenos Aires en 1965. Il a publié *Otoño, poemas de desintoxicación y tristeza* (Automne, poèmes de désintoxication et de tristesse, 1985), *Tuca* (1990) et son recueil *El salmón* (Le saumon) est en voie de publication. Il fait partie du comité de rédaction de la revue de poésie *18 Whiskys*.

Arturo Carrera est né à Coronel Pringles, dans la province de Buenos-Aires, en 1948. Il a publié une douzaine de recueils de poésie, dont *Arturo y yo* (1984) ; *Children's corner* (1989) et, plus récemment, *La banda oscura de Alejandro* (1994). Il vit depuis de longues années à Buenos Aires.

Estela Figueroa est née en 1946 à Santa Fe. Elle a publié *Máscaras sueltas* (Masques détachés, 1985), *Libro rojo de Tito* (Livre rouge de Tito, 1988), et *A capella* (1991).

Jorge Fondebrider est né à Buenos Aires en 1956. Il a publié les recueils *Elegías* (1983), *Imperio de la luna* (Empire de la lune, 1987) et *Standarts* (1993). Il a traduit, en autres, Francis Ponge, Edmond Jabès, Henri Deluy, Emmanuel Hocquard, Yves Di Mano, James Sacré, Jacques Réda, Michel Deguy, Franck Venaille, Philippe Jaccottet, Daniel Biga, Alain Lance, Claude Esteban, Eugène Guillevic, José Lapeyrère, Liliane Giraudon, Jude Stefan, Robert Marteau, Charles Bukowski, Seames Heany, Theo Dorgan, Richard Murphy, Ferreira Gullar, Haroldo de Campos, Ana Cristina Cesar, Armando Freitas Filho, Francisco Alvim et Nuno Judice.

Daniel Freidemberg est né à Resistencia, Chaco, en 1945. Il a publié *Blues del que vuelve solo a casa* (Blues de celui qui rentre seul chez lui, 1973) et *Diario en la crisis* (Journal dans la crise, 1986). Il est un des critiques et anthologues les plus en vue du pays. Il fait partie du comité de rédaction de la revue *Diario de Poesía*. Depuis plusieurs décennies, il vit à Buenos Aires.

Gerardo Gambolini est né à Buenos Aires en 1955. Il a publié le recueil *Faro vacío* (Phare vide, 1983). Un autre livre, *Attila y otros poemas* (Attila et autres poèmes) est encore inédit. En tant que traducteur d'anglais, il a fait paraître des anthologies de Dylan Thomas, Ezra Pound, T.S. Eliot et Edgar Lee Masters. Il a également traduit des poèmes de Richard Wilbur, John Montague et David Ferry. Il habite dans le village de Santa Rosa de Calamuchita (Province de Cordoba).

D.G. Helder est né à Rosario, Province de Sante Fe, en décembre 1961. Il a publié les recueils suivants : *Quince poemas* (Quinze poèmes, en collaboration avec Rafael Bielsa, 1988) ; *El faro de Guereño* (Le phare de Guereño, 1990) et *El guadal* (1994). Il est secrétaire de rédaction de la revue trimestrielle *Diario de Poesía*. Il vit actuellement à Buenos Aires.

Claudia Melnik, vit à Buenos-Aires ; elle a publié plusieurs recueils de poèmes et de proses.

Daniel Samoilovich est né à Buenos Aires en 1949. Il a publié les recueils *Párpados* (Paupières, 1973), *El mago y otros poemas* (Le magicien et autres poèmes, 1984) et *La ansiedad perfecta* (L'angoisse parfaite, 1991). Il dirige, avec Jaime Poniachik, la maison d'édition « Juegos & Co » (Jeux & Co), et, depuis 1986, la revue trimestrielle *Diario de Poesía* (Journal de Poésie).

Oscar Taborda est né à Rosario, dans la province de Santa Fe, en 1959. Il a publié les recueils *40 watt* (1993) et *La ciencia ficción* (1994). Il a également écrit un roman, inédit à ce jour : *Las carnes se asan al aire libre* (Les viandes rôtissent à l'air libre). Il vit à Rosario.

POÈTES ARGENTINS D'AUJOURD'HUI

Fallait-il aller à Buenos Aires, fallait-il les odeurs de la rue, le bruit le long des quais en ruine, parmi les débris d'une splendeur, fallait-il, au-delà des éboulements et d'une tristesse comme à ses confins, toucher à la résistance des corps et des esprits, fallait-il lire sur place et rencontrer, chez eux, les poètes argentins ? Fallait-il ces contacts directs pour cette envie de publier ? Peut-être pas. Peut-être oui. Et nous donnons, là, à lire, onze poètes de la nouvelle génération, parmi tant d'autres proposés par nos amis. Nous avons donc, ici, fait ce choix. H.D.

Toutes les traductions de cet ensemble sont de Jean Portante.

LA POÉSIE CONTEMPORAINE DU LUXEMBOURG

JEAN PORTANTE

Certains pays jouent avec la grammaire. Dès qu'on y passe du nom à l'adjectif, la réalité change. C'est le cas du Luxembourg. Et, par ricochet, de la littérature – et de la poésie – qui s'y font. Parler de « poésie luxembourgeoise » tronque les données du problème. C'est la langue qui sème le brouillard. Que veut dire, en effet, « poésie luxembourgeoise » ? Des vers qui se feraient en luxembourgeois ? Ou au Luxembourg ? Ce n'est pas, beaucoup s'en faut, la même chose. Et puis, c'est quoi, le luxembourgeois ?

Voilà qu'on touche à la particularité essentielle de ce petit pays coincé entre l'Allemagne et la France, et qui ne doit son indépendance qu'à l'ancestrale querelle entre ses deux grands voisins. Mais voilà, l'un comme l'autre, y ont laissé, pour s'en être accaparés à un moment ou à un autre de l'histoire, des traces. Des traces linguistiques notamment. A l'origine, c'est-à-dire avant le grand partage consécutif au Congrès de Vienne et aux défaites napoléoniennes, deux territoires linguistiques se côtoyaient sur une même terre tour à tour sous houlette austro-hongroise, espagnole ou française : alors qu'une grande partie du « pays » parlait ce que les linguistes appellent le « francique mosellan », c'est-à-dire un idiome germanique utilisé dans la région de la Moselle, défini bien plus tard par le terme de *lëtzebuergesch* (luxembourgeois), une autre partie, le long de la frontière belge, se servait du français. La situation a connu une première clarification en 1839, quand le territoire francophone du Grand-Duché fut rattaché à la Belgique pour y former le Luxembourg belge. Soit dit en passant que l'historiographie officielle considère cette date comme le point de départ du pays.

En d'autres mots, c'est l'uniformisation linguistique, bannissant la francophonie hors des frontières, qui marque la naissance du Luxembourg moderne. Cela aurait pu être un début univoque. Les aléas de l'histoire ont cependant voulu que, dans le domaine des langues surtout, les choses se compliquent. Deux guerres mondiales plus tard, la situation linguistique du pays reste inextricablement complexe. Le *lëtzebuergesch*, codifié dans les années quatre-vingts, fut récemment élevé au rang de langue nationale, alors que le français et l'allemand se partagent l'honneur d'être des langues officielles. Autant dire que tout ce qui est oral tombe sous la coupe du luxembourgeois ; l'allemand et le français se réservant en grande partie l'écrit. En est née une situation paradoxale : à l'école – primaire ou secondaire (l'université, dans la mesure où elle existe, n'en parlons pas) –, tous les cours se font, sans exception, dans les deux langues officielles, tandis que la langue nationale n'est – théoriquement – enseignée qu'à raison d'une heure par semaine tout au plus, ce qui fait que personne, ou presque, n'arrive à écrire ou à lire le luxembourgeois. En témoignent les journaux qui n'offrent que des articles en allemand et/ou en français.

C'est paradoxalement la littérature – faiseuse de langues – qui a repris le flambeau du luxembourgeois. Si, au niveau du théâtre – disons plutôt vaudeville – elle n'avait jamais lâché prise, il a fallu attendre les années quatre-vingts pour voir apparaître le premier roman écrit en langue luxembourgeoise. Et – voilà que revient le paradoxe – ce n'est pas tant l'officialisation du *lëtzebuergesch* qui en est à l'origine, mais plutôt l'entrée en scène d'une nouvelle génération d'écrivains qui, ancrés dans une réalité linguistique complexe, ont ressenti le besoin de travailler momentanément avec leur langue maternelle. Ils ont, ce faisant, joué un rôle de pionnier, recensant toutes les possibilités lexicales et grammaticales du luxembourgeois.

En poésie, les choses se sont passées d'une autre manière. Le luxembourgeois ayant été réservé à ce qu'on pourrait appeler le lyrisme populaire, la plupart des poètes se sont tournés vers les « grandes » langues qui les entouraient, à savoir l'allemand et le français. Ceci est encore plus valable depuis les années soixante. Rares sont, en effet, ceux qui ont pris comme matériau linguistique leur langue maternelle. Que ce soient Edmond Dune, Léopold Hoffmann, Nic Klecker, Anise Koltz, José Ensch, Lambert Schlechter, Jean-Paul Jacobs ou Roger Manderscheid, tous ont, à de rares exceptions près, opté pour l'allemand ou le français, voire même pour les deux. Une nouvelle génération, dès la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingts, est venue corroborer cette situation, avec de nouvelles voix, comme celles de Nico Helming, René Welter, Michèle Thoma ou Jean Portante, sans que le choix de la langue implique un penchant pour tel ou tel pays.

Voilà une autre particularité de la poésie du Luxembourg : les poètes francographes ou germanographes ne sont pas – ou plus –, loin s'en faut, également francophiles ou germanophiles. Ils ont tout simplement opté, comme d'autres choisissent leur métier, pour une langue d'écriture donnée. D'ailleurs, dans la plupart des cas, le choix est essentiellement dû au hasard. Tel auteur proposé par tel prof dans telle classe du lycée...

Se pose alors la question du rapport entre la langue maternelle et l'écriture. Que signifie, en effet, écrire, dans une langue qu'on s'est appropriée par l'apprentissage ? Il est vrai que chaque luxembourgeois est trilingue. Il est vrai aussi que, contrairement à la Belgique ou à la Suisse notamment, ces trois langues sont parlées au même endroit, au même moment, par les mêmes personnes. Il est vrai, enfin, que ce trilinguisme est en passe d'être bouleversé par l'arrivée de nombreux immigrants gonflant d'une manière spectaculaire la population étrangère du pays^{1/}. Ceci n'empêche pas que, dans cet enchevêtrement linguistique, il n'y ait, pour chacun, qu'une seule langue maternelle. En d'autres mots, l'écrivain, – le

1/ Plus d'un tiers de la population est d'ores et déjà étrangère. Dans la capitale, Luxembourg-ville, un habitant sur deux n'est pas luxembourgeois. Si, jusqu'aux années soixante-dix, ce furent surtout les Italiens qui en formaient le contingent le plus important, la balance a depuis penché du côté des Portugais. Il s'en est suivi une relative latinisation linguistique, dans laquelle le point de contact entre autochtones et nouveaux arrivés ne peut être que la langue française, enrichie – d'autres diront appauvrie – par des apports extérieurs.

poète – luxembourgeois n'a de raison d'être que s'il écrit dans ce que l'on pourrait appeler l'entre-langues, le *no man's land* qui va d'une langue à l'autre et qui fait que, même si un poème est écrit en allemand ou en français, on sent qu'il ne peut avoir été écrit que par un poète luxembourgeois.

Ce serait, en effet, une erreur de vouloir s'insérer à tout prix dans le courant des littératures d'outre-frontière. Le poète luxembourgeois se situe, historiquement, linguistiquement et thématiquement dans le fructueux entre-deux qui sépare la culture latine de la germanique. En voulant, comme d'aucuns l'ont fait et le font encore, s'assimiler à l'une des deux, il perd son statut particulier. Sa démarche est en quelque sorte comparable à celle du sculpteur. Comme lui il s'empare du matériau qu'il trouve à l'extérieur de lui. La langue – tout comme la pierre, le bois ou le métal – est un objet étranger, avec et contre lequel le poète peut travailler sans que cela lui fasse mal. En ciselant une langue d'option, il parcourt, sans trop se blesser, l'étrange chemin qui va du sujet vers l'objet – du subjectif vers l'objectif –, un chemin particulier qu'empruntent tous ceux qui, pour une raison ou une autre, ont décidé de ne pas écrire dans leur langue maternelle.

Ceci dit, ces vingt dernières années, ont permis de clarifier un tant soit peu les choses. Ce que pourrait recouvrir le terme de poésie du Luxembourg est en quelque sorte un *continuum* sans langue ni territoire spécifiques. Mis à part le fait que plusieurs poètes se sont expatriés – soit en Allemagne, soit en France, soit carrément outre-Atlantique –, la question de la langue ne tracasse plus qu'intrinsèquement l'écriture, dans la mesure où les poètes savent – et ils s'en réclament en partie – que jamais ils ne s'installeront, comme le ferait un Français ou un Allemand, dans leur langue d'écriture. C'est cette forme particulière de déracinement poétique qui se trouve à la base de la poésie contemporaine du Luxembourg. Sans cela, l'exiguïté du pays arriverait à étouffer plus d'une voix, à installer dans l'écriture le redoutable silence, à la fois complice délicieux et ennemi mortel de toute poésie.

L'oiseau de Jupiter enlevant un mouton,
Un corbeau témoin de l'affaire,
Et plus faible des reins, mais non pas moins glouton,
En voulut sur l'heure autant faire.

Le corbeau voulant imiter l'aigle

NICO HELMINGER

BANLIEUE

un paquet d'hlm envoyé avec le journal,
puis pris le train en bâillant sans bruit, ai vu
les noyés de la chanson de brel et aussi la sanguine

entre les gratte-ciels, le ravin des agneaux saignés
et des slogans publicitaires au-dessus de la fenêtre noire
des jeûnants. et ai senti ton haleine se transformer

peu à peu en gêne. la paix était assise avec nous
dans l'imitation d'un bonnet jacobin.
des ongles verts dansaient sur sa chair griffée.

de la musique bruyante enveloppée dans une sacoche mouillée,
du blues en gros flocons. et malgré toutes ces boîtes aux lettres
pas de nouvelles de n'djamena. le jeu de dés

cache la colère et l'espoir, une afrique ailée
se cabre dans la vitrine et un don juan circoncis
des faubourgs écrit sur l'amour qu'il porte

aux panneaux de rue : 'paradis artificiels'.
je retrouve donc les hlm, catapultées
entre les pylônes à haute tension, bridées

avec des câbles, et je lis dans le paysage
'cette nécessité d'avoir la fièvre' (delacroix).
le cormoran dans ma tête

me plonge dans l'eau, repêche pour moi le mot
'exiguïté de vivre'. Dans le rétroviseur un pan meurtrier
d'autoroute, devant nous des fruits du maroc.

non, je n'ai pas perdu de poids, au contraire,
quelques errances s'y sont ajoutées. et
je n'ai pas cessé de traîner avec moi les sentiments

de culpabilité de baudelaire et je fixe du regard
la punaise à un mur d'e. poe. au dernier
jour du ramadan le garçon s'agenouilla

une balle dans la tête devant le père
blanc. un voile s'envole du visage de la femme,
ne serait-ce que pour céder la place à une gifle.

temps inaperçu. patience noyée dans
l'essence. l'allumette mouillée
déclenche le désespoir. moi, au bord

j'avale du vin gris et d'office la grise
politesse ignorant encore
ce qui m'empêche de tomber en morceaux.

LE RAID

dans une petite heure
d'une frontière à l'autre, une
bande invraisemblable
nous voilà en plein milieu
d'un jour de fête avec risque de dérapage
les villages sentent les amandes grillées
des parasols roses jaillissent du sol
et me rappellent une crise de colère
qui, comme d'habitude, n'en valait pas la peine
mais n'était pas non plus inutile
voilà pourquoi je te fais un clin d'œil
et aussi pour le repas en commun
au restaurant qui n'existe plus

le paysage est tout frais et étendu
une formule de politesse d'envergure
qui n'a rien à voir
avec mes souvenirs
seul cet homme qui fait les cents pas
les faisait toujours au même endroit
et la conversation que sans le vouloir nous
entendons pourrait avoir eu lieu il y a longtemps

voici le centre. derrière nous
la sale france, devant
l'Allemagne vaincue. c'est pour la bonne
réputation qu'on dit ça de l'Allemagne, mais
voilà qu'on retombe
soudain dans les vieilles habitudes
'den hitler huet och guddes gemaach' ^{1/}
soit dit en passant, en luxembourgeois
ravive le désir d'être né ailleurs
comme si cet ailleurs
existait

'sortir de ses gonds sans
atterrir dans le fossé'
es-tu capable d'un retour en arrière
beau et démodé, flou et muet
nous nous embrassons sous le saule pleureur
et maintenant dis-toi vite un mensonge, un mensonge
pour te débarrasser du désespoir
afin que tu puisses quitter
le pays sans avoir rien à te reprocher !
se sentir bien frise l'épuisement
mais les arbres sont gentils
gentils comme l'homme envers la femme :
c'est gentil d'être venue !
du cinéma ça aussi
les mots regorgent d'insolences

1/ - Il n'a pas fait que de mauvaises choses, Hitler ». De temps en temps, l'auteur qui écrit essentiellement en allemand glisse des formules luxembourgeoises (ou françaises) dans le texte (NdT)

CLIENTS CHEZ DIVA

les femmes s'entraînent à marcher
un bidet sur l'épaule,
d'après un texte de villeroy & boch ;
chez les hommes le cordon ombilical
pendille des pantalons. de toutes
les nostalgies celle de l'immortalité
est la plus douloureuse, bizarre le résultat
de la peine : l'homme, une déformation
– à force de s'entraîner il est devenu agrès lui-même –,
presse de son body des ballots
de peur et de rage.

not at any rate, an Attic grace !

la femme fait augmenter sa valeur marchande
avec deux traits de rouge à lèvres. on en vient
à l'échange des sentiments.

il y a encore son sperme dans le slip de la femme
mais il l'aborde
déjà avec un faux nom.

sur un fond vert pistache, bien
ordonnées, comme des masques funèbres, les photos
des stars. la pose du buveur
elle l'appelle *galerie des ancêtres*.

la femme *en tout cas* voudrait y faire
l'expérience de sa vie avant
de mettre au clou sa peau.

CHANTIER

la grande tombe, dans laquelle ils
s'enterrent
avec la paloma et 3 à zéro pour la juventus
ou pour porto (tu devrais voir le port !)
et avec la question du passant impatient :
c'est quoi ça, on y fait quoi ?
puis il y en a un qui s'écrie : de l'or ! et il agite

une pièce de monnaie, la tête d'un souverain poussiéreux ?
montre ! bâtard, t'es devenu fou !
une capsule de pepsi !
à une telle profondeur ! ? impossible !
mais si ! si c'est assez profond
ça devient une découverte historique !
mon vieux, tu t'es fait avoir !
bien, continuons de creuser !
dans la canette de bière
brille tout brun une petite réserve
de soleil.

REPRÉSENTATION

ai humé la saleté goudronnée de l'alzette,
ai vu les esprits sauvages
purgeant leurs heures de guichet
et ai imaginé un bord de mer en pleine ville,
là, devant le monument aux morts,
de l'eau écumante, ressemblant à un péché de jeunesse.
puis le navajo a traversé la place du brill
exigeant un peu plus d'engagement personnel.
la main de la serveuse avait d'énormes fissures
quand elle a posé les verres devant nous.
nous avons bu pas mal tous les deux.
en prononçant des mots difficiles
le rire creusait des fossettes indo-germaniques
dans mon visage ; chaque souffle
devenait un pont aux ânes
entre deux sentiments.
les villes s'appelaient aztec ou
truth or consequences.
*nous ne pouvons pas entrer
deux fois dans le même fleuve.*
le ciel a abandonné sa couleur ;
en buvant nous sommes passés
à un fil de la mort.

Traduit de l'allemand par Jean Portante

POÈMES

NIC KLECKER

FRISSON

Si tu as peur du temps
fais briller dans ton poème
le soleil fidèle de la rosée
car le granit
et l'or même
se désagrègent
et nos pauvres cœurs
ne palpitent
que dans l'instant
qui s'évanouit

•

Je lis le temps
sur le bord jaunissant
de la feuille

•

L'avion porte les hommes
d'un continent à l'autre
je vois les traînées blanches
se dissoudre
le ciel bleu
abolit le temps

•

Je tremble à la pensée
que la métaphore majeure
qui engage la nuit et le jour
résulte d'un mouvement de toupie

•

Sans la nuit
le jour serait sans prestige
le retour à la nuit
est la tentation têtue

•

Parfois les minutes
tombent de l'arbre du hasard
s'assemblent
et font l'heure exquise

•

Augenlicht
Sonnenlicht
lumière du soleil
lumière des yeux
pôles de puissance
dans l'espace
nous sommes marionnettes
suspendues
aux fils incandescents

•

Me voici devant les yeux de l'enfant :
tu m'assures
que le sommeil m'est accordé
que le monde est solide
et paisible
Et je me dis :
Nun versuch es
zu tun wie ein Gott
nimm aus der Tiefe
die grosse Verneinung
und lächle die Ruhe hervor

•

J'ai peur pour les mots
voisins sur les lignes
de mon poème
la pointe de ma plume
les fait naître
et les abandonne
comme les choses
devant mes yeux
ils sont secoués par le hasard

•

Mon oreille veut s'ouvrir
aux douces paroles
de paix et d'amour
mais la sainte alliance conclue
dans le secret des cœurs
se déchire
et se consume
le jour du tonnerre
le jour de l'éclair

DÉSORMAIS

Nos vains regards
vers l'univers
retournent à l'arbre
et au mur chaleureux
L'ange ne s'arrête plus
Les pourparlers se font
désormais
sans interprète
entre l'œil et le soleil
Le mystère se blottit
tout contre l'âme
tremblante

Il l'amadou, elle le flatte ;
Il n'y trouve plus rien de Chatte,
Et poussant l'erreur jusqu'au bout,
La croit femme en tout et partout,

La Chatte métamorphosée en femme

POÈMES

ANISE KOLTZ

Dans la pénombre des bois
dorment les orages d'été
aucun chemin
ne conduit plus
à la maison

•

Le visage cicatrisé
par vos paroles
j'ignore
si je vis dans l'ordre
ou le désordre
si aujourd'hui est hier
ou demain
ou les deux ensemble

•

Sommeil qui ne vient d'aucune vallée
et qui ne va vers nulle part
sommeil qui nous cloue
pour y suspendre ses images

•

Être vivante
pour quoi faire ?
Accrochée
à l'échafaudage
de ma respiration
je suis suspendue
dans le vide.

•

De cette terre sauvage
les dieux sont partis
abandonnant les hommes
à des anges
déchus comme eux

•

Si Dieu me touche
il sera frappé
par la foudre.

POÈME À NEUF TEMPS

JEAN PORTANTE

1

le premier temps déborde comme du lait
ne faudrait-il pas approcher les lèvres
pour l'empêcher d'éteindre le brûleur
de salir la cuisinière
un brûleur éteint
une cuisinière salie
c'est tout ce que je n'ai pas
eu le courage de boire
le premier temps déborde comme du lait
il est blanc le passé
que je n'ai pas bu

2

le deuxième temps ment comme toi ou moi
l'histoire qu'il invente
n'est pas la sienne
ce qui ne signifie pas qu'elle
soit à toi ou à moi
qui à un mensonge près
nous ressemblons comme deux secondes
deux gouttes de temps
dans un verre d'histoire
– inventée bien entendu

3

le troisième temps appartient à tout le monde
il est la démocratie absolue
la révolution socialiste avant et après la lettre
et tant de choses encore

que je ne saurai dire
que quand comme lui
j'appartiendrai à tout le monde
le troisième temps appartient à tout le monde
et ça l'avance à quoi

4

les enfants du quatrième temps jouent
avec les secondes et les minutes
les heures c'est pour plus tard
quand ils aspireront à plus
qu'au simple égrènement
de ce qu'ils considèrent trop petit
pour leurs ambitions nouvelles
quant aux secondes et aux minutes
elles grandissent elles aussi
comme si elles ne craignaient pas
cet avenir réservé pour l'heure
aux seuls enfants du quatrième temps

5

le cinquième temps habite tout près de chez moi
chaque matin à la même heure
il sort comme moi acheter le journal
nous n'avons pas besoin de nous saluer
personne ne nous a présentés l'un à l'autre
voilà pourquoi de mon point de vue
nous ne nous saluons pas
et je parie que du sien
il n'en va pas autrement
ah que ne donnerai-je
pour jouer avec lui aux échecs

6

on dit j'ai fait mon temps – le sixième
comme on fait sa valise
et la comparaison s'arrête là
la valise est ouverte encore
il y a de la place encore
pour l'une ou l'autre chemise
mais aurai-je le temps de la fermer
oui est-ce que j'aurai le temps de la fermer

7

je vois le septième temps mais
je ne le comprends pas
qu'a-t-il à m'envoyer
dans le visage
la fumée de sa cigarette
c'est sa façon de s'expliquer
et c'est justement ça
que je ne comprends pas

8

brusquement le huitième temps se lève
et cherche autour de lui
qui pourrait lui ressembler
s'il pouvait voir
il ferait comme moi
il lirait des livres
caresserait des espoirs
et éviterait de se regarder
dans une glace
tout ça s'il pouvait voir
mais moi j'ai un autre problème
comment faire tenir
dans une même pensée
des livres des espoirs et une glace

9

si je savais à quel temps mettre
ce qui suit
le système de l'univers
ne m'échapperait plus
et je saurais s'il y a quelque chose
avant ou après les choses
permets-moi dans ce contexte
de te poser une question
depuis quand as-tu mal à la tête
il se pourrait que comme le dit alvaro
c'est justement à cause de cela
de ce mal de tête qui chez lui est un rhume
qu'est bouleversé tout le système

(textes inédits)

Une hirondelle en ses voyages
Avait beaucoup appris. Quiconque a beaucoup vu
Peut avoir beaucoup retenu.

L'hirondelle et les petits oiseaux

L'ABSENCE ENCORE CHAUDE

RENÉ WELTER

Ein Wort-du-weißt :
eine Leiche
Paul Celan

un lieu comme
on dit sur l'autre rive

mitten unter uns
la mémoire brisée

un lieu comme
un marais dans le nom

une ferme un hôtel
et des touristes

on déboise aussi
ailleurs la terre tourne

et brûle encore dans la main
le potier monte des urnes

pour le silence
qui sépare

la gloire
des cendres

1
les jours de grandes pluies
la terre draine-t-elle toujours

des visages en filigrane
vers *le hameau*

2

combien a-t-on payé et comment
à la pièce en vrac

en quelle monnaie
à quel taux

et le cas échéant
quel a été le change

3

l'écu aurait-il réduit les coûts
accélééré l'exécution : des commandes

4

qui a franchi le seuil
le premier la langue

la même les barbelés une autre

qui la dernière

5

y a-t-il eu des prières
contre quoi contre qui

d'insérer la mort un nom
avant son terme

au bout de quatre marches
le privilège de la potence

en bois à côté le tombereau
sur l'autre liste

6

comment sont-ils arrivés
à porter la nuit

sur le dos le brouillard
dans les jambes les initiales

comme une jaune traînée
d'étoile à éraciner

7
est-il vrai qu'aujourd'hui
encore il tombe

de la neige
qui brûle

la dernière vallée

8
les actions les titres
sont-ils toujours aux porteurs

les mêmes noms

9
que rapporte un dividende
par croix derrière tant d'années

10
combien de mort
par ligne par croc

combien de cris tassés
derrière la porte : une image

des cœurs murés
dans la pyramide : du silence

11
à plomber les mots
sur place dans l'enclos

dans la cour : appelle
une absence encore
chaude

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

Anise Koltz. Née en 1928, à Luxembourg Eich. Écrit en luxembourgeois, allemand et français. Fondatrice et organisatrice, avec Jean Portante, des « Journées de Mondorf ». Elle a publié des recueils de poèmes, des traductions...

Nico Helminger. Né à Differdange, Luxembourg, en 1953. Écrit en allemand et en luxembourgeois. Son œuvre comprend aussi bien des recueils de poèmes que des romans et des pièces de théâtre.

Nic Klecker est né en 1928 à Brandebourg, Luxembourg. Il écrit en français. Rédacteur de la revue de poésie *Estuaires*. Il a notamment publié des livres de poèmes.

Jean Portante. Né à Differdange, Luxembourg, en 1950. Écrit en français. Son œuvre comprend des recueils de poèmes, des récits et des romans. Traducteur. Chroniqueur dans plusieurs quotidiens, hebdomadaires et mensuels luxembourgeois. Organisateur avec Anise Koltz des *Journées Littéraires* de Mondorf.

René Welter est né en 1952 à Esch-sur-Alzette. Il vit au Grand-Duché de Luxembourg. Secrétaire de la revue *Estuaires*. Ses textes ont été traduits en italien, russe, macédonien, luxembourgeois, allemand, anglais et chinois.

LE COIN DES POÈTES

ADRIENNE DANTON

En 1877, Oscar Wilde prolonge ses vacances de printemps et s'embarque pour Naples via Rome. Il y rejoint Hunter Blair et Ward à l'hôtel d'Inghilterra, visite la ville et dîne le soir en compagnie de deux camériers du pape.

Hunter Blair, pensant « le sauver » en le convertissant à l'église catholique romaine lui obtient un entretien avec Pie IX qui les reçoit en audience privée.

Troublé, Oscar s'enferme pour écrire un sonnet qui sera publié en septembre sous le titre *Graffiti d'Italia*.

Puis il sort et déclare qu'il lui faut se rendre dans « le lieu le plus saint de Rome » afin de s'y prosterner. Ce lieu n'est autre que la tombe de Keats, au cimetière protestant.

Hunter Blair se montre fortement irrité par une telle confusion dans les postures.

Ému, Oscar écrit au retour de sa promenade le poème : *The grave of Keats*. Quelques semaines plus tard, il devait même y ajouter une note en prose : « Je me tenais devant la pauvre tombe de ce divin garçon, j'ai pensé à lui comme à un prêtre de la Beauté Sacrifié avant son temps ; et la vision du Saint Sébastien du Guide m'apparut tel que je le vis à Gênes, joli garçon bronzé aux cheveux irisés et aux lèvres rouges, attaché à un arbre par ses ennemis pervers et bien que percé de flèches, levant un regard divin passionné vers l'Éternelle Beauté des Cieux entr'ouverts... »

Le père Russel, à qui Wilde proposa le poème et la note suggéra qu'avant de le publier dans *The Irish Monthly* il faudrait peut-être changer au moins les deux « garçons » en « jeune homme ».

Wilde refusa.

En 1995, bien qu'enfin admis au coin des Poètes, dans l'abbaye de Westminster, Oscar Wilde, condamné il y a cent ans pour homosexualité, se voit aujourd'hui refuser toute réhabilitation par l'Église comme par l'État.

IMPRESSION DU MATIN

OSCAR WILDE

Le nocturne bleu et or de la Tamise
S'est changé en une harmonie de gris :
Une barque chargée de foin couleur ocre
S'est détachée du quai : d'un froid glacial

Le brouillard jaune a recouvert
Les ponts, si bien que les murs des maisons
Semblent s'être changés en ombres, et St-Paul
Surgit comme une bulle au-dessus de la ville.

Puis soudainement le bruit de la ville s'est éveillé :
Les rues sont devenues mouvantes
Avec leurs charrettes venues des campagnes : puis un oiseau
A volé vers les toits brillants et a chanté.

Mais une femme pâle et solitaire,
Dont la lumière du jour embrasse la chevelure triste,
Flânait sous la clarté des becs de gaz,
Les lèvres enflammées, le cœur de pierre.

IMPRESSION : I. LES SILHOUETTES

La mer est tachée de lames grises,
Le vent morne et funèbre joue ses notes dissonantes,
Et comme une feuille desséchée la lune
S'essouffle dans la baie orageuse.

Incrusté dans le sable pâle
Gît le bateau noir : un jeune marin
Dans son insouciant joie monte à bord
Avec le visage rieur et la main rayonnante.

Et là-haut les coulis hurlent,
Là où dans les hautes terres obscures
Les jeunes moissonneurs à la gorge brune passent
Telles des silhouettes incrustées dans le ciel.

II. LA FUITE DE LA LUNE

Pour les sens extérieurs c'est la paix,
Une paix rêveuse dans toutes les directions,
Le profond silence d'une terre chimérique,
Le profond silence des ombres cessantes.

Hormis le cri à l'écho strident
D'un oiseau solitaire inconsolable ;
Un râle des genêts appelant sa compagne ;
La réponse d'une colline brumeuse.

Et soudain la lune retire
Sa faucille des cieux foudroyés,
Fuyant vers sa sombre caverne,
Enveloppée d'un voile de vapeur jaune.

LA TOMBE DE KEATS

A l'abri de l'injustice du monde et de sa souffrance,
Il repose sous le voile bleu de Dieu :
Enlevé à la vie quand la vie et l'amour étaient encore nouveaux
Ainsi Git le plus jeune des martyrs,
Beau comme Sébastien, et comme lui aussi, mis à mort prématurément.
Aucun cyprès ne jette d'ombre sur sa tombe, pas d'if funéraire,
Mais de douces violettes qui pleurent avec la rosée
Tissent sur ses restes une chaîne qui fleurit sans cesse.
O cœur si fier que brisa la misère !
O lèvres les plus douces depuis celles de mitylene !
O poète-peintre de notre Terre Anglaise !
Ton nom était écrit sur l'eau - il survivra :
Et des larmes comme les miennes garderont verte ta mémoire,
Comme le firent celles d'Isabella pour l'arbre de son Basil.

Rome.

Traduit de l'anglais par Sandra Moussempès

POÈMES

BERNARD NOËL

MICHÈLE MÉTAIL

CLAUDE MINIÈRE

LILIANE GIRAUDON

JEAN-FRANÇOIS BORY

DOMINIQUE BUISSET

NADINE AGOSTINI

HENRI DELUY

UNE VIE SOUS ATHOS

BERNARD NOËL

1

Un mot cherche mon cœur moi autour de lui
je cherche comment s'accroche à son présent
un peu de cette chose qui flotte ici
partout dévastation ruines et cependant
que sa belle image est mordue par le temps
saint Jean trempe sa plume dans la lumière
d'un geste égal mais le jet lumineux vise
on ne sait quelle partie du corps voici
des mouches elles vont butiner sa poussière
puis s'envolent vers le cul-de-four où Dieu
a tellement noirci qu'il est négatif
l'aigle et Jean même auréole et plus qu'une aile
au lion de Marc l'œil un petit lac de larmes
Luc le visage mangé par le moisi
est devenu un nègre à la barbe blanche
plus de Mathieu juste un trou dans le mortier
et quelques os de brique rose un frelon
tire mon regard vers là-haut la coupole
au premier cercle les restes d'une épaule
dans le second huit anges chacun six ailes
deux vers le bas deux vers le haut deux ouvertes
le tout d'une sensualité extrême
chaque ange paraissant par deux fois pourvu
de la zone bien fendue que les humaines
n'ont qu'une fois et l'amour serait à faire
dans un embrassement du haut et du bas
circulaire et sans fin une roue toujours
en mouvement le même frelon descend
vers la coulée de fiente fraîche mon œil

enflammé pourtant n'ose pas s'en servir
mais je confonds peut-être fiente et fiel
et me voilà seul au milieu d'aujourd'hui
le regard soudain cassé par le soleil
le vide et la peur de l'escalier pourri
les yeux tâtent l'air sur leur gauche et surgit
la brusque surprise

le Blanc le Blanc le Blanc
pousse au fond du ciel son érection de craie
et par dessus vie morte et réalité
plante un formidable NON à leurs raisons

2

aucun corps là-haut chez les anges à six ailes
leur sensualité s'accroît de ce rien
mais s'envoyer en l'air pour une auréole
n'est-il pas de bonne guerre virtuelle
moi qui tous ces jours-ci n'ai pas plus de sexe
qu'un petit Jésus j'écoute au loin des mots
grecs bulles de son pareilles à ces mystères
qui roulent dans l'espace et font dans l'oreille
des pets il y a davantage de mouches
qu'hier mais les pigeons n'ont rien ajouté
je suis venu voir le Blanc

il est coiffé
d'une pyramide laiteuse le seul
nuage en vue dans tout le ciel coton qui
couvre ainsi la violence de la durée

3

l'image et le mot sont-ils liés ou bien
l'un toujours après l'autre pour que le voir

ou le dire l'emporte chacun son tour
ce que les yeux ont vu là-bas être vu
ne lui suffit pas cela s'érige et rôde
et rue contre le mouvement du poème
mais qu'est-ce qu'un élan minéral et blanc
un silence vertical un temps de pierre

4

l'arracher de mes yeux en faire autre chose
me disais-je en montant l'escalier de marbre
qui donne sur le vide ensuite je marche
sur la crête d'un mur puis sur de vieilles planches
rongées par la pluie le soleil cette fois
je sais où il se trouve et il est bien là
mais tout gris dans la buée bleue le bois craque
sous mon poids ou le torrent de lumière

5

assis dans la fraîcheur en ruines je vois
la plume de Jean prendre l'air comme fait
la langue pas la mienne qui tourne en vain
un bout de souffle et n'en tire pas de forme
un pan de plâtre tombe de la coupole
et crée de la poussière avec ce qui fut
une feuille à ma main semblable et pourquoi
suis-je troublé par l'intacte l'implacable
jeunesse des quatre colonnes de marbre
leur peau si transparente dans le soleil
leur galbe insolent de sirènes de pierre

6

très ordinaire un pic ce matin flanqué
d'une double pente qui sert d'horizon
un saint décoloré dans sa niche et moi
regardons le ciel un peu de vent souligne
le silence à gauche un bâtiment ruiné
le feu a cuit les pierres tordu le fer
la cendre qu'on voit serait celle des livres

7

les mots se passeraient bien des choses comme
les doigts des morts n'ont pas besoin d'être utiles
le tonnerre au loin remue un tas de caisses
vides les quatre ifs de la fontaine indiquent
la direction de l'immobile la terre
tourne sans faire crier l'air juste un rond
remous bleu dans l'épaisseur d'on ne sait quoi

8

sous le parquet de l'ostéophylakion
les os se mêlent comme jamais ne firent
les corps à gauche en entrant soixante-et-un
crânes sur neuf rayons aucune mâchoire
inférieure aussi les dents font sous chacun
des petites pattes sur le mur du fond
les dix rayons de la grande cranothèque
trois rangées sur chacun de soixante-et-quinze
soit environ deux cent vingt qu'il faut par dix
multiplier un seul noirâtre et sur son front
la date de mille neuf cent trente-cinq
mille neuf cent trente-huit affiche à droite

son voisin mille neuf cent quarante-et-un
proclame l'autre à gauche tout l'os frontal
porte des lignes russes trois qui épousent
la rotondité pour conserver le nom
avec peut-être le grade monacal
toujours une croix noire entre les arcades
ou bien tracée à la suture des trois
os crâniens mais comment prendre en main un crâne
sinon deux doigts dans les orbites pinçant
la trop fine cloison qui craque et s'écrase
beaucoup sont si blancs que j'oublie la poussière
on peut aussi les prendre pouce et index
bien écartés par les tempes ou les pommettes
sur l'appui de la principale fenêtre
deux ou trois douzaines sont couverts de toiles
d'araignées à de gros clous un peu plus loin
quelques disciplines chapeau de fer croix
qu'on se cadennassait au cou et il faut
s'y prendre à deux fois pour la soulever
ceintures de plomb chaînes de toute sorte
sur une table dans des boîtes de bois
des crânes qui sans doute furent précieux
mil neuf cent-sept sur un front jaune et mil neuf
cent vingt-trois entre les seules tempes vertes
dans un recoin et par centaines empilés
un tas de tibias comme des bûches blanches

9

il a disparu dans les nuages à moins
que les coups de foudre l'aient décapité
quand je meurs le monde entier meurt avec moi
disait le père Maximos nous parlions
de la grâce elle me semble répondais-je
fondamentale en Orient alors qu'à Rome

on a bâti sur le pouvoir Maximos
célèbre les trois offices quotidiens
six dix-neuf et vingt-et-une heures j'aime comme
il manie l'encensoir aux douze grelots
un par apôtre et nous fabrique un chemin
de fumée j'aime aussi comme il psalmodie
Kyrie Jesou Christou yié tou Theou
eleison imas Seigneur Jésus Christ
fils de Dieu aie pitié de nous j'ai compté
jusqu'à soixante dix-sept fois ce matin
quatre vingt-trois hier à l'office du soir
cette imploration remonte aux débuts
de la vie érémitique Saint Antoine
la psalmodiait face aux démons saint Grégoire
Palamas l'a introduite au mont Athos
nous somme une communauté très petite
le père Paul l'higoumène Maximos
son frère Estaphios diminutif Staphy
(que j'ai pris pour daddy en souriant de croire
mes deux moines en train de daddifier leur père)
sont les trois permanents de notre skite
bâtie pour huit cent moines russes et qui fut
un bastion de l'empire du dernier tsar
n'est grecque ici que la chapelle où je vais
par la crête d'un mur l'escalier de bois
elle daterait dit-on du dix-septième
les membres provisoires de notre skite
sont à part moi Niko un jeune étudiant
en théologie et père Dimitrios
qui pèse à lui tout seul autant que les trois
permanents par la faute du double ventre
que lui fait son bon cœur

la ruine alentour
 fait un cercueil de pierre à ses propres restes
 le regard s'ensevelit puis se retourne
 espérant saisir la chose qui menace
 et qui pourtant n'est nulle part une rouille
 de l'air un eczéma sur la peau du jour
 un oiseau plonge vers le chat le frôlant
 encore et encore à la vie à la mort

combien de temps faut-il au temps pour user
 une communauté close on a donné
 le nom d'avenir à la capacité
 de céder sa place au suivant est-ce vivre
 ceux qui furent ici n'avaient d'avenir
 que chacun le sien une petite vie
 la révolution russe ayant coupé court
 la succession vers quelle pensée va l'homme
 conscient qu'il n'y aura aucun survivant
 alors vivre est l'exercice de la mort
 cependant que mourir est jour après jour
 le seul point commun puis vient la fin du temps
 pour le dernier celui qui s'est effondré
 tout seul tout sec dans son habit noir et moi
 derrière plus de mille portes je cherche
 le cadavre du dernier mort

12

attiré

par quelque chose et cette chose est l'attente
que j'en ai mon désir jeté dans l'absence
y fait trembler les traces d'un nom ce nom
accomplit en moi le travail qu'accomplit
en l'air un battement d'aile silencieux

13

le lundi le mercredi le vendredi
sont jours de jeûne à midi deux trois tomates
autant le soir les autres jours une grande
assiette avec légumes ou pâtes beaucoup
de pain de l'eau de source et parfois poisson
ou féta yoghourt au miel peu de sommeil
ils font la sieste moi j'écoute le temps
qui passe comme un souffle

14

il est là massif

et sombre mais décapité de sa pointe
par un plat nuage blanc nous n'avons pas
jeûné à midi parce que m'a dit Paul
c'est aujourd'hui la fête des douze apôtres
qui donne droit à l'huile Démétrios
avait préparé des pâtes en sauce rouge
j'écris dans la chapelle grecque saint Jean
ne se fatigue pas de tremper sa plume
les quatre galbées sont toujours aussi sveltes
l'arcature au-dessus affiche deux anges
et un saint chevalier croix dans la main droite

épée dans la gauche deux cartouches avec
paysages sépia plus loin un arc fleuri
encadre un ange qui ferait aussi bien
demoiselle que damoiseau sa main droite
gratte un air de lyre sur son aile gauche
quelques gravats de plus qu'hier l'art diminue
tous les jours il finira par suinter
des murs comme a suinté du corps cette image
qu'on voit dans le lin du suaire

15

faut-il

ne faut-il pas prêter aux ombres un petit
peu de vie non à celles qui sous la terre
font métier de mort mais toutes celles qui
doublent les choses d'un dessous si profond
qu'on croit toujours ici marcher au milieu
de son propre corps le sol en paraît donc
la mâchoire qui manque au bas des crânes

(à suivre...)

POÈMES EN CREUX

MICHÈLE MÉTAIL

(Extraits)

CALMER LA DOULEUR

*Être dans les flots, la soif profonde,
Éprouver une grande tempête morale.
Hurler de son impatience déchirante,
Cri de ses passions lancinantes.
Paroxysme de ses nerfs,
Sentir une brusque et brève fulgurante dans la tête :
Réveil d'une physique ancienne.*

METTRE EN DOUTE

*Sans ailleurs en lieu sûr,
Il n'y a pas l'ombre d'un endroit.
Le temps métaphysique devant les yeux,
Folie de l'ordre en mouvement.
Cela est hors au monde, autre part dans l'esprit,
Le contact n'est plus permis au désespoir.*

PARTIR AU LOIN

*De près ou de là, en douce
Sans laisser d'adresse,
Pousser plus furtivement,
Être allié de la foule
Pour fuir de tout.
Voir plus d'un endroit
En hâte de s'attendre
A la conquête du monde.*

PERDRE LA PARTIE

*Connaitre sa peine,
N'avoir rien à l'avantage.
La raison est inégale,
Abandonner la parole.
Prendre à la vie
La majeure de plaisir,
Abandonner la plaignante
Au jeu du temps.*

SAUVER LES APPARENCES

*Du naufrage de liberté
Contre toute la vie,
Ménager son crédit
Malgré la mise.
Légère malade en sa tête
Une belle de la lune,
Prendre son âme pour la réalité,
Son honneur des planètes.*

APPROCHER DU BUT

*Gardien d'une expédition
Être encore loin de la terre.
Se donner pour la nuit, à pas de loup,
Ligne d'un temps en blanc.
Poursuivre la perfection,
Viser le moment,
Détourné de la vérité,
Manquer le résultat !*

PRENDRE APPUI

*La plume à l'improvisiste,
A la mesure de ses dires.
Au pied de la lettre
Point d'assaut de l'âge.
Naissance avec la bouche,
Faire l'avantage au mot,
Une voix sur le souffle
En riant au tragique.
La défense de la parole à la gorge,
C'est à gagner ou à laisser !*

TOMBER EN ARRET

*A rien, à zéro,
En chute libre du destin,
En cascade des nues,
A pic de son haut
Bien bas dans un gouffre.
En ruine de tout son long,
Marquer un temps dans l'abatement.*

PRÉPARER L'AVENIR

*Songer à la route
Dans un voyage prochain,
Projets de longue date,
Au combat des déceptions.
A cette fin, espérer en ses effets,
Perspectives dans un plan indéterminé.*

ATTENDRE L'OCCASION

*Avant d'agir pour les grandes uniques,
Perdre son temps à tout un autre jour.
Quand le moment se présente,
A la première au tournant,
Sauter sur l'heure à saisir de pied ferme,
Ne pas manquer que ça soit fini.*

La maison de la Ville et les meubles exquis,
les Ennuques et les Coiffeuses,
Et les Brodeuses,
Les bijoux, les robes de prix.

Testament expliqué par Esope

RECOUPEMENTS

CLAUDE MINIÈRE

Des faits qui se recourent
 une enquête
 une femme en morceaux
 un dieu cassé

la poésie est une fable en morceaux
et c'est pourquoi toujours nous rassemblons les membres
d'Osiris,

 c'est tombé comme ça
 par hasard dans la langue

 fleurs coupées
 iris
 myosotis

c'est une chute la rime
dans laquelle on a trouvé des indices
 et je n'ai pas choisi
 et j'ai pris la plus belle
 dans le plus simple appareil
 dans lequel on se souvient

elle vient ainsi, fleur coupée, unie et jetée au loin

On les a trouvés morts et vivants
enlacés
elle a l'air d'une enfant
qui vient de faire des mauvais rêves
(elle tombait au bout de la ligne)
réveillée en sursaut
et qui vient toute gauche, tout de go, furieuse et rieuse

les lignes se coupent et se recourent

nous essayons de voir tout ça de haut
d'en bas

d'y être (la guerre)

« au revoir ! »

sous le pont Mirabeau
lettres à Lou

fétiches et potiches
des hommes entichés

de lumière

je te relirai souvent
je referai ton trajet en lacets
je referai tes courbes
tes formes opulentes

En quête :

les lignes se coupent et se recourent
nous n'avons dit que des morceaux
nous avons tout dit

et nous nous en allons
à tire d'aile
à titre d'aile

comme oiseaux qui suivent un bateau qui s'éloigne
qui passe les récifs
et lui coupent et lui tracent la route
morceaux de pain
de récifs

les nuages les poursuivent et s'ourlent
de paroles coupées
à titre d'aile
à titre d'ailes
de paroles couplées

dans la séparation

ils réunissent fragmentairement
un corps qui se découpe sur le fond
dans leurs pensées

mobiles :
l'antique question de la beauté

pensées flottantes puis l'
effraction scandaleuse de la pratique

un corps qui n'existe que dans l'effraction
ainsi la mélodie

les motifs

cherchant une résolution

cherchant les motifs et leur résolution différée
Ulysse racontant la fin de Troie entre autres choses
Enée portant son père sur un dos d'enfant
entre autres choses leur histoire

Ces deux-là ont roulé dans l'émerveillement des rivières
où vont-ils ?

 dans l'émerveillement
 dans la rivière
roulant innocemment jusqu'à la chute
 qui les éveille

ils ont buté sur le rivage
ils ont continué pieds nus
comme la ligne rose des collines
 (dieu démembré, visage vert)

ils refont le lien, le lieu
ce sont les mots qui portent des souvenirs

ils reconstituent un corps de récits
ils sont renvoyés au début
 (feuilles éparées blondes)

la courbe les prend
épris de courbe

Il a passé
sa main dans ses cheveux
entre ses cuisses fraîches
 il l'appelait Nausica, Barbara
 et tous les noms en a
 elle se rappelait ainsi
dans la déclivité des atomes, des lettres
 c'était chanté
 c'était le rêve

Si je rêve c'est d'eux
et d'une main et d'une chevelure
et de la sueur qui perle
qui perle dans les eaux

dans l'écrit
ils classèrent les conditions de tous les êtres
Et les signes, bois flottés
rêvent de la mer unie qui les emporterait
en une seule vague

et les ruptures
cherchent en revenant leur liaison
en avant

et les moirures enveloppent l'autre
dans sa danse

jambes et bras et têtes (de Rodin)
Isis messagère des dieux
interchangeables
sans autre nécessité
(récit de la pensée)

et c'est le rêve
les indices que nous y portons dans les recoupements
de manière brève infiniment

c'est ce que j'ai sous les yeux
c'est ce que j'ai derrière et devant les yeux
si je distingue encore les choses
dans leurs rayures et dans leur prose
elle et elles parallèlement s'envolent
se croisent et se chevauchent plus bas
à cet instant donné

et du feu la fureur sauve des fétus de paille

les conjonctions les entraînent plus loin
(plus loin ils n'en avaient pas idée)

puis les collines
viennent dans le berceau de la couleur
comme les mots
viennent aux choses

d'abord ils avaient peint l'âge d'or
puis la danse
puis les grandes baigneuses
dans une matière paillée
(elles y sont)
baignées dans la couleur

elles et ils se réveillent dans la fable
par la fable réveillés
dans la solitude
elle se réveille en sursaut
(barrages construits par des enfants, moulins)
paroles qui dérivent
dans la rivière
qui la déshabille et l'enveloppe
contre les morsures
et l'enveloppe de baisers
l'embrasse longuement

à cet instant où elle entre dans la pratique

cette pensée en découle par recoupements
et au-dessus de la rivière
comme danse de papillons
clignements d'histoire
ont dit, pour adoucissement :
ce sont des âmes
ce sont les yeux de la terre
des mots éparpillés

pour déduire, donc, et adoucir
refaire une phrase,
morsures et morceaux
en zig-zag dans le courant
qui va à la mer
qui va à la mer

où se perdent les papillons
les âmes fluctuantes

système non-linéaire
comme le courant de l'eau :
une vague solitaire

Un vieux sage chinois faisait le fou
pour passer sa turbulence
dans l'état stationnaire
Éros a pour fin le repos

Recoupez-moi tout ça !

brume au loin berceau de la couleur
Quand rediront-ils l'orient est rouge ?
se pourrait-il que ce ne soit jamais ?

Paillettes éparpillées
comme vœux d'un vanneur de blé au vent
papillons d'éternité
ensemble sans métamorphose

les masses se sont soulevées
voici les morceaux d'argile
et les monceaux de corps
voici la page
lavée à grand seau, l'herbe
coupée sous les pieds des dieux imberbes

Sois sage, ô ma fureur (tu désirais le soir ?)
brins d'herbe tressés
natte pour le sommeil, le cœur s'est
soulevé sans importance, mais il ne peut plus
retomber

L'INSONDABLE MOUMOUTE

LILIANE GIRAUDON

*... l'insondable et compacte moumoute de l'électrique che-
velure d'être, l'insondable et compacte moumoute de la
conscience déchirée »*

(Histoire d'Artaud le Môme)

*« In winter in my Room
I came upon a Worm
Pink lank and warm... »*

(Emilie Dickinson)

UN

Elle lui écrit et cela
Semble une prière - *Avez-vous un*
Cœur dans la poitrine -
Monsieur - est-il placé comme
Le mien - Un peu sur la gauche -
Une autre fois : *Que c'est risqué un*
Accent, quand je pense aux Cœurs
Qu'il peut abattre, j'ai presque peur
De me servir de ma Main fût-ce
Pour une ponctuation -

DEUX

L'enfance se regarde
Dégoûtante manie
Un rêve sans sommeil
Du cœur de l'Insomnie
Son corps tout habillé
Musical organique
Le matin d'un accident

TROIS

Certains jouissent dans la crasse la
Misère et le recueillement leur
Semblent des épices D'autres
Aiment la bouillie de semoule
Ou bien la dégoûtante guerre
Avez-vous remarqué qu'entre
La naissance d'Antonin (dans
Les Bouches du Rhône) et la mort
d'Émilie il n'y a que dix ans

QUATRE

Vingt quatre images par seconde
C'est monotone la cuillère
S'enfonce dans une nature
Peinte le temps est une
Obscurité quand le soleil aboie
C'est un cheval il sourit
Dans le noir

CINQ

Celui-là n'est pas difficile
Sur le choix il fait le bonheur
De tous s'accommodant
Au besoin de guenons de vaches
De juments de brebis et
De chèvres C'est à Espalion
Que remonte la saloperie

SIX

Sur les gravures on pouvait voir
Dans les champs Agamemnon
Tromper Clytemnestre avec une jeune
Troyenne potelée Jambes ouvertes
Car l'homme ne naît pas enfant
Il naît homme De courte taille
Peut-être mais homme

SEPT

Il n'y a jamais eu de
Couloir entre sa chambre et
La sienne c'est pourquoi ils
N'ont jamais eu de chambre -
Comment faire comment
Faire - Il voyait les ventres
En appliquant son front
Contre les piquets de
La barrière car les choses
Deviennent choses et
Mystérieuses à partir du
Moment où on les creuse

HUIT

Debout sur la colline la Reine
Observait l'infamie
De son époux à travers
De gigantesques lunettes de théâtre
La mort c'est de l'esbroufe
Quelque chose comme une compote
Sucrée Une surprise éclaboussante

NEUF

L'insondable moumoute
Ne désigne pas cette peau
De mouton que tu mets
Sur tes épaules pour traverser
La rue mais cette masse
Obscure où l'on a peur
Que grimpent les souris

DIX

Sous le commandement
Du roi des morpions
Appliqué Noir la femme
A la nuque appuyée
Voit dans la chambre
D'hiver l'Insecte du genre
S'échanger en buisson

PIQUE-NIQUE

JEAN-FRANÇOIS BORY

arbre
om

arbre
om

arbre
om

arbre
om

marais marais marais marais mar
ais marais marais marais marais
marais marais marais marais m
arais marais marais marais m
arais marais marais marais
marais marais marais ma
rais marais marais marais
marais marais marais mara
is marais marais marais marais
marais marais marais marais marai
s marais marais marais marais ma
rais marais marais marais ma
rais marais marais m
arais marais marais
marais marais m
arais marais mara

COLUMBARIUM, AN. LX

Mathilde ? (avril 1955 - mai ? 1955)

Véronique D. (janvier 1957 - avril 1958)

Khadija K. (juin 1958 - décembre 1958)

Laila K. (décembre 1958 - janvier 1959)

**** très rieuse qui avait des

fossettes incroyables (1959 ? -)

Nadine J. (juin 1959 - octobre 1963)

Paule H. (octobre 1963 - octobre 1967)

Karen L. (14 janvier 1964 - 14 janvier 1964)

Krystina P-K (décembre 1967 - octobre 1969)

**** L'une des deux était petite,

(août 1969) très brune,

bien faite

avec un faux air de fragile dépravation.

L'autre était puérile

et inintelligente, mais très jolie

avec quelque chose de périssable et d'enfantin.

Elle n'était pas aussi bien faite que son amie,

mais personne d'autre non plus cet été là.

Dominique L. (octobre 1969 - décembre 1969)

Françoise R. (deuxième semaine de décembre 1969...)

...

UNE CHANCE FOLLE

Il faut absolument que je téléphone à Schneider.

Pourquoi n'ai-je pas encore téléphoné à Schneider ?

Aujourd'hui, j'ai encore oublié de téléphoner à Schneider.

Demain avant une heure, sans faute, je vais téléphoner à Schneider.

Schneider n'est chez lui que de midi à une heure. Demain ne pas l'oublier.

Je l'ai appelé : occupé.

Je l'ai appelé mais il venait justement de sortir. Auparavant, son téléphone était occupé.

Je l'ai appelé : au bout du fil une voix d'enfant – je n'ai pu arriver à me faire comprendre.

J'allais appeler Schneider, mais juste à ce moment c'est Christine qui m'a appelé pour me rappeler d'appeler Schneider – « Il est fou de tes textes ! Tu dois absolument l'appeler... »

Il faut absolument que je téléphone à Schneider.

Pourquoi n'ai-je pas encore téléphoné à Schneider ?

ERRATA

Au lieu de s'étonner que Paul Claudel ait écrit : "ne prenez point ce que je dis à mal". On doit corriger de soi-même et lire : "ne prenez point à mal ce que je dis".

Au lieu de : "Pascal Quignard est d'avance plus entouré de lecteurs". On doit lire : "Pascal Quignard n'avance plus qu'entouré de lecteurs".

Au lieu de : "Dans des circonstances que je tiendrais secrètes, une personne dont je tairai le nom, m'a dit des choses que je ne peux pas répéter". On doit lire : "ce type est un parfait faux-jeton".

Au lieu de dire, grave et sérieux : "c'est tout de même très embêtant que ce Patrick Kéchichian qui est critique au *Monde* soutienne à fond cette clique de poètes catholiques intégristes". On doit rire et dire : "Kéchichian, quel nom symbolique! On dirait une phrase prononcée par un auvergnat".

Au lieu de : "La terre est ronde comme une bille". On doit lire : "L'Auteur est rond comme une bille".

PARASCÈVE I

DOMINIQUE BUISSET

*(Rimes empruntées
- librement -
à Maurice Scève,
et quatre hommages
par défaut.)*

1

Comment saurais-je quelle est ma voix
Parmi tout l'indivis qui s'entend ?
Un visage à peine s'entrevoit
Dans le trop vif courant d'une vie
Et tout un fouillis d'ondes chantant
Sans répit de répliques suivies
En moi-même de moi me dévoie
Me délave en me représentant
À ma vue comme un vague lavis.

2

Si l'on savait boire la courte honte
De ravalier la mince netteté
Du mot parfois à nos lèvres qui monte
Ternir leur vermeil leur honnêteté
On pourrait en douceur en tireté
Donnant à ce qui est consentement
Plein de pastis et de contentement
Faire ce que le goût du rien conseille
Tour après tour suivre l'avènement
Renouvelé pour un temps du soleil.

3

Beaux nuages de particules
Vibrionnants à toutes fièvres
Tout passe et nous par le dedans
Fous du bel orgueil d'être heureux
L'orbite creuse et l'os poreux
Tout crâne et nous parle de dents
Vainement dévêtues de lèvres
Entre quoi rien ne s'articule.

4

Morose une fois crevées les baudruches
Après quoi petite elle s'envola
Notre âme à califourchon s'y rejuche
En rêve aspirant à un repos là
Dans le vide clos qu'un beau jour viola
Soudain la griffe du réel notoire
D'un coup éclatant signant sa victoire
Sur ces peaux de nos chagrins essayées
À contenir un long temps méritoire
L'excès des tensions à la fin payées.

5

De bien graves gens qui m'ont lu me grondent
Il m'a été donné en vain l'avis
D'être bon garçon, d'avoir l'humeur ronde
Je suis tout clouteux depuis que je vis
Ni âme ni cœur ne sont nés ravis
Dans cet animal où tout naît merveille
En rêve mais crève avant le réveil
Éclatantes noires bulles funèbres
Aux circuits secrets où tous mes nerfs veillent
Grinçant démesure et vives ténèbres.

6

Il ne convient pas que l'âme s'endeuille
Laissant les salures les vents la vie
Qu'elle se rive à mourir à vue d'œil
Mais que l'emporte à soi-même ravie
En millions d'éclats enfin assouvie
La matière brisant toute habitude
Rayonnant plus haut que la servitude
Du nécessaire sa gratuite gloire
Son amour rageur sans mansuétude
Et le vivant sa mortelle victoire.

7

Aux femmes passant les parfums les fleurs
Et les charmes font un bouquet mortel
Qui sèche la source un instant des pleurs
Tout à l'étourdie le cœur y mord tel
Un beau gibier acceptant le cartel
De l'appât, joyeux que le désir blesse
À coup de griffe en traître la tristesse
Uniforme et bête qui tourne aux cieus
Il s'en façonne une frêle déesse
Bien sûr avec des gemmes dans les yeux.

8

Mais quel inconscient ne se l'est montré ?
L'amour inonde et puis vient la décrue
À peine on croit un bonheur rencontré
Froissant la toile à la roulade écrue
Le cœur s'ombrage après la chair recrue
La parole aux lèvres se désassemble
Se désaccordant le pas reprend l'amble
La mélancolie renaît d'une essence
Sans mélange pur absolu qui semble
Dénaturé par toute autre présence.

9

Battre au hasard les forêts les halliers
À la quête sanglante d'une prise
Ou bien capitaine vieux fou à lier
Guetter l'exclamation parmi la brise
D'une vapeur dont l'horizon s'irise
Affoler l'aiguille et la tourmenter
Virer bord sur bord et la rendre chèvre
Que le nord ne sache plus l'aimer ?
Mieux vaut à l'entaille à mon tour m'enter
Dans un bois vif où fleurisse ma fièvre.

10

Le ciseau seul peut sous sa lame
Hasarder l'éclosion des mots
Forme et sens au vide l'arriment
Les éclats vont au four à chaux
Que les parois qui murent l'âme
Se fassent les cloisons d'émaux
Dans l'argenture de la rime
Une nielle se coule à chaud.

11

Je veux mettre à l'essai ce que je sais
Faire avec les mots sous toutes leurs faces
Savoir s'il se peut ce que je leur fais
Taïre ou dire en ligne en tresse en rosace
Quand je les dénoue et les entrelace
Que je les tourne et détourne à plaisir
Les attrapant sans trop bien les saisir
Et sous la question quand tout le cœur crie
À soi au monde au néant son désir
Je voudrais savoir de quoi il me prie.

12

Couronnant le vide souverain
Le poème est le mètre de rien
De son compte il enchante les leurres
Du silence sans fin qu'il emplit
En son lieu il arpente le champ
Des lois propres de sa gravité
Il est de nature sans objet
Car sa course exactement réglée
N'a ni centre ni sens ni sujet.

1994

L'Aragne cependant se campe en un lambris,
Comme si de ces lieux elle eût fait bail à vie.
Travaille à demeurer : voilà sa toile ourdie.
Voilà des moucherons de pris.

La goutte et l'araignée

PAROLES DE LUI POUR ÉCRITS D'ELLE

NADINE AGOSTINI

(Extraits)

Gratte gratte-papier viens me gratter le ciel viens-là ma gazelle ma gazouilleuse ma gouailleuse gouape ma grasseyante ma grave ma grave-lure mon grand-duché mon grasping-reflex gouge-moi goule-moi goupille-moi goure-moi gourmande-moi ma gouvernante goudronne-moi goutte-à-goutte goûte-moi la gouttière de grâce ma garce viens me graduer le thermomètre me

(conard)

(culé)

plume travaux de plume ma plumitive laisse tomber la plume et me plucher le plot le pneu le plumeau la plume et juste avant que je te plombe me

(nard)

(lé)

plume plumard coucher couche couche-toi couche-toi là que je te touche que je te bouche que je te boucharde que je t'en bouche un coin et juste avant que tu me me me bordes la voile ma boréale borderline que tu me me me au bord de l'avale-hanches te hanches et te déhanches et t'achevaies au chevalet et t'achèves et joues à tache-tache le drap du lit le lin le drain que tu me drayes la draille la drisse et me hisses la corde le câble et me carènes et me caresses le caret et me viandes le pavillon et me carnes le carillon et juste avant que je te te te carnage la carlingue que tu me canailles la canne le bâti le bâton le battant le battoir le batailleur le bataclan quoi et que je te crève les cuisses et que je te crêpe en chignon la crépine et que je te crème la cuve la cave et juste avant que tu me me me

((h) ard)

((h) é)

que je t'arçonne que je t'arche que je t'ardillone et que tu m'arques et marques ton pas ton passage que tu m'arpenes la pente avec la paume

de la main appuyée appuie ton puits ta pulpe et de l'agave coule le
pulque de la vulve coule et gave la bouche avec ta bouche

(rd)

(é)

•

Et dès lors que tu fais volte-face et te voiles et m'envoûtes et m'ensorcelles et m'ensorcières et m'encercles et cercles le triangle et m'enchelures le la la et me lapes et me happes la la la et me domptes la la la et m'apprivoises avec application la la la

(ferme)

et de la langue me titilles des lèvres me frotilles et des dents me houspilles le le le

(ferme ta)

bouche savante me grille m'habille me déshabille me dégoupille le le le

(ferme ta gueule)

•

Et la main dans le sac pour voir si le ressac la houle cette fille me roule entre ses doigts la boule dans la gorge la forge la voix le venin le crachat le

(heurk)

c'est ainsi qu'elle me mâche et m'hache et me retache elle me lie les doigts d'un écheveau de perles d'un chapelet le mors aux dents le

(eurk)

le corps à sang elle s'insinue jusqu'aux entrailles me taille et me détaille en viscères et elle serre encore et m'enserme et tourne autour de moi et chante et gueule et pousse des petits cris de

(urk)

avec les pattes elle griffe et me déchire me déchiquète sur chacun des
morceaux elle pose une empreinte un petit bout d'icône un sabot de
cheval une noix un ruban un pétale de rose et elle lèche le

(r)

Et à moi la salve et à toi la salive encore manger putain ce que t'avales
dévales engloutis déglutis action actionnes la gorge les mots les

(cou)

dors ma grande ma petite ma large mon étroite dors un peu peu tu peux
dormir c'est comme vomir un bon coup et tout recommencer les cris
l'écrit la boustifaille la bataille l'abattage l'abattement les battements de
cœur les

(couche)

l'écouter parler de les coups de l'écourtage de l'écoulement du men-
songe du songe du rêve et ronge ronge les ongles les angles la sangle qui
la tient au

(couché)

Et dans la fange la soue la soute elle est sous saoule en boule et tout ça
coule d'elle à la cuisse à l'aisselle celle du bras droit non pas le gauche
ne tournes tournes pas la tête tourne la tête baisse tes yeux regarde-moi
moi moi moissonne-moi masse masse-moi

(chut)

passe passe sur moi fais comme l'ombre du condor quand on a le cactus
dedans la bouche fais fais comme l'ombre du passeur quand on a le métal
dedans la bouche la bouche la

(chu)

c'est toujours à la bouche qu'on vient que tu reviens viens viens viens me
baiser la bouche la fourche la

(ch)

Et fais ce fesses les fesses de profession de foi préférer profond profonde
profondément ancré dans les chairs la chair d'elle la chair de lui dedans
la chair de elle soudées souillées mouillées la

(tu me)

rousse douce tu me rouilles le tu me fouilles le jusqu'à ce que le sperme
soit houille tu me rouilles les couilles dérouilles jusqu'à ce que le sang
me bouille.

(tu me bourres)

tu me fourres me lourdes m'alourdis m'appesantis m'appâtes m'épâtes
m'épaules et m'amollis le

(tu me bourres le mou)

Et la lagune la langue le gland les ganglions toujours la main contre la gorge
à la gorge portée laisse laisse le collier collier de chien la ceinture et le
bracelet de cheville le bras sur mon ventre ça sert à quoi la la la

(je)

la langue le langage lalala l'hallali le walhalla et tous les aux à le à la à la
claire fontaine il y a longtemps que que que

(je t'ai)

dans la peau la peau du dos le dossier la peau nue la peau du dos contre
le dossier de cuir la cuirasse la cuisse la peau des cuisses dis tu sais que
que que

(je t'aime)

Et le timbre le timbre de la voix le timbre sur la langue le timbre de la son-
nette le facteur sonne toujours deux fois hein la sonnerie du téléphone
tu me sonnes tu me

(je suis)

oui j'ai bien entendu j'arrive la rive au bord de au bord des lèvres les
lèvres celles d'en haut et celles d'en bas tu sais que

(je suis etc...)

quoi qu'est-ce que tu dis tu as dit quelque chose oui tu as dit quelque chose
de de de quoi me parlais-tu déjà des roses des poses des pauses allez viens
prends la pose montre ta chair la rose la rose chair chère chère

(je suis exténuée)

On lui lia les pieds, on vous le suspendit.
Puis cet homme et son fils le portent comme un lustre.
Pauvres gens, idiots, couple ignorant et rustre.
Le premier qui les vit de rire s'éclata.

Le meunier, son fils et l'âne

LA ROSE BRUNIE

HENRI DELUY

Des équivalences, des équivalences trompeuses,
Des extrapolations, des extrapolations arbitraires
Des similitudes, des similitudes apparentes.

•

Des équivalences, des couleurs bleues légères,
Des équivalences trompeuses, des extrapolations,
Des coups de feu, au loin, des extrapolations
Arbitraires, des similitudes, des odeurs d'huîtres
Des similitudes apparentes, des blocs de pierre.

•

C'était hier, un jour. – Le Boulevard de l'Octroie.
La Traverse de la Roue. – A l'écart, d'une géographie
Toute proche, dans la particularité d'une géographie
Toute proche. – Celle d'une fracture provoquée, qui
S'installait dans la longue période paisible.
Et puis qui dévalait.

•

Des bévues, des bévues et des erreurs,
Des malentendus, des malentendus, des illusions,
Des illusions, des fleurs mâchées, des chimères.

•

Le calme était une mesure. – Dans la cuisine.
Ou sur le bord d'un lit. – La mesure

D'une capacité. – le temps passait,
Collé près d'une vitre, dans de minuscules
Tourbillons, des articulations, des recettes
Techniques.

•

Du mépris et des mécomptes, des vertiges ;
Des vertiges, de la contemplation, de la contemplation
Et tout ce qui procède du zèle habituel
A poursuivre, accuser, témoigner, cerner
Avec les motivations uniformes, les attitudes,
Les attitudes d'esprit, les motivations, le mépris.

•

Avec son pavillon vaguement chinois, un autre
Revers de la colline, un autre amas de terres
Rapportées. – Les néfliers, les oliviers,
Les platanes, les eucalyptus, les cyprès,
Les camélias géants, les lauriers, les figuiers,
Les fleurs inconnues, les noms oubliés
(Le nom d'une fleur sous le nom d'un arbre),
Cependant que tout continuait de bouger.

•

Draperies marquetées de pourpre et d'incarnat,
Toiles cristallines relevées par des cordons d'or,
Pas de verbes, sur un coin de ciel bleu ; l'abandon
Des formules anciennes, des toiles, des draperies,
De l'illusion.

(Le vent n'était pas dans le paysage. Il n'était
Pas, non plus, dans le temps qu'il faisait. Il
S'ajoutait. Il était quelquefois violent, et
Glacial, d'un coup, quand il allait vers
L'arrière-pays.)

•

La rêverie, ce jour-là, touchait à des régions,
Des régions diverses de l'intelligence, des formules ;
Et pour relancer le désir d'écriture, ici ou là,
Des merles métalliques à oreilles bleues.

•

Il n'y avait pas de verbes.

•

J'avais un bâton épais qu'on m'avait donné ;
Il était temps. – Nous avançons devant
Cet escalier de bois ; une porte... Nous sortions
Dans la neige ; des corridors ; des odeurs,
Des odeurs fortes ; des équivalences, du mépris,
Un grillage avec un guichet.

•

Celui qui dormait si longtemps ? Celui
Qui gardait un goût amer ? Celui que
Nous regardions ? Celui que nous attendions ?

•

Le Grand Bar des Colonnes, les sœurs Papin,
Les sœurs Papin : du papier brun, de la ficelle,
Nostalgie d'une mémoire enfouie, d'un métier perdu.
La mort pour commencer.

•

Tard, la nuit, encore beaucoup de bruit.
Quelques sifflets.

•

Des ordures, des similitudes, une petite
Usine, faite de briques, en mauvais état,
Dont toutes les fenêtres et tous les carreaux
Étaient brisés, des murs en torsades,
Des vertiges, des courroies, des porcelaines
Et trop d'amour pour plaire assez ;

•

Des couleurs bleues, des fils de fer tordus,
Tendus, rouillés ; des tamaris, un chat
Avec une oreille fendue auprès d'un garçon,
Avec des lunettes – le garçon –, des tamaris
Et pas de verbes.

•

D'autres arbres (toujours des arbres,
Trop d'arbres, et de mots pour les dire,
Des mots sans colère, des mots sans terreur,
A peine brutaux, à peine là où on les attendait).

•

Et pas de verbes.

•

Des arbres qui s'étaient perdus sur de hautes
Terrasses. Et d'autres oiseaux : toujours
Quelques mots.

•

D'autres oiseaux que mon père tuait
(Oiseaux réels, mangeables, que nous
Mangions), et les oiseaux mystiques,
Symboles que les mouettes chassaient,

•

Image revenue, qui troublait ; un détail
Pris dans un livre, une vérité cachée,
Cette vérité occulte des crapauds,
La nuit.

Le pied du lit, la peau, la nuit.

•

La contemplation et les vertiges.

•

Avec tout ce qui va avec.

•

Petites circulations, traverse des platanes,
Brèves circulations ; l'arbre couvert
De fleurs coupées.

•

Autre chose aurait été le goût d'une couleur
Rouge, qui ne résistait pas au froid (ni
Celle des coquelicots, ni celle des drapeaux).

•

Ou encore, venues de loin : la mortification
Des plantes, la mortification des fleurs.

•

Et le reste.

•

Et cet emplacement du matin

•

Qui restait vide.

Le tourne, le retourne, approche son museau,
Flaire aux passages de l'haleine.
C'est, dit-il, un cadavre. Otons-nous, car il sent.

L'ours et les deux compagnons

ACTIVITÉS

JACQUES ROUBAUD

CLAUDE MINIÈRE

CHRISTIAN PRIGENT

PASCAL BOULANGER

BERTRAND VERDIER

EMMANUEL HOCQUARD

JEAN-MARIE GLEIZE

SARAH JANE W.

MICHEL PLON

JOSEPH GUGLIELMI

ÉMILIE DEPRESLES

AUGUSTA RAVINET

UNE COURONNE DE LAURIERS POUR PHILIPPE SOLLERS

Philippe Sollers a toujours eu de la difficulté à lire la poésie de ses contemporains.
Elle l'ennuie.

Il y a longtemps que ça dure.

Très jeune, il se pencha sur elle et, paternellement, il l'invita à se réformer, (c'était du temps de *Tel Quel*, il y a trente, cinquante ans, on ne sait)

Mais il dut bien vite constater que la poésie ne répondait pas à ses injonctions.

Imperturbablement les poètes continuaient à composer de la poésie, à leur façon, sans l'entendre, cependant que les romanciers publiaient des romans, que les critiques les critiquaient etc.

Alors, Philippe Sollers décida que la poésie était morte.

Et il n'y pensa plus.

Et voilà que brusquement, les années ayant passé, il ouvre les yeux et la poésie est toujours là

Elle ne s'est pas réformée

Elle persiste,

Elle s'obstine.

Comme c'est triste.

Philippe Sollers ne sait plus quoi faire.

Il reprend la plume et répète, comme autrefois

« La poésie »², écrit-il

« n'en finit pas »

écrit-il

« de disparaître.

Elle s'éteint, elle se dissout » (trop lentement ! trop lentement !)

« dans le sentimentalisme ou la préciosité moisie » (écrit-il)

« Elle ne donne plus lieu », écrit-il

« qu'à des recueils invendables » (ah ah)

« et » (écrit-il)

« mélancoliques.

Elle contemple sa propre mort

Avec un narcissisme sombre » (comme c'est beau).

Le 8 avril 1940, dans le palais sénatorial du Capitole, à Rome,
François Pétrarque reçut l'emblème de la plus haute gloire poétique. Il fut, rap-
porte-t-on,
selon la tradition (apocryphe) de l'Antiquité, couronné de lauriers.
Je propose d'offrir, avec toute la solennité qui s'impose,
le même honneur suprême à Philippe Sollers,
La couronne de lauriers de la non-poésie.

Jacques Roubaud, poète.

IN MEMORIAM LOUIS ALTHUSSER

(UNE LECTURE)

CLAUDE MINIÈRE

Il écrit sur « ce qui ne peut plus durer »
(c'est son dernier livre),

il dit : *gardez-le pour vous*

Mais ce n'est pas possible,

toutes choses partent,

toutes choses partent avec et *Sur la philosophie.*

Entre « ce qui demeure,
ce sont les poètes qui le fondent » et
« l'avenir n'appartient à personne », cependant
cette fois le vide se faisait autour de lui

Toutes choses par ailleurs égales

« C'est pourquoi la philosophie (p. 148)
ne peut absolument pas se passer de son discours
à elle. C'est pourquoi les hommes ne se posent jamais
que des problèmes qu'ils peuvent résoudre. *C'est pourquoi*

alors pour rendre manifeste à tous

(cet entêtement spécifique/de la langue)

« c'était dans la continuité d'avant la tourmente »
et après

Comment peut-on souhaiter disparaître

c'est ainsi, avec des sursauts

à ce point

de la publication permanente

ainsi c'est toujours sur la lecture :

quelques phrases,

plutôt que d'autres,

discrètes, en reliefs

qui font la véritable histoire (pour nous)

où l'on aime

dans le tableau terminé

le dynamisme d'une esquisse

Un solide esquif

contre les rochers

(Charybde et Scylla)

quand je tourne la page

si j'ouvre le livre p. 156

je commence

l'effraction scandaleuse de la pratique.

Un Agneau se désaltérait

Dans le courant d'une onde pure.

Le loup et l'agneau

L'INADMISSIBLE ET SON SPECTACLE

**Denis Roche : La poésie est inadmissible,
œuvres poétiques complètes, Seuil.**

Denis Roche vient de rassembler et de publier ses Œuvres poétiques complètes. C'est un événement, pour la qualité – le plaisir –, pour l'importance, pour l'écho rencontré et pour la rumeur qu'il suscite. Nous avons souhaité cet ensemble de « lectures » qu'ouvre une lettre de Christian Prigent en réponse à la demande d'Henri Deluy.

Cher Henri,

Ta demande concernant Denis Roche me pose des problèmes parce que :

1 – J'ai déjà beaucoup parlé de cet auteur (te souviens-tu que mon tout premier article critique publié, c'était sur... Denis Roche, dans... Action poétique, en 1969 ?). Impression, du coup, d'avoir vidé mon sac.

2 – Le charme de ces textes est pour moi intact, vif, rafraîchissant. Je ne suis pas sûr d'avoir envie d'en dire, analytiquement, davantage.

3 – Je m'interroge sur le triomphe médiatique de cette republication. Parce qu'on voit bien (non : pas si bien, en fait) le sens de cette occupation du terrain par un... cadavre (splendide, mais cadavre quand même). Le monde des poètes et des éditeurs de poésie râle, s'énervent – mais sans risquer publiquement la réflexion, l'analyse, la polémique. Comment le faire, en effet, sans ressentiment-roquet et plaidoyer pro domo (« Anch'io son poeta ») ?

4 – Je crois cependant que le dossier que tu proposes est de trop s'il ne soulève pas les questions ci-dessus. Et, s'il les soulève, il faudrait qu'il les pose frontalement à ceux dont la présence tend à être annulée (radicalisons !) par ce flot déversé sur un paysage médiatique pour lequel ce type de littérature n'existe presque jamais. Une petite enquête serait peut-être utile, qui poserait à quelques poètes (de diverses générations) la question de savoir comment ils comprennent l'accueil fait à ce livre d'un qui n'écrit plus depuis vingt ans.

Très amicalement à toi.

Ch.

ÉCHAPPEMENT LIBRE

CHRISTIAN PRIGENT

1

J'ai pris le train Roche en marche. C'était fin 68 : *Éros énergumène*.

Je sortais, ahuri et morose, des fameux « événements ». Côté poésie on avait pissé fort dans des violons surréalo-beatnicko-libertaires. J'ai cherché autre chose. Autre chose, c'était *Tel Quel*, la théorie, la linguistique, la psychanalyse, Ponge (« la poésie : merde pour ce mot »), Bataille (« Haine de la poésie »), Artaud (« c'en est assez d'une magie hasardeuse, d'une poésie qui n'a pas la science pour l'étayer ») ^{1/}.

J'étais donc prêt à entendre le diagnostic (« fin de la poésie regardée », « fin de la poésie parlée » ; le « fonctionnement poétique » est « depuis longtemps disqualifié ») et à exécuter l'ordonnance (il faut une « nouvelle scansion », pulsonnellement *bousculée*).

A mes yeux il n'y avait *rien d'autre* ^{2/}, sinon les habituelles bucoliques et le verbalisme humaniste. J'étais indifférent (je le suis toujours) au courant qu'illustrait *L'Éphémère* : la Poésie identifiée aux emblèmes du poétique (les Éléments, la Nature, la Page blanche...) ; et le poète habillé en Poète : une métaphysique certes laïcisée, délibérément atone et lapidaire, délavée à la douche mallarméenne – mais les yeux quand même toujours rivés en douce sur l'Étoile du Berger hugolien.

C'est injuste, sectaire ? – Certainement... Mais je dis la vérité. Pas toute (« car toute, on ne peut la dire ») : juste celle qui suggère en quoi les textes de Roche, à la fin des années 60, pouvaient faire coup d'éclat. J'ai glosé là-dessus. Je me permets d'y renvoyer ^{3/}.

2

Denis Roche n'écrit plus de « poésie » depuis 1972. A ma connaissance, aucun livre de fiction n'est paru sous sa signature depuis 1980 ^{4/}.

Voici la compile de son œuvre poétique. J'ouvre, au hasard : « Moi je vous dis que les arbres où vous/Me vautrez si bien marquis ont ceci de/Commun avec les dindons qu'il n'est pas/De colère qui ne puisse entrer dans leur cime ». Quelle frai-

1/ Je dis « je ». Mais c'est d'un courant, voire d'une génération, que je parle.
Salut à ceux qui s'y reconnaîtront.

2/ Y compris dans la littérature que publiait *Tel Quel* (un peu après, hiver 69 : *Bordels, boucherie* de Guyotat, et, un cran au-dessous, *Lois et H* de Sollers).

3/ Pour mémoire (outre quelques articles) : *Denis Roche : le groin et le menhir*, Seghers, Poètes d'Aujourd'hui, 1977. Et *La Grande-Rhétorique de Denis Roche* dans *Ceux qui merdRent*, P.O.L., 1991.

4/ Les quinze feuillets de *Prose au-devant d'une femme* (Fourblis, 1988) me semblent davantage de l'ordre du « fragment d'un travail en cours ».

cheur ! quelle arrogance et quelle élégance ! quel coup de torchon dans la compassée « nature » poétique ! quel sens de l'enchaînement enrobé et brisé en même temps ! – Je plains qui n'est pas simplement sensible à cette force d'égarément ironique.

Je n'ai pas trop envie de poursuivre, d'analyser. Juste quelques mots.

Denis Roche a écrit quelque part : « l'amour de mon temps est mon sujet » ; et ailleurs : « je n'ai à dire que ma violente action d'écrire »⁵.

Ce que je comprends : l'amour du temps présent est le sujet de la littérature et la violente diction de ce présent est le *présent* de l'écriture (d'une part ce que l'écriture est dans le temps où elle s'effectue et d'autre part ce qu'elle nous offre : le présent de lecture qu'elle nous fait).

Présent veut dire ici *réel*. Et désigne ce qui commence là où cesse le sens, là où se défait la positivité arrêtée du sens.

Ce n'est pas théorie : c'est l'expérience, immédiate. Présent est ce qui ne s'aligne ni dans la projection prophétique ni dans la reconstitution historique. Présent (réel) est sens de l'absence de sens («sens de l'existence en tant qu'elle n'a pas de sens », dit Jean-Luc Nancy). Littérature (poésie) est ce qui tente de donner langue à cette présence fuyante.

La poésie de Denis Roche tire sa force de prendre exclusivement ça pour objet. Elle cherche une langue pour l'énergumène in-signifiante du présent. Et elle identifie ce présent au *temps réel* de l'écriture poétique («bousculade pulsionnelle », « unités d'énergie »).

Dans ce *temps* cursif, les significations que la prosodie jette au trou à chaque rebord du vers, les figures qui passent et s'évanouissent dans le dédale du phrasé – tout cela se fond en rythme (voire en paradoxale harmonie) et ce rythme engendre un « monde »⁶. C'est un monde où l'on voit rouler le dé des chances de sens (scènes, paysages, gloses méta-poétiques). Mais le mouvement du vers annule ces chances à mesure et les change en d'autres chances, vite, très vite, dans une effrayante et voluptueuse fugacité.

C'est en cela que ce monde est justement *présent* : non arraisonné sans pourtant être irrationnel (rien à voir avec l'automatisme surréaliste), troublé, perdu, jouissif : « Il va même prétendre salaud qu'on voit tout de/Suite disparaître la route parce que c'est un/Désert. Piètre trouble si nos eaux s'éprennent/Du sable, si mon vers n'aime que le présent ».

Le rythme-Roche est une logique de chutes et de bifurcations brusques, une ligne à la foi hagarde et distanciée, rageuse et amusée, tendue et fuyante. Je crois que c'est cette vitesse désinvolte, face à laquelle rien ne consiste (surtout par la Figure du Poète Émissaire du Sensible et Vicaire du Sacré) – je crois que c'est cela qui fit tomber ces textes comme autant de pavés dans la mare poétique des années 60. Et c'est encore cela, cet étrange lyrisme, qui aujourd'hui emporte – pour peu

5/ Le strict minutage des poèmes de *La poésie est une question de collimateur*, dans *Récits complets*, fixe emblématiquement ces données («De 11 h à 11 h 22, le 7 février 1961», etc.).

6/ Que l'œuvre ait décidé sa propre clôture accentue la sensation qu'elle est, dans son accomplissement ou son suspens, ce «monde» à part.

que l'on accepte d'y laisser quelques unes de ses propres plumes de poète retenu, atone, objectiviste, sédimenté, lent, profond, parfait.

Dit autrement : il y a dans ces textes une dévotion au monde (au réel perçu « comme un manque » : un manque de sens, le sens même du sens en tant qu'au présent il manque). Et cette poétique est *réaliste* parce que sa langue colle au disparate des choses, au discontinu du temps (« je plie comme l'inconscience du temps »), à l'altercation vive des sensations – et en même temps s'en décolle rythmiquement comme pour dire à chaque fois : « ce n'est pas ça, non, ce n'est pas ça, autre chose, vite, encore autre chose, passons, enchaînons, roule, dé, change, vis ! ».

C'est donc une course contre la mort, contre le monde comme mort, contre le monde *nommé* : une échappée hors de la « réalité », c'est-à-dire hors de la rigidité cadavéreuse des représentations que nous nous faisons du monde pour pouvoir vivre un peu en paix avec lui, et donc pour accepter de mourir de lui, avec lui.

On peut appeler « poésie » cette tentative d'échappement libre. Reconnaissance à Denis Roche de nous en avoir donné un aussi héraldique exemple.

3

Voilà pour la littérature. Reste la vie littéraire. Elle adore les poètes. Sauf s'ils écrivent et veulent passer pour des écrivains. Elle les préfère plastifiés en posture d'archanges, dédaigneux, cois, apostats. Ou martyrotélévisés façon Saint Artaud Labre, l'électrochoqué au petit béret. Ou alors zombies arpenteurs de sous-bois, surplombant la foule qui vaque aux affaires du monde et distillant goutte-à-goutte des vérités denses pour rien ni personne. Elle adore, la vie littéraire, suçoter de temps à autre, quelques os de ces beaux cadavres. Ainsi, pas besoin des vivants, d'en parler. Quels vivants, d'ailleurs ? Il n'y en a pas. Pas depuis. Plus qui vaille.

Vieux refrain. Incevable. Avec Denis Roche on en a une succulente variante : le poète vivant, mort (pas du tout la même chose que le mort-vivant). Et pas clodo au Harrar : prospère en son influent Bureau éditorial. Aubaine. Salut donc au « jeune homme de vingt-quatre ans beau, violent et sombre » (c'est ainsi que parlent les dames du Monde des Livres quand Apollon les frappe). Salut au Retour de l'ex-poète en ses Œuvres, complètes pour perpète. Pas fou, icelui (vieilli) intitule le tout : *La poésie est inadmissible*^{7/}. Et laisse faire. Voire, amusé, attise le feu : après lui, rien que « les proliférations dégoûtantes des autres »^{8/}; depuis lui, plus rien (rien de ce qu'on entendait par « écriture » du temps où, Lui, il écrivait).

Autour, l'Amicale des Anciens de *Tel Quel* verrouille le champ. Numéro de Tartuffe banal du bon abbé Philippe^{9/}. Larme sur la poésie qui « n'en finit pas de disparaître » (« hélas, très volontiers ! »), stéréotypes sur le « rôle poétique », couplet sur « l'aplatissement verbal qui règne dans les commémorations de poètes passés

7/ Ce n'était, avant, que le titre, d'une section du *Mécri*.

8/ D'où mouvement divers des « poètes » (dont ça tend à annuler la présence) et des éditeurs qui en publient (des poètes dont la présence ne préoccupe à peu près jamais ces médias qui tartinent pleine page sur le catafalque rochien).

(quels personnages intéressants ! que d'aventures !). Puis coup de pied de l'âne : normal, il n'y a plus que de la « préciosité moisie » et des aèdes déprimés. A côté, sur toute la page : les colonnes « commémoratives » dressées à la gloire de *La Poésie est inadmissible* et la photo « intéressante » du jeune « poète passé » : quel personnage ! quelle aventure !

A mon avis, l'opération ne vise pas la poésie. Elle vise l'écriture. Que ceux qui ont cessé d'écrire (même et surtout s'ils continuent à publier des livres) n'aient pas trop que l'écriture se poursuive (ailleurs, autrement), rien de plus normal ^{10/} : c'est dans l'ordre narcissique des petits voyages cahotants vers la Gloire. Tactique, entre autres : assimiler au genre « poésie » tout effort d'écriture un peu excentrique, un peu difficile. Ensuite décréter que la poésie est inadmissible puisque elle n'est pas admise et qu'elle n'existe pas puisqu'elle n'existe plus médiatiquement que comme relief ou reflet d'une inventivité morte.

Du temps que Philippe Sollers se prenait pour Dante ou pour Mallarmé, il parlait d'eux. Maintenant qu'il ne se prend plus que pour Sollers et qu'au lieu du Nobel il ne rêve plus que d'Académie balladurienne, il parle de tout, de rien et de ceux qui ne risquent pas d'ombrager l'altitude de son bonnet : Paul Morand, Kundera... Gémir sur la poésie morte, pourquoi pas ? – pendant ce temps, au moins, aucun vivant ne vient rogner le lopin. Denis Roche dit avoir été Homère ? – voilà qui ne fait de mal à Personne, ni d'ombre à Ulysse (à Sollers). C'est vieux, exotique, ça ne risque pas de donner du style une image dangereusement projetable sur le présent affairé à ses romans vite faits. Va pour Homère, donc. Un vrai poète. Pas comme les intimistes déprimés d'aujourd'hui. Joyeux, plutôt. Voire un peu libertin. Ainsi que doit l'être le bon écrivain.

Tant qu'on y est citons aussi Lautréamont. Pourquoi Lautréamont ? – Vous ne voyez pas ? Encore un effort !... oui ?... Ça y est ? le *dispositif maldoror-poésies* ! un coup à gauche, un coup à droite ! volte-face et vice-versa ! Mais dialectique et doublure de veste, ça fait deux. Et sur la table à dissection de l'histoire littéraire, Sollers chevauche la machine à recoudre les morceaux de lui-même sous le parapluie d'auto-indulgence depuis toujours d'avance ouvert par lui pour lui : baisse la tête, Philippe, bientôt t'auras l'air d'un poète ! Denis Roche, lui, a franchi la ligne. Il a encore le souffle court et le rictus blafard. On le voit là-haut, il fait une ombre sur la photo. Son vélo commence déjà à rouiller un peu. Ses « ossements définitifs » seront bientôt plantés sur la colline. L'inadmissible existe. Il est même très poétique. Et devant nous l'espace est libre. Echappez-vous.

2 février 1995.

9/ Cf *La poésie invisible*, par Philippe Sollers, Le Monde des Livres du 13/01/95.

10/ Normal aussi que des éditeurs qui ne publient plus grand chose d'autre que de la prose industrielle ou les bluettes de la qualité France assurent la logistique de la mise en scène.

Remarque : du temps qu'ils étaient inventifs, les auteurs ici évoqués publiaient au Seuil. Maintenant, faut s'y faire, ça ne se passe plus là. Comme un jour, ça a cessé de se passer au Mercure de France, à la NRF, aux éditions de Minuit...

LE TEMPS DES NOYAUX ?

PASCAL BOULANGER

Cher Henri,

Tu m'invites à écrire sur Denis Roche. Mais entre nous, fallait-il vraiment rééditer ses recueils ? Exhumer quelques méchants souvenirs ? Ranimer de vieilles querelles ? Rappeler aussi sournoisement à notre mémoire (à la tienne surtout !), ces années (disons de 1960 à 1975) de lumière, gaieté, subversion, dérèglement, provocation, insulte, jeu ? Nous signaler qu'il n'y a pas si longtemps nous n'étions pas encore dans la nuit mercantile, avec ses écrans géants, ses simulations virtuelles, ses mises à jour de fichiers policiers, ses surveillances par caméras-vidéo, ses guerres propres ? Était-il raisonnable de sortir ainsi du puits de l'analphabétisme encouragé ces exercices de style, ces terreurs théoriques, ces prouesses de laboratoire ? Ne faudrait-il pas mieux feindre l'innocence ? Enterrer la hache de guerre ? Dormir enfin dans l'immatérialité hygiénique ? L'heure n'a-t-elle pas sonné d'un compromis historique, programme commun, pacte de non-agression entre nous, frères en poésie, déjà passablement humiliés par les médias ? Ponge, Barthes, Foucault, Althusser... ne sont-ils pas morts et enterrés avec un « ouf » de soulagement général ? Peut-on vraiment s'opposer à l'homo technicus et à son programme ascétique en cours ?

Et pour conclure, cher Henri, le populaire Bobin, l'ange post-moderne anémique, la sanctification des légumes, la terre-mère sacrifiée, le retour à Kant, l'abbé Pierre-Kouchner, l'œcuménisme, le syncrétisme, le crétinisme, tu ne trouves pas cela mille fois plus convaincant, lisible, risible, transparent, authentique et tonique que ces commentaires de commentaires subtils ?

Résumons.

En 1960, nous sommes en pleine guerre d'Algérie. J'en suis à prononcer quelques onomatopées dans mon berceau. Sollers et quelques autres en profitent pour fonder *Tel Quel*. Baudry, Pleynet et Denis Roche rejoignent très vite la revue. En exergue du premier numéro, ceci de Nietzsche : « *Je veux le monde et le veux TEL QUEL, et le veux encore, le veux éternellement, et je crie insatiablement : bis ! et non seulement pour moi seul, mais pour toute la pièce et pour tout le spectacle...* » Affirmation donc. Immanence contre schisme platonicien. Musique et danse contre toutes mises en croix. Adhésion à la vie hasardeuse. Jubilation dans l'opposition radicale à l'Université du moment. Exaspération fébrile. Le contexte ? L'éternelle « romance baveuse sur terrain plat », le sociologisme, le psychologisme, l'existentialisme engagé, le surréalisme tenace. Denis Roche justement : « *A noter qu'une confusion au niveau de la théorie explique seule le débordement de bas lyrisme issu du surréalisme ; l'exploitation par celui-ci du fantastique inventé et du rêve réitéré (écriture soi-disant non contrôlée) servant d'alibi à une sorte de logorrhée de l'imagination supérieure (nostalgie de l'espèce*

de transcendance immédiate qu'on attribue avec tant d'empressement à la création poétique). »^{1/}.

La volonté qui s'exprimera avec fracas ? S'affranchir de l'emprise mortelle du social et de sa représentation codée. Subvertir, démystifier, détruire le langage éculé. Aller voir ailleurs (Denis Roche traduit, en 1965, Pound et Cummings). Renouveler les métriques, déborder les cadres admis. Se débarrasser des « *exposants moraux, affectifs, sentimentaux et philosophiques* »^{2/}, du « *vieux bassin à sublime* » (Solers dans le très beau texte : L'aréopagite). Bref, pousser l'acte d'écrire au paroxysme, déglinguer la poésie humaniste, l'idéalisme investi dans l'écriture. Refuser le refoulement du corps et de sa symbolique. « *Parler contre les paroles, afin de défigurer la convention du langage* » (Denis Roche citant Ponge). La méthode ? Rien de plus explicites que les entretiens et les préfaces de Denis Roche : vitesse de l'énoncé. Excès, débordement, accélération, soumission à l'urgence : « *J'écris des poèmes à mon insu* ». Pas de corrections ni de repentir. Datation et minutage (dans *La poésie est une question de collimateur*). Jeu sur les citations, présence du « je ». Au récit d'une aventure opposer l'aventure du récit. Puis intégrer au texte toute la machinerie (plus tard, dans Louve basse). Bref, l'écriture est envisagée comme une prise : « *J'écris, donc je photographie* ». Ce qui nous ramène, même si son écriture fut toute autre, on s'en doute, à cet « objectiviste » français si méconnu : Blaise Cendrars... Kodak ou documentaires ou la photographie verbale réduisant au minimum le décalage entre les sensations directes et l'écriture. Avec le triomphe de l'instant et sa notation nerveuse. Une course de vitesse là aussi, une rythmique totalisante, avec fleurs et déchets, musc ambre et cours de la Bourse.

Pleynet, Prigent, Gleize... ont su analyser avec sagacité les textes de Denis Roche. Je ne peux, pour ma part, que formuler deux ou trois observations. Celle-ci pour commencer : cette intelligence critique des années Tel Quel ne fut-elle qu'une simple machine de guerre sans œuvre poétique et fictionnelle ? Avions-nous à faire à une littérature au service de la théorie ? L'inverse ? Il faudrait, pour y voir clair, différencier les étapes, les trajectoires personnelles, les avancées, les contradictions, les ruptures. Distinguer les œuvres, les auteurs. Affirmer que parallèlement aux concepts, des poèmes et des récits ont été publiés. Qu'il y a encore aujourd'hui enjeu à les relire. Face au travail de Denis Roche, ce sont bien sûr nos habitudes de lecture qui sont bouleversées. Accélération du vers, succession rythmique, les sept titres aujourd'hui réédités ne me concernent pas de la même manière. Si la tension est maintenue entre les propositions et les poèmes dans Forestière amazonide (1962), Récits complets (1963), Les idées centésimales de Miss Elanize (1964), se substituera ensuite une logique où ce n'est plus seulement le sens admis qui se dérobera. Mais l'acte même d'écrire qui sera mis en procès. Pour aboutir à la fameuse séquence des onze poèmes : « *La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas* ». La Préface aux trois pourrissements poétiques (1972) contredit alors l'ouverture latérale du poème qui était l'ambition annoncée et accomplie de Récits complets : « *Ouvrir latéralement le poème, à chaque début ou fin de rang pousser la clôture électrique vers une herbe plus verte...* ».

1/ Dans *Eros énergumène*.

Mais dix années se sont écoulées entre ces deux livres. Le déplacement s'est bien effectué du résultat vers l'acte d'écrire. Puis de l'acte d'écrire vers le refus de la poésie. Quant à l'affirmation qui clôt cette trajectoire poétique, si elle exprime un sentiment et un désir personnels, elle n'engage en rien un genre littéraire qui prouve, aujourd'hui même, sa vitalité, sa capacité à s'interroger et à se renouveler.

Enfin, ce n'est pas un paradoxe, dans cette réédition, d'avoir placé « la poésie est inadmissible » en titre général annonçant l'œuvre à venir. Car Denis Roche est de ceux qui pensent que chaque poésie nouvelle ne se présente jamais comme la continuation des poésies antécédentes. Elle surgit dans un moment sans attache, elle se crée dans un « présent neuf » (Georges Poulet à propos de Rimbaud), elle refuse le contexte métaphorique du moment. Ou se condamne à l'auto-pastiche, à ce que Pierre Mertens, dans une lettre à Denis Roche, appelle « l'hystériquement inoffensif ». L'auteur des *Dépôts de savoir et de technique* a voulu la radicalité, obsédé de son aveu même, par cette phrase de Blanchot : « *Tout écrivain qui se mettant à écrire ne se dit pas "je suis la révolution", en fait n'est pas en train d'écrire* ». Conclure ? « *Le matérialisme est, en soi, une poésie grandiose* », ou encore ; « *Les matérialistes conséquents sont des hommes d'énergie* »²¹. Conclure encore ? La poésie n'existe pas. Restent les poèmes. Et de *Quelque chose noir* – Jacques Roubaud – (1986), à *Les bâtiments de la compagnie asiatique* – Emmanuel Moses – (1994), ils se portent plutôt bien.

2/ Marcelin Pleyne dans *L'Infini*, n° 30, été 1990.

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au Soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un Coche.
Femmes, Moine, vieillards, tout était descendu.
L'attelage suait soufflait, était rendu.

Le coche et la mouche

PIED DE NEZ

BERTRAND VERDIER

Denis Roche, mort donc le 26 mars 1990, à 10 h du matin, à la suite d'une apoplexie foudroyante, procède, dans la collection qu'il dirige aux éditions du Seuil, « Fiction et C^e », à la publication de ses œuvres poétiques complètes sous le titre : *La poésie est inadmissible*, plus de 20 ans après la parution du dernier volume de sa tétralogie poétique. Aux quatre recueils publiés dans la collection « Tel Quel » entre 1963 et 1972 viennent s'ajouter *Forestière amazonide* (Le Seuil, collection « Écrire », 1962), *Dialogues du paradoxe et de la barre à mine* (in Tel Quel : *Théorie d'ensemble*, Le Seuil, 1968) et la *Préface aux trois pourrissements poétiques* (L'Herne, 1972). Ont été ainsi intégrés à la production poétique non seulement le premier volume de poèmes, mais aussi, dans le ton des « divers avant-propos et préfaces des éditions originales », le manifeste offrant comme une clé d'un texte qui n'a jamais cessé, durant dix ans, de se donner autant comme fiction que comme théorie de sa propre élaboration : « *La logique de l'écriture moderne exige que l'on contribue massivement à l'agonie de cette idéologie symbolarde et périmée. L'écriture ne peut symboliser que ce qu'elle est dans son fonctionnement, dans sa société. Elle doit coller à cela. C'est la condition première de toute chance neuve.* » (p. 437-438).

De « Tel Quel » à « Fiction et C^e », du Seuil au Seuil ainsi, la démonstration Denis Roche semble se reclore d'une réédition de ses écrits (dont la plupart étaient épuisés) en cet unique volume, regroupant donc l'ensemble des textes parus de 1962 à 1972, date à laquelle *Le Mécrit* non seulement mettait un terme à cette démonstration, amorcée avec *Forestière amazonide*, mais surtout professait, sur le ton de l'ironie pseudo-prophétique, l'impossibilité, l'inadmissibilité de toute poésie à venir : au-delà de la citation qui emblématise l'œuvre de Denis Roche et donne au recueil son titre, il s'agissait avant tout, à l'époque, de clamer, entre provocation militante et destruction systématique du mètre ^{1/} (du maître), qu'il n'y aurait pas d'épigone et que l'affaire de la poésie était définitivement réglée. D'emblée *Forestière amazonide* adressait quelques capitales intangibles :

« PLACE AUX PRINCIPES NOUVEAUX

Primitif ajoute : tu as bien fait de me cacher

Accentuant finalement la verticalité du volume

Intérieur secouant ce rempart mauve d'actuali-

Té de poussières ZOU DEHORS sous ces types » (p. 40)

Certes, les mots d'ordre, la violence verbale n'ont pas été suivis d'effets et l'on a bien voulu n'en retenir précisément que cette radicalisation, comme si tout cela

1/ Jacques Roubaud : *Un rythme neuf* ; La quinzaine littéraire, 1^{er} juillet 1968

n'était destiné qu'à s'intégrer ultérieurement à l'histoire de la littérature, à en constituer un moment parmi d'autres que la seule formule suffirait à désigner, expliquer, signifier, résumer, condenser.

Or, si la poésie de Denis Roche s'est revendiquée datée (et c'est là l'un des fondements des *Dialogues du paradoxe et de la barre à mine*), c'est néanmoins contre l'histoire de la poésie, contre cette poésie inadmissible précisément parce que normative, conforme au « poétique », qu'elle s'inscrit. De là l'appel au meurtre :

« La poésie va mourir, Bondlà !

Mourrons-la, mourrons-la ! » (p. 452)

où le collectif invoqué, au-delà de Pound, Cummings et Olson, apparaît comme une curieuse solitude : c'est-à-dire qu'annonçant, par elle, avec elle et en elle, la fin de la poésie, l'œuvre « poétique » de Denis Roche met non seulement un terme à la poésie elle-même, mais, achevant le processus historique, elle nie ce processus pour y substituer un ayant été où l'histoire n'a plus cours, parce que lui, Denis Roche, l'a achevée. De là les références aussi bien à Ponge, Kafka, Shakespeare, ... qu'à Saint-Just, Strindberg ou au Père Valladier (*Louve Basse* complétera, d'une fameuse démonstration en vingt-neuf citations, cette négation de l'histoire de la littérature « telle qu'ils la déroulent depuis 2000 ans »). Importe, davantage que la chronologie, le fait même qu'ils soient cités, ainsi jalons non de quelque processus, mais traces en la modernité de l'aptitude à se parler et réfléchir : « la mise à l'écart desdits avatars, ou, peut-être, en sus [pourquoi pas, ce qui expliquerait certains de mes procédés qu'on dit de *collage* (?)], leur utilisation critique, en tant qu'éléments empruntés du discours. » (p. 285). *Les Dépôts de savoir et de technique* systématiseront, en l'insérant dans le cadre très délimité de l'« antéfixe », l'emprunt : n'y prévaut alors nulle hiérarchie, dans une forme libérée aussi bien de la prose que de la métrique.

De fait, le traitement qu'en cinq volumes Denis Roche fait subir au vers n'ouvre la voie (voix) qu'à sa propre succession, à, autrement dit, un psittacisme dont la nécessité réside moins en le fait que cela soit qu'en celui que ce soit entendu. La radicalisation de la destruction de la poésie telle qu'elle fut, jusqu'à lui, admise et dont il ne cesse de dénoncer codes, conventions et idéologie, confine à ce que certains taxèrent d'illisibilité^{2/} et qui provoqua chez d'autres l'abandon de la lecture « de ce qu'on entend encore par "poésie" »^{3/}. A terme donc, ni mètre, ni images convenues, ni même le respect typographique des marges et majuscules :

« Madame, pardon de l'
N'a plus pour moi
Que j'aimais à gli
La rencontre de vo
Clientèle, des genr

Elkiever funeste, mais
d'environnement, de verdure
sser en fin de jour vers
tre amabilité, de votre de
es, acides, des fureurs »

(p. 352)

2/ Serge Fauchereau : *Denis Roche et le pourrissement des genres* ; La quinzaine littéraire, 1^{er} janvier 1973

3/ Christian Prigent : *Denis Roche* ; Seghers, 1977, coll. « Poètes d'aujourd'hui »

Par la dénonciation systématique de « l'inadmissible », le texte de Denis Roche ne permet rien d'autre que la stérile contemplation du champ de ruines par lui élaboré ^{4/}. La crise de vers qu'il pratique sciemment offre alors la perspective de cette monumentale absence :

« il faut (...) tendre à ramener la production poétique vers son point de plus extrême méculture, le point zéro, à l'évidence, de la poéticité.

Ce vers quoi, désormais assuré de ma solitude, et sans qu'il soit possible à personne de m'y suivre, je me dirige. » (p.589)

Cette réédition, dans leur totalité, des écrits et *Mécri* « poétiques » de Denis Roche prend place néanmoins dans le contexte d'une production poétique actuelle des plus foisonnantes : que, donc, la réitération de la négation s'avère aujourd'hui nécessaire (« Poésie c'est crevé, en petits carrés mangée aux mites », p. 462), signifie que l'inadmissible décrié perdure. S'impose donc la nécessité de se rappeler au bon souvenir de l'histoire. Loin d'un aveu d'impuissance cependant, c'est toujours de la même urgence qu'il s'agit : s'il est vrai que Denis Roche fit partie, jusqu'en septembre 1973, du bureau politique de *Tel Quel* (dont, selon les communiqués, seules des raisons strictement « littéraires » le firent démissionner), l'actualité à laquelle répond la présente réédition est également celle de cette « poésie » qui continue à perpétrer l'inadmissible, l'assimile, l'admet et n'a daigné considérer la déclaration d'inadmissibilité que comme l'achèvement nécessaire et annoncé du météorite-roche. Poésie ainsi aveugle à son propre achèvement que lui seul, Roche (en ce qui concerne la poésie, car Guyotat de son côté...), perpétuait. Peu importait la leçon, sans doute, puisqu'elle s'avéra assimilable, ingérable et digérable.

Répéter, en republiant : pied de nez à l'histoire, à toutes les histoires, certes, mais simultanément affirmation que, depuis *Le Mécri*, rien n'a changé. Le titre de ces « œuvres poétiques complètes » n'est dès lors plus uniquement signe d'un moment : déjà lu, certes (l'avidé lecteur se pourlèche en la formule qu'il reconnaît), mais encore à lire parce que n'ayant pas été pris en compte et, donc, comme tel, toujours à lire : abolie sans doute l'utopie du meurtre poétique de la poésie, demeure cependant la nécessité de déclarer les vingt années écoulées comme inadmissibles, au regard de l'heptalogie intangible et intouchée, plus nécessaire que jamais.



Bordeaux, le 28 février 1995.

Cher Denis,

je me souviens que *le Mécris* a été le premier livre que j'ai reçu d'un écrivain avec, de plus, une dédicace joyeuse. Je m'en souviens veut dire que je ne l'ai pas oublié. Quand j'ai eu ton dernier livre entre les mains, ça a été la même fête. Il semblerait que le fait que la presse (je ne l'ai pas lue) en ait abondamment rendu compte pose problème. Pourquoi ? Pour qui ? Si les journalistes ont envie de se donner de temps en temps bonne conscience et si ça leur fait du bien, quelle importance ? L'important est que le livre existe et que ceux qui veulent le lire puissent le faire. Dont moi. Mon seul regret, c'est que n'y figure pas le monostiche que tu avais écrit pour *Notes*. Permetts-moi de compléter ici ton oeuvre poétique, pour les lecteurs d'*Action Poétique*, en le recopiant.

55 SIGNES SOUS LA DENT
DU TIGRE

ah! est-ce que je fais bien de rire au nez des écriv

Cher Denis, j'aime ton âme.

Emmanuel.



Hommage à Denis Roche,
c/o ACTION POÉTIQUE
3, rue Pierre-Guignois
94200 IVRY-SUR-SEINE

Photographie platonicienne pour Denis Roche.
Signée La caverne.

LA VRILLE ET LA MEULE

JEAN-MARIE GLEIZE

Autre chose : en 1992 il a publié un recueil de textes critiques *Dans la maison du Sphinx* Le sous-titre était *Essais sur la matière littéraire sur la matière littéraire la < matière > littéraire* *Je me suis mis sur la poésie à la verticale tête en bas et m'en servant tantôt comme d'une vrille pour la perforer tantôt comme d'une meule pour l'abraser* je vais la reprendre au pied du mur justement là où je suis devant vous avec la meule et la vrille rien d'autre à faire action poétique avoir le courage de ça *acter perforer abraser être devant quelque chose la chose elle-même ou plutôt l'action* je reprends denis roche *dé erre* comme il dit page 586 de son livre *est un poète* venu dire agir ça *est un poète* vient de publier ses œuvres poétiques complètes et je crois comprendre qu'il souhaiterait être considéré comme un artiste du genre *écrivain* pas comme plutôt que comme *poète* ou un romancier puisqu'il a écrit et publié un roman *louve basse* écrit et pas publié un autre roman *le gambit de la reine* ou un *photographe* puisqu'il *expose* ses œuvres photographiques et figure dans les dictionnaires de la Photographie et les programmes des étudiants en science et art photographiques S'agissant donc aujourd'hui de *La poésie est inadmissible œuvres poétiques complètes* du pseudo poète aréopagite je lecteur ne peux que le relire comme les œuvres poétiques complètes c'est-à-dire réellement poétiques rigoureusement achevées et contresignées du poète denis roche dix ans de sa vie poétique compactée dure maintenant comme un paquet de café sous vide exactement de *L'adrénaline* à *L'oiseau* six cents pages de poésie en poèmes en vers avec érotisme amour paysages visages et virages en épingle à cheveux et citations insistantes de Rimbaud page 370 collage ininterrompu mise à feu de beaucoup de savoir métrique botanique musical bibliographique architectural et autres de plus en plus véhément définitivement méthodiquement éperdument courant vers la fin jusqu'aux dernières gouttes du *mécrit* bues à toute allure *Texte 6* je cite *Ses pieds le portent à l'écurie* silence ÉCURIE fin de l'œuvre poétique relire enfin la solennelle déclaration solennelle celle du treize février 1971 *tendre à ramener la production poétique vers son point de plus extrême méculture le point zéro à l'évidence de la poéticité* *Ce vers quoi désormais assuré de ma solitude et sans qu'il soit possible à personne de m'y suivre je me dirige* relire tout ça comme de la chair à poème remâcher tout cet illisible exactement comme on ferait des milliers de vers d'amours-regrets-méditations-contemplations-recueils-dés-tinées-chimères exactement comme page 257 *il ne faut Pas s'endormir pendant le temps* relire donc faire la noce c'est tout et ça peut prendre un certain temps on a tout notre temps et de toute façon ça réveille Maintenant le directeur d'action poétique la revue m'autorisera deux trois rappels pour les étudiants en photographie Premièrement dès le début (*Forestière amazonide* page 9) : *La poésie n'a d'importance que par l'acte créateur qu'elle suppose* L'acte est plus important que le poème Le poème est n'est que la trace de cet acte Plus tard à l'autre bout dans le *Mécrit* (dans la suite consacrée précisément à Ponge Francis poète araignée poète savon du début du

milieu et de la fin du XX^e siècle je m'adresse toujours aux étudiants en photographie) *Je n'ai à dire que ma violente action d'écrire* Rien à dire si l'on veut Acte, action Redit encore un peu plus tard de l'acte photographique *montée des circonstances*, bruit du déclencheur réarmer Comme dans l'amour Encore Encore Pour moi un des points forts de la poésie « littérale » rien pour le *poème* contre le fétichisme de la marchandise tout pour l'acte action montrer l'action « Action ! »... ce que permet le geste OPC voir le mouvement la dynamique encore encore Et l'intensification de plus en plus de l'action La *précipitation* de l'action Deuxièmement dès le même (1962) la poésie a d'emblée pour sujet ce qu'elle fait peut la poésie a pour objet la vérité pratique de la pratique de la poésie à quoi ça sert qu'est ce que ça fait comment ça se fait la poésie est une question de quoi de collimateur etc. La poésie est (+ Adj) inadmissible ou bien dans quels draps etc. *proème à jet continu* c'est à dire à jet discontinu poussez vous pression maximum Troisièmement rien que des pavés des morceaux plutôt compacts de la matière un peu tassée de l'accumulation depuis toujours aussi 62 du matériau intérieur extérieur *tout* vraiment tout tout tout ce qui afflue est là vient passe se présente est là afflue *le poète tire une quantité de langage insensée* tire il tire Quatrièmement et depuis le début l'écriture dite < comme > *technique* composition dans l'espace rythme vers poème etc. composition *sérielle* refus du poème isolé faits de rhétorique *dr* poète/plus tard encore les Dépôts de savoir et de *technique* à son propos [maniérisme préciosité baroque] expose la *théâtralité* du poème et du livre (ici je dis *comme albiach*) « exacerbation maximale des formes de style » prigent de l'*exhibition* formelle écrivait (1977) le « violemment spectaculaire » et surtout < l'analyse reste on ne peut plus valable > le travail ici *contre* double réduction-fusion : 1/poésie/spontanéité/authenticité/sens..... ou bien 2/poésie/combinatoire/fétiche formel (structural) *au profit* de mise en scène à nu à cru de la *contradiction* forme/contenu (et toujours plus horriblement à mesure que l'œuvre avance vers son point le plus extrême) Oui c'est bien ça que vous voyez ça ne ressemble *ni* à [la poésie] (vrai sens vrai sens profond vrai sens sincère tout au fond) *ni* à (la poésie) (voyez jouissez écoutez Tintin quels beaux parallélismes !) Quatrièmement ajout pour apprécier *techniquement* la nature et la portée du jeu tactique critique du vers libre standard et promotion de quelque chose comme un < vers libre libre > et le caractère systématique de la démonstration métrique énergumène voir bien sûr le poète jacques roubaud en sa *vieillesse d'alexandre* 1978 alors admiratif pour la beauté du geste la radicalité la cohérence du dénouement Cinquièmement depuis toujours et toujours depuis référence à la peinture abstraite Kandinsky puis Bram aussi Pollock à contre sens contre le sens défiguration automatisme écriture pulsionnelle vitesse conduite rapide prise en compte des accidents lapsus le poème comme *narration des incidents de parcours* fautes de frappe altérations ratés ratures *lutte et ratures* Fin du rappel pour les écoles de photographie et les plus jeunes du premier cycle de poésie contemporaine/// Mais c'est aussi les œuvres poétiques complètes d'un poète français poétiquement imbibé d'américain pound olson cummings ayant participé à l'aventure collective avec photos de groupe dernier avatar historique de la tradition moderne moderniste des avant-gardes de dada à/de Cézanne tout seul à/de Rimbaud tout seul à/Modernité triomphante et conqué-

rante et déclarante théories d'ensemble révolution du langage poétique productivité dite texte poésie et négativité terreur dans les lettres frissons revue et collection de printemps été automne hiver *Tel Quel* rue jacob et autour par cercles concentriques jusqu'au bord de la mer méditerranée manteia marseille etc. à relire donc comme la déclaration démonstration que c'est radiographie échographie pulvérisation du *genre* poésie constatation de participation à accélération de la *crise* criser criser criser jusqu'à exténuation de liquidation de Démonstration *par l'exemple* et peut-être aussi pourquoi pas *pour l'exemple* Comme tel : 1/à restituer à contexte d'époque effort théorique déchaîné vibrant autour de façonnage de langage poétique *lp* usage poétique du langage contre « poésie » à restituer aussi à cotexte ou contexte d'époque fraternité compoétique avec autres poètes en voie de réidentification pleynet risset par exemple 2/se demander si [puisqu'une grande part du déclaratif d'époque est aujourd'hui en tout cas *en ses propres termes* impropre à la consommation tout à fait inréutilisable] si quoique pas répétable évidemment le geste et ses raisons peuvent encore agir sur notre présent à venir notre à venir présent nous présents/// Et enfin maintenant quatrevingtquinze la réédition en un seul comprimé papier fin des œuvres poétiques complètes 1/rend *visible* d'un coup d'œil la *trajectoire* et la *démonstration* la logique de 2/restitue à son auteur une œuvre poétique alors que dr j'imagine était devenu non ? un poète sans œuvre ou peut être son nom avait fini par *équivaloir* à une œuvre qui n'avait pas besoin d'être lue ou relue puisque de toute façon *un* elle s'était annulée dans son dernier volume et *deux* s'était toujours déjà annulée au profit de quelques aphorismes définitoires définitifs *la poésie de dr égale la poésie est inadmissible d'ailleurs elle n'existe pas égale denis roche 2 bis*/Incidentement pourrait donner tort à l'ami priquet quand il décrit le couple préface-texte en termes d'assertion/illustration ou concept/réalisation, *illustration-réalisation* proprement hygiéniquement bibliodégradables en effet au profit du noyau eh bien non ce que semble prouver la réédition du volume c'est qu'il ne s'agit pas de la réédition d'un slogan mais d'un gros paquet de poèmes *ample clameur, seins carmin éboui, croûtons de vent et d'hallucination*, etc. le texte déborde il vous saute aux yeux et au cou il s'écoule dans le noyau il nettoie le slogan et c'est plutôt la fête plutôt ce que décrit le même *cp* quand il parle j'ouvre les guillemets oui oui c'est bien ça du « pur plaisir d'une logique arbitraire des coupes » du « vertige de l'immotivation » de la « multiplicité de récits implicites dans le dédale du puzzle des séquences » du ici j'insiste c'est un peu *cp* contre *cp* « congé souverain donné à toute pesanteur déclarative » oui ce que le livre de livres donne à voir les dix ans de poésie *tassée* bien tassée c'est le recouvrement l'écrasement de la pesanteur déclarative par la *légereté* danseuse la jubilation saltante et contagieuse Revenu donc à ceci *est un poète* et par là la Somme maintenant fixée par *l'amidon du temps* et par là que s'il n'a publié de la poésie que durant dix ans 62-72 s'il a accompagné son abandon de la P d'une série de déclarations non ambiguës s'il s'est ensuite efforcé de ne pas (trop) fréquenter le milieu très structuré de la poésie française ses institutions ses lieux bouges rites rouages s'il s'est adonné formellement à tout autre chose il ne sera jamais perçu reçu compris considéré par xxxxxxxx que comme un poète qui n'écrit pas (plus) de poésie un qui a laissé tomber la P ce qui est éminemment une façon d'être poète

roche évidemment plus poète en n'écrivant pas de poésie en en écrivant toujours moins à mesure que le temps passe + que beaucoup en en écrivant beaucoup toujours plus jouant l'accumulation du capital poétique plaquettes plaques boules de neige poétiques risque d'avalanches poétiques Donc toujours plus poète à mesure qu'il l'est moins impossible d'échapper à ça et d'ailleurs ça n'a pas d'importance ou du moins s'il ne s'agit que d'une étiquette sur le front ou dans le dos Reste la question utilement désignée par cette assignation à résidence poétique c'est moins le fait négatif qui compte le fait de ne pas/plus écrire de P que la question de savoir ce qu'il en est *de ce qui suit* s'il ne s'agit pas d'un abandon radical/dr n'est pas « parti », il est parti en restant sur place immobile à grands pas il n'a pas cessé de produire quelque chose qu'est-ce que c'est les pratiques qui s'ensuivent comment les apprécier par rapport à quoi *Les Antéfixes et les Dépôts* difficile de les envisager par rapport à autre chose que de la formalité poétique telle que développée dans le travail de ces 10 années plus le *croisement* avec une certaine conception/pratique de la photo et *Louve basse* roman pas très interrogeable à l'intérieur de la forme *roman* ??? ? tout ce travail formel a bien quelque chose à voir avec la P en arrière et là encore je me sens un peu en train de ne pas voir tout à fait ce que voit cp dans un coin d'abord quand il dit j'ouvre les guillemets il s'agit des lignes de Dépôts/Antéfixes du *dispositif* cadrage accumulation rafale « impression d'engorgement et d'ennui » « sensation d'un enkystement essoufflé d'une stase fibreuse qui est tout le contraire de l'emportement rythmique délié des poèmes » En fait le même un peu plus loin parle de oui oui et reoui c'est ça parfaitement ça « surcharge somptueuse » « accumulation de messages tronqués » « traitement lammellé du stock polyphonique des écrits » « profusion hybride et ornementale (baroque) » textes « branchés à l'imbroglio du réel » « attentifs à la cacophonie des émissions non sélectionnées qui traversent nos oreilles... » exactement donc *la poésie selon nous défilé syncopé sur plaque de langue sensible incarnant en langue le défilé du réel* poésie réaliste réaliste ce pour quoi et chacun selon ses moyens limites forces nous nous battons je crois c'est-à-dire à la meule à la vrille ensemble solitairement/// est un poète (Adj) *lyrique* je n'y peux rien c'est un fait écrabouillant tous les matins tous les malins qui ont voulu confisquer le mot (si j'osais une image moi qui fais profession d'iconoclasme je dirais c'est *poésie langue et viande bleue* contre poésie ciel bleu)/// Maintenant (phrase forcément un peu longue bien sauter sur le tremplin et faire le plein de mémoire vive) De même que Jacques Roubaud décrivant la métrique énergumène finissait par dire à son lecteur conscience de l'« irritation » de son objet (dr) à telle interprétation de l'acte < pour l'un poète-auteur *destruction* du vers pour l'autre poète-lecteur *confirmation* du vers comme « première unité métrique et rythmique admissible » > de même décrivant le passage du compact OPC aux *Dépôts* je dis ça continue c'est la poésie encore la tension des fils le poème au cadroir etc. Évidence Et toujours comme jamais l'amour éperdu du réel et de l'impossible la Forme et ça *incarnant en langue le défilé du réel* et lui je sais il dr dit être *après* il croit tellement à la spécificité technique de la poésie il en a une conception si *dure étroite* (vers poème série de poèmes recueil de séries) qu'il est persuadé en être sorti Alors ? je répète à l'écrivain dr que de *Louve en Dépôts* de *Dépôts* en journal (essais de littérature arrêtée) de journal en photographie par

croisement littéral des faits et gestes on y est on y est toujours c'est l'invention poétiquement de la postpoésie c'est-à-dire la poésie *après tout*/dr un poète après tout/nous avec lui en tout cas dans la question dans l'œil Circulant plus ou moins maladroitement dans les doutes De plus en plus réveillés il le faut et les OPC nous y aident parce que ça continue de plus belle comme si de rien n'était la prolifération cancéreuse de la poésie !!! | on peut plus tourner le dos cinq minutes *Après Lautréamont qui la torpille et après Rimbaud qui l'abandonne la poésie* aurait dû rester un exercice dangereux constamment occupé à fouiller les marges de l'inadmissible Contestable et condamnable Fouillons fouillons Manifestons nous On n'a pas fini, non,

Guillot le vrai Guillot étendu sur l'herbette,
Dormait alors profondément.
Son chien dormait aussi, comme aussi sa musette.
La plupart des brebis dormaient pareillement.

Le loup devenu berger

LA LETTRE

SARAH JANE W.

Londres, le 1^{er} février 1995

Olive my Dear,

Ainsi donc à Paris (j'aillais écrire en France), la boutique littéraire, ce que tu nommes joliment dans ta dernière lettre « L'Épicerie », se trouve secouée par un ancien météore qui, resurgi dans le four stellaire poétique, bouche le paysage, s'étale et brille de tous ses vieux ors, jetant dans la perplexité la tribu des Poètes encore inaptés au sevrage des Muses.

Celui qu'une de nos amies appelle gentiment « Gros Cul et Belles Joues » peut maintenant étaler son imposant derrière dans l'académique fauteuil des Poètes Inadmissibles. S'étant essayé au roman puis à la photographie et n'y ayant obtenu qu'un honnête succès de touriste au regard vif et acide (l'intérêt de chacune des photos résidant surtout dans le talent qu'il met à rédiger les légendes), il était logique qu'à titre d'éditeur, et retrouvant là une tradition marginale des poètes, il s'autopublie.

René Char, précédent météore poétique à qui, dans un autre style, on pourrait très sérieusement le comparer, se vantait d'avoir de son vivant mené sa Pléiade comme une opération militaire.

Denis Roche est un moderne à qui on ne la fait pas. Le papier bible ne le fait plus rêver et ce n'est pas parce que tout comme Aragon ou Breton les Muses lui tombèrent dessus l'année de son PCB, une éprouvette dans chaque main, que sa bouche flatta leur charmante tétine. Non, Denis, superbe bébé Cadum s'étant fait frotter la tête par Papa-Ponge et ne s'étant pas remis de la (c'est vrai) superbe vision d'un Pollock accroupi, grandit très vite, on peut dire de manière monstrueuse. Des dents lui poussèrent, immédiatement repérées par un autre talentueux joufflu qui l'accueillit sur son sein et publia dans sa collection ses quatre livres de poèmes. Geste historique d'un Solers sur lequel je ne comprends pas que les poètes s'acharnent, car en somme il ne s'est pas trompé sur le choix de ce qu'il fallait, à cette époque, publier. Sa moue sur l'état,



selon lui mortifère, d'une actuelle communauté où se masque mal, dans le vaste corps d'une Ténébreuse Veuve Inconsolée, la voix de tête d'une perruche sentimentale et moisie, peut être dans certains cas partagée. L'étrange est que celui qui avec l'âge finit par se prendre pour le vicomte de Valmont, ne soit pas incommodé par l'état actuel du roman français dominant, récemment visité par l'imaginaire torride d'un ancien Président. Il est vrai que les ventes de cet ouvrage pulvérisent sans retour celles de nos meilleurs poètes, celles aussi, je le parierais, de l'œuvre poétique de Denis Roche. Et ceci malgré l'unanime presse élogieuse de critiques se déclarant, à la fin du XX^e siècle, « interloqués » devant un poème commençant par les mots « Adrénaline », « Dindon » et « Valse risette ».

Mais il est vrai que, lorgnant sur mon compatriote l'adorable Blake (William), entièrement nu sous la treille d'un jardin et s'agitant comme un beau diable, notre vieux bébé persiste et signe dans la grande tradition du Poète Inspiré (sans Muse, n'oublions pas qu'il s'est contenté de leur mordiller la pointe des seins de manière coquine et depuis, d'ailleurs, elles ne jurent plus que par lui).

« *Ce que j'ai écrit vient de nulle part et va nulle part !* » profère-t-il. Méchant bébé qui, face à la ligne claire d'une rhétorique objectiviste ou narrative, oppose la brusquerie, la véhémence, les débordements d'une courbe crade sur un tempo furioso, le tout sans coéquipier ni filiation.

Ici, Montague Road, pas plus tard qu'hier, tout en bavardant avec un jeune irlandais qui trouvait au poète Roche le parfum sulfureux d'un lord Byron, je me suis souvenue de notre dernière conversation au bar Nicanor. Je maintiens ce que j'ai dit : j'aime assez, au bout du compte, ces actions de démoralisateur. Elles éclairent de manière admirable les théories de Debord sur la société de spectacle et montrent combien ceux que Flaubert appelait « les Fellateurs de l'Utile » peuvent, connaissant l'art d'être efficaces, piper les dés de toute une partie en train de se jouer. Tout simplement parce qu'ils ont fini de jouer et que leur chant a la beauté des œuvres crépusculaires.

En poésie comme ailleurs, rien de plus difficile à tenir qu'un crépuscule. Et pour finir ma lettre sur une note résolument moderne, je te citerai cette phrase entendue ce matin dans un pub, et qui, traduite, donne à peu près ceci : « *Ce qui peut certainement arriver de plus terrible à un pétomane, c'est qu'il ait un trou de mémoire* ».

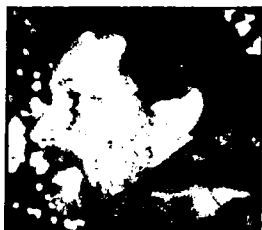
Je t'embrasse mille fois, my dear Olive.

Sarah Jane Wickham

P.S. : Face aux grincheux, nous aurons aussi les « museux » qui sur l'air de « Carmen, je t'aime... ! » crieront « Denis, je t'ai-ai-me... ! »

MICHEL PLON

LIBRES ASSOCIATIONS



Juan Goytisolo : L'Algérie dans la tourmente, *La Nuée Bleue*.

Philippe Levillain (sous la direction de) : Dictionnaire historique de la papauté, *Fayard*.

Résumons-nous ! Ainsi parla H.D... Ainsi fut fait !

L'ALGÉRIE... ET AU-DELÀ

Sur l'Algérie et les algériens, puisqu'il faut aller à l'essentiel, il n'est ici qu'une chose à dire, à recommander : la lecture du livre que le romancier espagnol Juan Goytisolo leur a consacré. Dans ce petit opuscule de moins de cent pages qui a le ton et le style des pamphlets du temps des luttes anticolonialistes, vous réapprendrez, deux fois valent mieux qu'une, comment une oligarchie militaro-industrielle, qui a su, trente années durant, se maquiller en pouvoir progressiste, socialiste et tiers-mondiste tout en agissant selon les meilleures recettes d'un pouvoir colonial bien connu, a pu ruiner un pays qui fut le grenier à blé des romains du temps de Tive Live, désespérer des générations de jeunes algériens plongés dans l'ennui et l'oisiveté, oublier et finalement nier ce que fut le courage des femmes lors de la guerre d'indépendance et créer ainsi jusqu'au massacre de 1988 et à l'interruption du processus démocratique par peur de la politique, les conditions du développement d'un terrorisme religieux auquel la seule confrontation de quelques mois avec la réalité du pouvoir eut probablement fait perdre une bonne partie de sa superbe et de sa force d'attraction.

Mais au-delà de sa spécificité, la tragique situation algérienne – pour ne pas parler de l'intérêt frileux qu'elle provoque en France, à gauche comme à droite – doit être située dans le contexte plus vaste, mais pas moins inquiétant, que constitue l'attitude de l'Occident, dit chrétien, à l'égard de l'ensemble des pays dont les populations présentent cette caractéristique d'avoir ce qu'en termes policiers on appelle le « teint basané ». Caucasiens à Moscou, Algériens à Paris, Musulmans en Serbie ou en Bosnie, le « bronzé » n'a pas bonne presse : dans le meilleur des cas, on parle des « problèmes complexes que pose le monde arabe » ; dans le pire, craignons qu'il ne soit en passe de devenir le plus fréquent, on épure, on expulse, on trie, on torture et on élimine. Atermoiements et manœuvres dilatoires à l'égard de ce qui se passe dans l'ancienne Yougoslavie, complaisance et passivité face aux atrocités auxquelles l'armée russe s'adonne en Tchétchénie, désintérêt politique et abandon économiques pratiqués envers Yasser Arafat et le peuple palestinien, tout

semble se conjuguer pour créer les conditions économiques, politiques et morales de ce qui pourrait bien un jour devenir la guerre des basanés, laquelle, sainte ou pas, risque de témoigner des ambitions du vingt et unième siècle tout proche en matière d'horreur.

UN ÈVEQUE BASANÉ.

Quelque chose est advenu à Evreux, suite à la révocation par le Pape de Mgr Gaillot et à sa rocambolesque nomination comme évêque in partibus de Partenia, diocèse algérien disparu dans la nuit des temps, enseveli par le sable et... l'Islam, peut-être encore hanté par le fantôme du père Charles de Foucauld qui fut l'une des figures idéales du jeune Jacques Gaillot.

Si l'événement mérite quelque attention, ce n'est pas seulement parce qu'il constitue, selon Philippe Levillain, maître d'œuvre d'une monumentale histoire de la papauté, l'aboutissement d'une logique dont l'essence consiste à rendre toute forme d'écart impossible (*Libération* 16/1/1995). Ladite « logique » est inhérente à ce lien social religieux, que caractérisent son sectarisme et sa nécessaire intolérance à l'égard de ceux qui, en s'écartant si peu que ce soit de la « ligne », mettent en danger l'édifice tout entier. Lien social religieux que Freud, en... 1920, considérait comme étant en passe d'être supplanté rapidement par le « lien socialiste ». A bon entendeur... !

Cette exclusion sans appel – on donne beaucoup dans l'exclusion ces temps derniers – nous retient tout autant pour ce qui s'y manifeste de ce racisme dont les basanés de tous les pays sont l'objet. Marque de l'histoire, le futur évêque de Partenia s'était déjà pris de sympathie pour les algériens, en un temps, celui de la conquête de leur indépendance, où sa hiérarchie considérait les choses avec une distance toute empreinte de componction ecclésiastique. Marque incontournable du signifiant, Mgr Gaillot, lorsqu'il était encore évêque d'Evreux, recevait parfois des lettres dépourvues de toute aménité et d'un humour rien moins que douteux si l'on en juge par le bon goût du libellé de leur adresse : « Mohamed Gaillot, Mosquée d'Evreux ». Le basané, de toute évidence, occupe les consciences.

P.S. (!) Un mot pour signaler la parution imminente, chez Calmann-Lévy, de l'extraordinaire et passionnante correspondance Freud-Binswanger.

Un Paon muait. Un Geai prit son plumage.

Puis après se l'accommoda.

Puis parmi d'autres Paons tout fier se pavana,

Le geai paré des plumes de paon

LE JOURNAL

JOSEPH GUGLIELMI

Parenthèse du 30 janvier 1995

Onat Kutlar est mort dans un attentat à Istanbul. Je me souviens de son extraordinaire voix de basse chantée

de son rire

On n'en sort pas !

C'est la guerre...

Nous l'avions traduit, l'an dernier à Royaumont...

Il faudra lire ces traductions...

Henriette Walter, auteur de *L'aventure des langues en Occident* (Laffont) évoque le mot *braies* d'origine gauloise et le déclare disparu de la langue française. Pas tout à fait. A Marseille, les *minots* portent des *brailles* ou *brayes* courtes et se font traiter de *cague aux brayes*... Un peu plus loin, du côté de Vintimille, on parle de *braghe*, pluriel de *braga*, italien dantesque, *braca*, *brache* au pluriel...

On me dira, oui, les langues... !

Mais !

Suite, parenthèse du 5 oé, non du 05/95/02.

Deux livres, suite, *Accumulation vite* de Jean-Jacques Viton

vite, Viton

tout est déjà

toujours dans le titre !

et

Sur le motif

de Hubert Lucot

même éditeur, POL...

Et, si j'ai le courage, j'en parlerai ici-



même...

Mais, revenons le

Jeudi 28 novembre 1991

Ivry, allée du Parc.

Matin stupeur...

Calme et doux...

Brouillard. Je plante un petit arbre que la mère de G. nous a donné. Ma bouche fume un peu.

Voisine s'arrête. Bavardons... Elle a l'air infiniment triste. Son petit caniche noir porte un imper rouge... Elle est très brune sévère. Elle me dit qu'elle a travaillé autrefois dans l'édition... Courrier... *Vers d'aigrefin* de Michael Gizzi traduit par Jean-Paul Auxeméry, un mot gentil de Bernard Vargaftig qui se sent bien isolé à Nancy ! Bernard que j'interrogeai dans le poste, il y a vingt piges ! Le numéro 33 de la revue *Urgences* où on se retrouve précisément avec Bernard, Cadiot the Kid, Viton, Hocquard, Sacré, Gleize, Constance Asplanato... Et un dossier Créaphis (photos)...

Expo de dessins de Thérèse Bonnejalbay à la Galerie Philip dans le Marais... Galerie toute blanche dans la petite rue toute noire, Sainte-Anastase... Tout danse dans mes yeux, les traces fines si animées de Thérèse. Vitrine avec la photo, lettres d'amis, revues, livres... Visages amis et inconnus... Dominique Fourcade, son très beau texte dans le carton d'invitation, *Le cognassier et les lucioles*...

Vendredi 29 novembre

bouche effleurée dans
la nuit, saisi les cuisses ouvertes...

Images. Brouillard, marcheur du ciel
(védique)

Tablas. Marché d'Ivry, polenta,
tomates, concombres, côtes de porc...

Sur la gauche du futur (Michael Gizzi,
rital de New England)

Acheté aussi lasagne, flammiche,
bananes...

Onze heures et demie. J'ai mangé la
flammiche froide et du raisin « Ita-
lia »... Je m'allonge sur le canapé
blanc sale et je regarde les arbres...
Journée qui se traîne comme pas
une... Ouvert quelques livres, coups
de fil sans intérêt, vagues plans... Grif-
fonné quelques mots, accident, sui-
cide...

Souvenir. Marseille, 1966. En auto sur
le Prado, pipe par surprise pendant
que je conduis. On rit comme des
dingues... ça se passe après un bain de
minuit arrosé et compliqué...

Cinq heures. Maigret à la télé. Por-
querolle. Où est la mer ?

Ciel pourri des livres. To day décep-
tion absolue... Ne plus écrire. Sou-
hait ! Une feuille dort sur la
machine... Depardieu barbu en
peintre d'opérette...

*Ciel de lit
sens
enfin érigé* (M. G)

La France est une nation de forêts...
J'ai écrit :

Ciseau à travers le temps

J'avais lu : *Oiseau* !

Pelé trois cartes postales : Pompéi,
Poseidon, Hong Kong

Je ne sais plus comment tuer la jour-
née !

Souhait : être la brosse à dents de Rita
Hayworth, le tampax de Marylin !

Phoné à la librairie G., le Webster est
arrivé !

Anjou primeur chez Marco.

Allumait une lampe, et courait droit au lit
Où de tout leur pouvoir, de tout leur appétit,
Dormaient les deux pauvres Servantes.

La vieille et les deux servantes

LE BILLET

ÉMILIE DEPRESLES

Rien ne va plus. Yves Di Manno s'inquiète pour « *une avant garde hexagonale essoufflée, déboussolée, à la recherche d'un élan neuf...* ». Cette avant garde semble considérable car à ce jour, ma chère Augusta, nous avons déjà reçu plus de 180 lettres de poètes se sentant visés.

L'échelle des âges représentant les essoufflés s'étale entre 25 et 85 ans, toutes catégories et sexes confondus. Les choses auraient pu en rester là mais Yves Di Manno, pourtant spécialiste de la post modernité semble atteint d'un brutal accès de fièvre : il amalgame dans une procédure déconcertante les objectivistes et les *langage-poets*, accusant certains (mais qui bon Dieu, des noms ! des noms !) de se livrer à ce comique trafic. L'objectif de cette coupable manip aurait été



l'attaque des positions d'une troupe néo-lyrique casernée rue Sébastien Bottin.

On, pourrait, un peu déprimé par les rhumes hivernaux, la hausse du tabac, se contenter de soupirer. Mais Yves Di Manno, tout en se livrant à une analyse critique concernant deux anthologies (c'est la saison...), tout à coup disjoncte.

Il est pris d'étouffement. L'air lui manque. Il suffoque : « *nous étouffions déjà sous le jargon dont usent et surabussent ces nouveaux poètes US qui ne semblent avoir retenu de leur héritage national que les pièces les plus obscures de Zukofsky (la fin de A, les 80 flowers) et les infinies logorrhées de Gertrude Stein... !* »

Là, on croit rêver.

Mais où est donc passé le caviar ? !...

Emilie Depresles

POST-SCRIPTUM

AUGUSTA RAVINET

D'autres anthologies de la poésie des États-Unis d'Amérique sont en cours de publication, ma chère Émilie, notamment celle de Douglas Messerli, si je ne me trompe, formidable, non ?

A Ravinet

DIARIO DE POESÍA

Consejo de Dirección: Jorge
Fondebrider, Daniel
Freidemberg, D. G. Helder,
Ricardo Ibarlucea, Martín
Prieto, Mirta Rosenberg y
Daniel Samoilovich
Director: Daniel Samoilovich
Secretario de Redacción:
D. G. Helder

Diario de Poesía Año 9 N° 33:

Dossier Poesía francesa de los últimos treinta años / Reportajes a Blanca Varela (Perú) y Jesús Munárriz (España) / Debate sobre la crisis de las vanguardias / Libros de Artista realizados por Matisse / Poemas de Pasolini, Fina García Marruz (Cuba) y de los ganadores del Primer Concurso Hispanoamericano "Diario de Poesía"

Además, usted puede conseguir cualquiera de los números de **Diario de Poesía**.

Los dossiers fueron los siguientes:

- N° 1, invierno 1986: *Juan L. Ortiz* / N° 2, primavera 1986: *"El lagrimal trifurca"*
N° 3, verano 1986: *Ezra Pound* / N° 4, otoño 1987: *Vladimir Nabokov*
N° 5, invierno 1987: *Poesía brasileña hoy*
N° 6, primavera 1987: *Raúl González Tuñón*
N° 7, verano 1987: *Joseph Brodsky* / N° 8, otoño 1988: *Poesía chilena actual*
N° 9, invierno 1988: *W. H. Auden* / N° 10, primavera 1988: *La traducción*
N° 11, verano 1988: *Revista "Poesía Buenos Aires"*
N° 12, otoño 1989: *Raymond Carver* / N° 13, primavera 1989: *Leopoldo Lugones*
N° 14, verano 1989: *El estado de las cosas* / N° 15, otoño 1990: *Hugh Kenner*
N° 16, agosto 1990: *Francis Ponge* / N° 17, primavera 1990: *Jorge Luis Borges*
N° 18, otoño 1991: *Eugenio Montale* / N° 19, invierno 1991: *John Ashbery*
N° 20, primavera 1991: *César Fernández Moreno* / N° 21, verano 1991: *George Perec* / N° 22, otoño 1992: *Harold Bloom: "Poesía y Represión"*
N° 23, invierno 1992: *Alfonsina Storni*
N° 24, primavera 1992: *Velimir Khlebnikov*
N° 25, verano 1992: *Pier Paolo Pasolini* / N° 26, otoño 1993: *Diarios de poetas*
N° 27, invierno 1993: *Marianne Moore*
N° 28, primavera 1993: *Nueva poesía irlandesa*
N° 29, otoño 1994: *Enrique Lihn: "El Paseo Ahumada"*
N° 30, invierno 1994: *Joaquín O. Gianuzzi*
N° 31, primavera 1994: *Veinte poetas del Perú*
N° 32, verano 1994: *Poesía y Jazz*

Pedidos de suscripción

Usted puede solicitar cualquiera de estos números o suscribirse por correo a **Diario de poesía**: Bartolomé Mitre 2094, 1° piso (1039), Buenos Aires Argentina (FAX: 5414763829). El valor de un solo número es de US\$10, en tanto la suscripción por un año (cuatro números) es de US\$40. (Cheques a la orden de Daniel Samoilovich).

CHRONIQUES NOTES REVUES

CLAUDE ADELEN

CLAUDE MINIÈRE

VÉRONIQUE VASSILIOU

JEAN LEWINSKI

BRUNO CANY

GÉRARD NOIRET

JOSEPH GUGLIELMI

GENEVIÈVE HUTTIN

PIERRE LARTIGUE

JACQUES LOVICHI

ANDREW EASTMAN

DOMINIQUE BUISSET

HENRI DELUY

LA CHRONIQUE DE CLAUDE ADELEN

« MAIS IL N'A PAS SEULEMENT REGARDÉ CARPACCIO... »

Paul Louis Rossi : *Inscapes, Le Temps qu'il fait*

« Mais il n'a pas seulement regardé Carpaccio ou Memling, le Maître de Bruges et ceux de Cologne, il a aussi contemplé J. Bosch et A. Dürer, L. Cranach et D. Bouts. C'est donc un voyage à travers la peinture qui est en même temps accompli, parmi les tableaux que nous connaissons, ceux que nous avons rencontrés et ceux dont nous avons rêvé, comme parmi ceux que nous n'avons jamais vus ».

Ces lignes sont extraites du *Prétexte au Voyage de Sainte Ursule*, ce poème de 1973 que je relis souvent, comme je relis souvent *Les États Provisoires*, car les livres de Paul Louis Rossi sont des livres qui « laissent rêveur ». Mais c'est du rapport privilégié que toute son écriture, poétique et en prose, entretient avec la peinture, que ce dernier texte, *Inscapes*, aujourd'hui nous incite à parler. Ce rapport à la peinture, nous avons pu le voir à l'œuvre dans un livre comme *Les draps de l'Angelico*, et bien entendu, *Cose Naturali*, on s'en souvient, tout entier est un livre surgi du regard sur les « Natures inanimées ». Je voudrais rappeler ici encore ces quelques lignes du texte qui sert d'introduction aux poèmes, intitulé *Vie tranquille* : « La plénitude et l'exaltation des sens à travers les objets de la peinture ne seraient alors que la face brillante d'une angoisse du vide. » Et de citer à la suite Lao Tzeu : « La vue des couleurs aveugle les yeux de l'homme. » Mais, continuant à relire ce texte, je suis (et ne suis pas) surpris d'y découvrir une image, une scène « primitive », qui fonde sans doute en grande partie, par appropriation littéraire, la poétique et l'imaginaire de P. L. Rossi. Je veux parler de cette scène où Stephen le héros aperçoit cette jeune fille qui « relève ses jupes comme un oiseau précautionneux ébouriffant ses plumes, pour piétiner calmement le sable et les algues de la plage, » une scène qui « nous indique la limite du refus ou de l'exaltation des choses. » Je la retrouve dans le livre de 1994 : « Seule et tranquille, regardant vers le large (c'est moi qui souligne)... On eût dit un être transformé par magie en oiseau de mer. Et Stephen le héros se détourne brusquement pour fuir à travers la plage. »

Regardant vers le large. Ou regardant les peintures. Est-ce que ce n'est pas la même chose pour Paul Louis Rossi ? Comment ne pas remarquer que cette attitude définit une écriture qui est celle du bord extrême des choses, un art de la limite qui s'inscrit pleinement dans ces paysages illimités de « l'Ouest surnaturel », expression qui sert de titre à un livre consacré aux « écrivains du bout des terres vers les îles », et il semble que tous les livres de Paul Louis Rossi, poèmes, récits et autres (j'essaierai de définir cet « autre » dont *Inscapes* est le déploiement splendide), que tous ces livres doivent s'achever, tournés vers le large en quête d'une apparition que la peinture appelle aussi : *L'Ouest surnaturel s'achève en effet sur cette phrase* : « Et la scène paraît se renouveler, chaque fois. Comme dans la si belle

peinture de Maurice Denis : *Ils vivent des fées débarquer sur les plages...* N'écrit-il pas également, dans *Le fauteuil rouge* : « J'ai toujours marché sur la ligne mouvante des flots, en suivant la trace des épaves qu'elle rejetait. » Et dans *Inscapes* : « Et moi-même, c'était pour des raisons étranges que je marchais au bord du rivage. Qui peut le dire ? » Ce même récit, *Le fauteuil rouge* , se transporte irrésistiblement vers les îles, Noirmouïer, Yeu, où le regard à la fin se détourne des terres : « La forme des quartz saccharoïdes, tournée vers l'ouest. Tapis de frankénies avec des fleurs roses. Rochers : ils servent d'amers aux pêcheurs. » Or, *Inscapes* suit le même mouvement, la même pente rêveuse à travers les peintures de François Dilasser, à partir de cette petite toile blanche qu'il est allé voir, contre la fenêtre, dans la maison du peintre : « *Après... je me suis aperçu après que c'était lié à une disparition.* » pour nous conduire à ce rêve de la fin, à cette vision de l'Aber Wrac'h et l'Aber Benoît, où le peintre qu'il accompagne « éprouve la sensation de reconnaître dans cet amas de roches les formes sauvages qu'il a lui-même apprivoisées et qui remuent encore dans sa mémoire ». C'est un rêve, ou une mémoire qui s'ouvre sur l'ordonnance future : « Les roches couchées en travers de la passe, avec ce dessin qui indique la ligne des failles, la mer, brouillée d'algues et presque sale au fond de la baie, soudain devenue d'un vert délicat et bleu sur le très blanc rebord du sable. » Et le « chapitre » des Gisants s'achève « dans une délectation rêveuse du temps », – prose d'une presque indicible beauté –, n'est-ce pas ainsi que nous imaginons reposer dans les Îles bienheureuses : « la tête dans les immortelles et les oyats, et bercés avec leurs os, dans les flaques changeantes de la lumière, avec des manches vides et des paupières qui s'ouvrent encore :

IN THE LOVEABLE WEST

Au loin, dans l'Ouest si délectable.

Ainsi, avec ce dernier livre, *Inscapes* , Paul Louis Rossi en compagnie de François Dilasser, nous invite-t-il une fois encore à réfléchir sur ce lien mystérieux que l'imaginaire et l'écriture (poétique), entretiennent avec la peinture. On sait que l'écrivain fut toujours un ami des peintres. Et ce petit livre, *Époque des cerisiers* , outre qu'il salue l'érotique de la peinture japonaise, comporte on s'en souvient – et avec quelle émotion ! – un bouleversant adieu à Gaston Planet, l'ami de toujours. Les poètes ont souvent parlé mieux que personne des peintres, Eluard, Aragon, Y. Bonnefoy, J. Dupin... Il y a là quelque chose... On peut bien dire que ces deux matières, l'écriture et la peinture, sont chacune là où est l'autre, qu'elles s'interpénètrent mutuellement, sans se toucher, et c'est comme si, à travers les livres de Paul Louis Rossi, se posait en même temps la pure porosité des deux arts. Le texte que je citais tout à l'heure, *Vie tranquille* , exposait déjà cette porosité : « Donc, je me trouvais devant des objets en trompe-l'œil et glissais insensiblement des choses peintes en transparence à la surface lisse de la toile, aux phrases qui les décrivaient et qui nommaient ces choses dans les catalogues... » Et dans *Inscapes* , P.L. Rossi va même jusqu'à dire : « Je suis persuadé, bien que j'ai souvent soutenu le contraire, qu'il existe un point de rencontre où la séparation convenue des formes artistiques se dissout. »

Mais on doit dire que l'écriture et la peinture ne se posent l'une par rapport à l'autre qu'en s'opposant, en tant que l'une relève de l'abstraction des signes (« cette figure anagrammatique qui vous conduit immanquablement où vous devez aller ») et l'autre de la matière sensible, du concret de la forme et de la couleur, différence de spécificité qui peut tout aussi bien être retournée, la peinture n'étant qu'une forme de la pensée. Mais cette différence, qui révèle l'identité des contraires, ne se ressaisit-elle pas dans un ailleurs de l'apparence des choses montrées. Car si la petite toile semble vouloir nous dire que le geste du peintre est lié à une disparition, le poète de *Cose Naturali* écrit : « Ce n'est pas l'apparence des choses montrées mais ce qui se dessine ailleurs qui nous lie aux objets fidèlement exposés sur la toile et le bois, pour nous tromper : l'ombre portée, l'absence, le vide, l'obscurité. » Ne croise-t-on pas, dans *Inscapes*, Peter Schlemil, l'homme qui a perdu son ombre ? Et, parlant du peintre, le poète ne déclare-t-il pas : « Que je lisais dans sa peinture. Que j'y décelais un propos, un récit, une histoire cachée, un effet littéraire, une anecdote souterraine et visible. » Prenons garde aux mots qu'il emploie. Cette anecdote souterraine et visible, je la lis quant à moi, à l'intérieur des derniers « récits » de Paul Louis Rossi, *La Palanchina* et *Le fauteuil rouge*, dans lesquels, en grand écrivain qu'il est, il possède cet art souverain de Nerval ou Henri James, de nous laisser deviner le mystère caché dans les choses montrées. Ainsi en va-t-il sans doute de cette « Mémoire absolue » dont un « fragment » du *Fauteuil rouge*, intitulé de manière freudienne, *le dévoilement*, nous dit : « Je crois plutôt qu'il faut y deviner la trame où viennent s'inscrire – se prendre – tous les éléments nécessaires à la fiction : la mémoire et le temps, le secret à découvrir, le mystère à soi-même révélé, et la culpabilité : *la colpa*, car il n'y a pas de récit sans culpabilité. » Et il ajoute tout de suite après, ce qui me semble relever de la vérité essentielle, du secret de la peinture comme de la poésie, en tant qu'arts de le dévoiler avec leurs moyens respectifs : « Je parlerai du sentiment esthétique, ou mieux, du *sentiment des choses*, qui imprègne toute recherche d'un événement ou d'un secret enfoui dans le passé. » Car si la mémoire est « scellée comme un anneau rouillé dans une borne », il nous dit dans le même livre que « Lorsque tout est passé, ce n'est pas le drame qui demeure. Ce qui demeure, c'est un sentiment. »

Et c'est ce sentiment là qu'il voit précisément se déployer comme une disparition dans les natures inanimées et dans les peintures de F. Dilasser. « L'impression demeure, très accentuée, d'une forme qui fait signe. De la tristesse, de la légèreté, et de la blancheur. » La forme de la fée ? Ainsi, cette mémoire s'ouvre. Elle va n'être que la couleur où s'anéantit le regard, pour se déployer identique à ce sentiment des choses, à travers la couleur, le motif, le dessin, *l'inscape*. Et, dans une « lettre » (datée du 12 juin 1993) insérée dans le corps même du texte de la partie du livre qui lui donne son titre, Paul Rossi précise comme il conçoit les rapports de la peinture avec le temps et la durée, faisant référence à la vocation du chasseur primitif ayant commencé à compter, « qui inaugure la marque unaire de son histoire », – devenu le peintre. Et peut-être la peinture, c'est ce que nous suggère le poète, a quelque chose à voir avec une « harmonie antérieure qui n'est pas tout à fait brisée », et que le peintre a le pouvoir de réintroduire dans la toile, le drap où nous venons nous reposer. O draps de l'Angelico !

Ce sentiment des choses, qui est passage de la mémoire absolue à travers le paysage regardé, – réel ou peint –, décrit, doit produire un art qui vise à la beauté sans mélange ni partage. Il faut que cet art donne cette sensation d'une perfection accomplie. Et que l'on puisse dire :

Laissez le vent parler

Ceci est le paradis.

C'est exactement cette sensation que j'éprouve, lisant les vers et les proses de Paul Louis Rossi, limpides, transparentes à tel point que je ne peux m'empêcher de comparer cet art d'écrire à l'art de l'aquarelle. De la tristesse, de la légèreté, de la blancheur. Une perfection accomplie. Mais revenons à ce déploiement de la mémoire absolue, qui est comme le sentiment des choses réfléchi en soi. Il se produit à ce moment ce qu'il appelle, dans *Inscapes*, une épiphanie. « Une apparition. Un condensé subtil du réel et de l'imaginaire. Moment arrêté où le spectacle du monde coïncide avec sa couleur même. »

Et des vers à ce moment dans le texte, apparaissent. Cette coïncidence, la peinture en témoigne : « C'est une forme née de la pensée. C'est une tache qui se met à vivre. Comme une amibe. Il faut qu'elle vive ainsi sa vie et se développe et se reproduise à l'infini, inventant à mesure son espace et son environnement. C'est un signe, je voulais dire : c'est son langage à lui. »

Le développement d'un récit comme *Le fauteuil rouge* obéit à la même loi. A partir d'images ou de scènes initiales, à partir d'un signe surgi des hasards de la mer, comme cet objet mystérieux qui nous est minutieusement décrit, au travers duquel s'expose le sentiment des choses, « pour nouer la boucle seulement du temps et de la mémoire. Comme une marque incertaine et visible. Comme tout autour de l'objet on pouvait encore distinguer : nylon ébouriffé, la trace de l'usage – maladroit et solide – et celle d'un travail inconnu. » Tels sont aussi les autres signes, une robe jaune safran, un livre dont on a presque tout oublié, un début de chanson, un mascaron avec l'inscription orientale, « Mais le plus souvent, comme je l'ai dit : c'est une couleur qui retient en elle-même toute l'épaisseur de l'histoire. Elle en conserve l'origine, et s'il le faut, me désigne la suite. Elle est gardienne du sentiment que j'ai de m'en souvenir, et de pouvoir la contempler toujours. Comme une forme de vérité, telle autrefois que je l'avais entrevue. »

Ainsi, *Le fauteuil rouge* comme *Inscapes* le montrent, le vide est une force, une absence qui désigne son contraire : la présence des choses, sur quoi se déploient conjointement le sentiment des choses et la mémoire absolue, ouverte sur une forme qui va la réaliser, – peinture, récit ou poème –, comme s'ouvre la fleur mallarméenne, « absente de tous bouquets. » Telle est à peu près ce qui se passe dans l'inscape tel que G.M. Hopkins le définit : « un état de concentration devant l'objet. *Instress* : le coup porté à l'observateur par la force intime de l'objet. Stupéfaction. Puis un état rythmique, tension intime : *intention*. Phénomène tension-détente qui le situe, lui, dans l'intervalle, dans la position de l'équilibriste. » Paul Louis Rossi décrit là, je crois le ressort de la création, aussi bien picturale que poétique, *l'origine du geste*. Et du même coup il explique l'émotion esthétique devant

la peinture, manifestation inverse de cette force : « Il faut voir, deviner, accepter le signe et son mystère. Avant que de plaire, le spectacle de la peinture doit nous laisser interdit, sur le seuil. (...) Il faut rester longtemps dans le vide de la méditation pour échapper à la stupeur, et pénétrer dans le réseau du dessin, pour commencer de lire cette grammaire unique du peintre, cette trame initiatique de ses images, et de ses obsessions. Pour trouver enfin la paix... » Alors le vent du paradis peut parler, les fées peuvent débarquer sur les plages.

Ce vide, j'en perçois la figure obsédante, dans ces deux derniers livres parus presque ensemble, l'un que je qualifierai de récit, et l'autre de « décrit ». Par décrit je veux dire un texte qui serait comme le récit de ce qui se montre. Dans les « récits » comme *La Palanchina* ou *Le fauteuil rouge*, la part narrative ou fictionnelle proprement dite l'emporte plus ou moins, mais l'histoire du voir n'est jamais absente. Dans *Inscapes*, ce qui se montre est sa propre histoire, la manifestation de ses moments successifs. Ce qui n'empêche que Paul Louis Rossi nous présente ce livre comme une histoire qui se déroule dans le Nord Finistère, comme une aventure dont il est la trace.

Or, dans l'histoire, dans les moments de cette apparition, la figure, la présence du vide, est souvent le moment d'origine : un blockhaus nous la désigne, « de forme octogonale, avec un trou circulaire au milieu ». Le poète en cherche les traces dans ces monuments fantômes que sont aussi les mégalithes. Ce vide, ce secret qui bascule vers la mer, ce tombeau profané sont les signes d'une disparition à partir de quoi la poésie comme la peinture, formes contraires d'un médium imaginaire, vont se déployer chacune de son côté. Par quoi la mémoire absolue s'ouvre sur le futur, trouve sa vérité dans son devenir. « Car il ne doit pas songer au chaos mais à l'ordonnance. »

Cet *Ouvert*, – mémoire ouverte –, se formalise dans l'écriture de Paul Louis Rossi, par l'usage du lacunaire, tel qu'on a pu « le voir à l'œuvre » dans la fabrication d'un certain type de vers, depuis *Le Voyage de Sainte Ursule*, et à travers toute la suite de l'œuvre proprement « poétique », sous deux formes, celle du paragraphe troué, dans le dispositif d'une syntaxe effondrée, ou celle de l'unité courte, la fragmentation extrême du débit, que nous retrouvons à deux reprises dans *Inscapes*, où la désagrégation extrême finit par produire un mode de lecture perturbée où l'horizontal et le vertical interfèrent. Conflit entre la forme dispersée, ternaire, du texte, et l'unité du sens dévoilant comme à travers une langue inconnue tour à tour le secret du sens et l'abolissant aussitôt. Secret qui est peut-être bien secret d'un rythme, si le rythme est ce qui résulte de l'intervalle entre l'accent et le silence, de l'écart entre le sens et l'accent, en leur milieu et leur réunion. L'unité peut alors surgir comme une harmonie de l'apparition et de la disparition du sens opposées à l'accent qui différencie.

Ah ! sur le
laudateur
non

sur
le louangé
qui s'en moque

arqueb
outé en
terre

Passé l'âge
d'hon
orer les

rites faut
-il
r

entrer les
mots dans la
gorge

Mais le sens lui-même s'ouvre, comme la mémoire absolue et bascule, comme le blockhaus, dans la rêverie infinie. L'unité se révèle par l'absence et l'accent s'évanouit jusqu'à n'être plus entendu. Cette écriture lacunaire affecte non seulement le poème mais aussi, on aura pu s'en rendre compte, la forme « récit » et celle que j'appelle « décrit ». La prose se structure toujours en unités courtes, carrées, désignées d'un « titre » souvent entre parenthèses : (maison...) (chambre...) (colline...) (c'est un rêve...) Je me suis rendu compte alors, lisant *Inscapes*, que parlant de la peinture, c'était de son mode d'écriture que Paul Louis Rossi nous parlait ; que cette écriture empruntait à la peinture une certaine forme, par référence à l'Ucello : la forme « en damier ». Carrés de proses et cases de vers en quinconce sur la page. L'écriture en damier permet le jeu du négatif, du noir et du blanc, qui fonctionne toujours sur l'écart, rythmique pour ce qui est de la forme vers, mais écart très précieux par rapport au sens, dans le récit ou le décrit. Je veux dire que cette forme à un sens, qu'elle oriente le texte dans une direction qui veut contredire les habitudes de l'horizontalité et de la verticalité, car « quelle fatigue d'être toujours debout avec son haut et son bas. » Et, analysant la peinture de François Dilasser, Paul Louis Rossi exprime l'idée qu'il ne faut pas chercher la vérité du tableau dans la verticale : la parole du père, le savoir, l'explication. Ce qui vaut autant pour la vérité de l'écriture. Et il explique comment François Dilasser a affronté cette position verticale, comment il a redressé le paysage de la peinture. Avant d'en venir à la signification de la structure en damier. Or il y a là me semble-t-il encore, relation à la mémoire absolue. Dans *Le fauteuil rouge*, « c'est une vision synthétique, écrit-il, qui fait la somme de tous les éléments. J'avais songé à cela en regardant les peintures de François Dilasser... Comme il me parlait de son goût pour Paolo Ucello, je pensais à cette forme en damier du tableau qui place le sujet voyeur en

position de survol absolu. Mais dans l'instant je n'avais pas imaginé que le peintre portait ce nom de l'oiseau : Ucello. » Le texte est repris et précisé dans *Inscapes* : « Et le sexe aussi du jeune enfant, dans l'Italie ». Il y a beaucoup d'oiseaux dans la peinture de François Dilasser, et dans l'imaginaire de Paul Louis Rossi, ne serait-ce que cette jeune fille qu'entrevoit Stephen le héros, transformée par magie en oiseau de mer. En allemand « faire l'oiseau » ne veut-il pas dire aussi faire l'amour ?

Cette écriture en damier qu'il adopte, qui cloisonne l'espace de la page, le place-t-elle aussi en position de survol absolu, et nous avec ? Elle change, n'en doutons pas, le sens de l'écriture. La mémoire absolue ou le sentiment des choses passent ainsi *au travers* du texte. Tel est le sens du décrit : le sens de la mémoire ouverte qui traverse le texte de part en part. De là cette fascination pour les figures du Roi tombé et des gisants qu'il observe dans la peinture de François Dilasser, et le « sens » de ce mot *Inscapè* « ce à quoi je vise par-dessus tout en poésie ». Paul Louis Rossi se sent très proche de G.M. Hopkins. *Inscapè*, « je veux dire paysage intériorisé, qui donne le détail, la mélodie, le dessin du paysage. » La relation à l'épiphanie que je signalais prend tout naturellement son sens dans ce contexte. Citant Joyce, P.L. Rossi nous montre en quelque sorte un autre aspect du survol absolu : « Représente-toi mes regards sur cette horloge comme des essais d'un œil spirituel cherchant à fixer sa vision sur un foyer précis. A l'instant où ce foyer est atteint, l'objet est épiphanisé... » Un peu plus loin d'ailleurs il précise que « c'est même la condition de la surprise, de l'apparition de l'autre. Ce simple mouvement d'apparition-disparition doit nous troubler, car il fonde la durée et la refuse dans le même temps. » Quand je disais en commençant que les livres de Paul Louis Rossi ont le pouvoir de nous laisser rêveur, je veux dire aussi qu'ils fonctionnent comme la pensée du rêve, sur le principe de la condensation, que favorise l'écriture en damier.

Me risquerai-je alors à dire que ce livre, dont il faut enfin saluer la magnifique fabrication éditoriale, qui marie le texte et les dessins, qui associe la typographie et la reproduction de l'écriture du peintre et de celle du poète, montrant par là que l'ouvrage, réalisé par rencontres, correspondances, échanges et voyages successifs, est le fruit d'une confiance, d'une amitié entre les deux artistes, ce livre magnifiquement fabriqué comme on dit, mis en pages, me risquerai-je à dire que ce livre, *Inscapes*, qui tient du récit et du poème, que j'appellerai encore un « décrit », nous restitue d'une façon saisissante toute la *poétique* de Paul Louis Rossi. Oui, ce livre est un traité du poétique, considéré comme une force qui, refoulée en elle-même « instress », contraint l'observateur du monde à réagir devant la présence-absence du paysage ou de l'objet qu'il regarde, puis, dans l'expansion des matières autonomes de son être, mémoire absolue qui *passé à travers*, manifestation, déploiement qui cherche à créer son espace en moments successifs, évanescents de peinture, de vers ou prose, récits ou décrits – cette force enfin devenue état rythmique du sentiment des choses, contraint le vide à faire signe.

CLAUDE MINIÈRE

TOUJOURS DONNE

**Antoine Berman : Pour une critique des traductions,
John Donne (*Gallimard – Bibliothèque des idées*)**

Le titre dit bien l'ambition et l'objet de cet ouvrage de 268 pages. Il s'agit d'une étude (précise et passionnée) sur John Donne mais aussi d'une « synthèse », et d'une mise-en-œuvre pratique des réflexions portées par Antoine Berman sur un travail littéraire spécifique, le travail de traduction (et des traducteurs) par lui élevé au rang de l'un des genres de la Critique.

A la compréhension et la lecture du poète « métaphysique » anglais Antoine Berman apporte une contribution décisive. La force de son intervention tient à trois qualités essentielles. D'abord, le critique, en son mouvement, garde le contact avec l'émotion première que fut pour lui la découverte et la lecture d'un poème de Donne (*Going to bed, Au bord du lit*) et de l'une de ses traductions (celle en espagnol, d'Octavio Paz). Antoine Berman montre alors une grande intelligence sensible de la poésie. Ensuite, pour pénétrer dans la logique interne de l'écriture donnienne, son lecteur ne va pas se contenter de quelques morceaux choisis, il va considérer l'ensemble de l'œuvre, poèmes et proses (notamment les *Sermons* du doyen de St Paul's). Enfin, pour comprendre les voies dans lesquelles les traductions françaises ont engagé une lecture et une « image » du poète, A. Berman va analyser leur *projet*, les conditions intellectuelles et sociales dans lesquelles tel ou tel projet de traduction s'est historiquement placé.

La thèse d'Antoine Berman est solidement étayée. Pour autant, elle n'est pas forcément en tous points convaincante. A une vision du poète « libertin », qui aurait connu une conversion et une deuxième étape dans sa vie l'amenant à devenir un prêcheur institutionnel, Antoine Berman oppose une continuité de l'œuvre sans changement, qui serait celle d'un *auteur chrétien*. Certes l'on peut recruter en faveur de cette thèse de nombreux arguments mais il faudrait dans le même temps, alors, donner la définition : qu'est-ce qu'un « auteur chrétien » ? Il faudrait également montrer en quoi John Donne est plus chrétien que ses contemporains Richard Crashaw ou George Herbert (il ne suffit pas de dire qu'il est un auteur chrétien « comme » Gérard Manley Hopkins). Le *portrait* du poète que le critique creuse et rectifie n'est pas assurément plus « vrai » que ceux jusqu'alors imaginés. Mais la lecture opérée par Antoine Berman a un effet prospectif, elle appelle à une reprise et une retraduction, et ce qui restera ineffaçable pour une nouvelle sensibilité à l'écriture de Donne c'est l'intelligence avec laquelle Berman reconnaît – au cœur même du processus de l'écrit – la vitesse d'entrelacement et la vigueur d'enchaînement de trois « fils » : le langage colloquial, la positivité religieuse et le travail du négatif.

L'intervention produite par Antoine Berman sur les questions d'une vérité de Donne se place dans un champ plus vaste et plus général : celui ouvert et traversé par ses études et propositions concernant le *traduire* comme activité, pratique et théorie. Ici aussi l'ouvrage est d'une vive importance littéraire, car le chercheur y convoque Pasternak, Meschonnic, Bonnefoy, Deguy, et bien d'autres. Il souligne à chaque fois les enjeux et l'horizon de « l'œuvre de traduction », il ramène le fond sur lequel fleurit telle ou telle entreprise particulière.

On mesure alors l'énorme perte que pour les débats futurs et la recherche littéraire nous inflige la mort, survenue en novembre 1991, d'un lecteur passionné, scrupuleux, et de grande culture. Isabelle Berman nous dit qu'il a écrit ce livre « nuit et jour, sans relâche ».

VÉRONIQUE VASSILIOU

« NE RIEN DIRE PRESQUE RIEN »

Jean-Jacques Viton, *Accumulation vite*, P.O.L, 1994.

Face à moi, *Accumulation vite* – qui m'en a mis plein la vue, plein la langue – et moi, en position d'attaque, Meschonnic-Genette-and-Co au poing, pour pouvoir en parler. Ici, je me contente de dévoiler mes armes puis de les ranger, sans soin, comme s'il m'avait fallu soudain, *Accumulation vite* oblige, trouver de nouvelles lois pour un nouveau jeu, comme si ce livre nécessitait qu'on « l'aborde » parce que coriace. Coriace et résistant. Heureusement, j'ai brûlé mon arsenal de notes et me voici, seule, aux prises avec *Accumulation vite*. Je cherche quelques indices, *le poème commence par une question policière*^{1/}, et en trouve, trop clairement semés pour ne pas éveiller mes soupçons et m'inciter à aller fouiller un peu, triturer le texte (des phrases ou des vers ou des ???).

Un vrai plaisir que ce (ces ?) pantoum qui traverse le livre, qui le bouge et le remue, qui se pose en *Des boucles quasi simples*. C'est dans une spirale que tout se déroule, très proche de celle utilisée dans l'art de l'Islam, touchant à la figure mais circulant ailleurs, par les mains par exemple, et touchant au temps, à l'arrêt (sur image ?) arbitraire du temps, de sa continuité. Doit-on parler de travail du leit motiv, de rythmes itératifs, d'émergences de résurgences ? Doit-on seulement parler d'une forme physique, d'une *construction giratoire autour du noyau/indiqué parfois dans le titre c'est le cas*^{2/} ? C'est comme si écrire, pour Jean-Jacques Viton, revenait sans

1/ p. 17, *Accumulation vite* - 2/ p. 18, *Accumulation vite*

cesse à faire bouger la langue, dans le temps et dans l'espace. Encore et encore. A la (la langue, la poésie) faire revenir sur elle-même et à pousser encore le vers ? (La phrase ?), à le (la ?) faire glisser spatialement, à le (la) déplacer jusqu'à travailler un espace, la page, jusqu'à travailler une histoire, celle de la poésie. Alors grâce à un

*Exercice de bras de mains de doigts
il traite du changement de forme d'état
Bouger en continu tout en parlant
Dans le précipité du réel approximatif ³⁴*

Ce qu'il réussit, J.-J. Viton, de résolument moderne, c'est l'acte de faire bouger les outils de la poésie comme bougent aussi les outils de la vie, selon une évolution technique. Et selon ce que Fernand Léger, en 1933, dans *Le mur, l'architecte, le peintre*, écrivait et qu'il semble toujours bon de rappeler : « (...) il vous est défendu de dire *celui-là est mieux que l'autre*.

Le monde est victime de cette équivoque colossale à cause de la Renaissance italienne. La majorité des humains croient que *c'est une époque plus grande que les autres, une époque de progrès*. Il n'y a pas de progrès en art. » Alors l'utilisation du pantoum, en même temps que la présence du vers, prennent sens. Oui, décidément, c'est encore de lui qu'il s'agit. D'un vers au rythme imprécis, à l'allure presque involontaire – mais certes pas, Viton lit la poésie, l'entend, la connaît intimement, dans son corps, dans ses raideurs, dans ses faiblesses. Viton introduit, dans *Accumulation vite*, un vers tellement remué, tellement secoué par le réel – *Dans le précipité du réel approximatif* – tellement *possédé* que Jacques Roubaud, dans *La Vieillesse d'Alexandre*, aurait pu le (penser ?) classer dans son chapitre *La disparition* et dans le sous-chapitre *La rue* : « on tombe dans la banalité du quotidien, ces choses que l'on voit tous les jours, pour lesquelles seule la prose... » ³⁵. *Pour lesquelles seule la prose et les vers de J.-J. Viton, parmi lesquels au milieu de tant d'autres :*

La nuit souvent offre cette blancheur complète ³⁶

ou encore

reste surprise cinq secondes j'ai compté ³⁷

nous prouvent, si besoin était, que les formes fixes sont encore en nos mémoires, qu'elles vivent et bougent encore. *Dé-formées*, c'est vrai, difficiles à déceler, c'est vrai aussi, ravinées (défaites de leur « essence ») par *ces choses que l'on voit tous les jours*, mais bel et bien là, comme par hasard mais pas exactement. C'est grâce à Viton que je conclus (brutalement ?) aujourd'hui que si la restauration du vers n'a aucun sens historique comme le démontrait parfaitement Ponge dans *Pratiques d'écriture* à propos d'Aragon, la révolution en poésie n'a pas encore vu le jour et que seule la langue, son usure et ses assimilations houleuses, ses rapports avec son temps fait bouger la poésie. Merci, Monsieur Viton de verser un peu d'acide sur quelques

³³ / p. 105, *Accumulation vite* - ³⁴ / p. 196, *Accumulation vite*
³⁵ / p. 9, *Accumulation vite* - ³⁶ / p. 19, *Accumulation vite*

lieux communs encore d'usage même chez les poètes dont la première fonction – s'il existe une fonction du poète – est précisément d'écouter, de lire et d'écrire en décapant jusqu'à la pierre...

Viton a un autre atout majeur, il fait des lectures publiques de ses textes très souvent et depuis longtemps (15-20 ans ? Peut-être plus...). Et du coup, sa poésie se trouve imprégnée de certains rythmes. L'alexandrin est là, oui, mais faussé. Parfois exact, douze syllabes, parfois donnant l'impression d'être exact, onze ou treize syllabes. C'est que l'isochronie est un leurre, l'homométrie n'existe pas. Nous savons tous aujourd'hui que la diction d'un même vers est variable. La durée phonique de son élocution est presque chaque fois différente. Les syllabes peuvent permettre, si l'on aime compter, d'évaluer, de repérer une certaine égalité des vers. Ainsi *Accumulation vite* témoigne également de la vie du vers, de ses changements, de l'un de ses états actuels. La poésie de Viton est aussi imprégnée de certains sons, de certains effets (je trouve un peu facile les qualificatifs finaux de *La conjonction de coordination* : « ici je place un *et* très léger »)^{7/}. Viton, c'est sûr, a deux oreilles, une langue et il en use (!!). C'est ainsi que j'ai lu son septième chapitre la conjonction de coordination (composé de treize poèmes : douze + un...) ou comment l'oralité entre en scène et n'en sort plus. Les lectures publiques ont déjà produit leurs effets sur les auteurs-lecteurs – dont Viton qui n'en est pas le moindre exemple –, en produisent-elles sur les auditeurs ?...

Ceux-ci, les lecteurs de poésie, non seulement ne sont pas oubliés dans ce livre mais sont visés de manière extrêmement précise. Le quatrième chapitre, *Comment atteindre l'absent dans la cible*, est un poème de réflexion sur l'acte d'écrire, *hic et nunc*, de la poésie. Du répondeur téléphonique, de cet outil mécanique que chacun a à sa portée (de main et/ou de voix), Viton fait une métaphore du livre de poésie, chaque interlocuteur étant protégé par une distance comparable à celle existant entre le poète et son lecteur, donnant en quelques vers l'essentiel de ce qui travaille aujourd'hui la poésie :

*on ne veut rien laisser
on ne veut pas déposer de message
dès qu'une phrase devient message
elle tombe elle se défait elle coule
on insiste on ne dit pas qu'on a peur
on ne dit pas non plus que
ce que l'on dit ne s'adresse à personne*^{8/}

Viton creuse la poésie là où la *doxa* ne l'attend pas, là où la *doxa* ne l'a jamais attendue, et s'approprie un espace de langue composé de répétitions, de déclics et de messages ou de silence. La bande se déroule, en tournant, jusqu'à épuisement. Ce que Viton restitue de manière magistrale dans son pantoum final, *Des boucles quasi simples*, appliquant la technique du répondeur ou plutôt projetant le pantoum en avant dans le temps, via le répondeur. Au passage, il écorche allègrement quelques

^{7/} p. 78, *Accumulation vite* - ^{8/} p. 41, *Accumulation vite*

recettes lyriques, pour raboter encore la poésie, et la laisser lisée, sans rejets inutiles pour la vigueur de la plante :

*Un Absent est comme de la casse
pour qu'il dégage son odeur véritable
il faut le broyer*

*et pour cela
user de la réponse la plus lourde
fabriquer des phrases ambiguës des mensonges
parlons de tombeaux d'épithètes composons
une foule d'histoires lamentables
comme nous l'Absent ressent la douleur
lui imposer une énigmatique signature
une présence plus massive que le soleil
on peut lui décocher un trouble
dans ce trouble il demeurera prisonnier^{9/}*

Son choix est clair : *Ne rien dire presque rien* et toucher l'« Absent définitif » en pleine bouche. De quoi en tirer quelques leçons...

Je voudrais boucler cette lecture par l'approche de ce qui lie de manière forte les huit chapitres qui composent le livre et qu'on peut lire à même les titres :

- I. « S'il est vrai que l'avenir ou le passé soient, où sont-ils »*
- II. Enveloppe avec cinq timbres non oblitérés*
- III. Devant la maison, par la fenêtre, après la rivière, dominant la ville, l'Atlas enfin !*
- IV. Comment atteindre l'Absent dans la cible*
- V. Quelque chose s'est arrêté que je ne connais pas*
- VI. Repérage d'un jour*
- VII. La conjonction de coordination*
- VIII. Des boucles quasi simples*

Il s'agit du travail du temps et de l'espace, Viton défait la proposition de Denis Roche, selon laquelle le vers est une affaire de temps arrêté. Viton, avec Roche, vise aussi (une cible), cadre également mais sans couper, il nous donne à voir, lui, une pellicule cinématographique. Odile Schwartz, peintre, me disait que, selon elle, l'écriture était une affaire de temps et que la peinture était une affaire d'espace. Viton nous dit que la poésie est une affaire de temps, nous coupons en tranches de passé de présent de futur, de temps en continu avec ses aléas (la mort est du domaine du corps) le retour, et d'espace déplacé.

*Tout cela cette géographie en morceaux tout cela
bouge et tombe légèrement vers le fond^{10/}*

Viton fuit la mort (*ne pas oublier qu'avec l'angoisse de mort on se vide*) – tout en l'évoquant – pour aboutir à une figuration poétique qui déplace la perception historique de la poésie que l'on avait dans les années soixante-dix. Nous n'allons pas vers la défiguration, ni en peinture ni en poésie. La figuration, telle que Philippe

Agostini, autre peintre, me la décrivait, « Figurer : apprendre à voir, nommer, identifier ce qui est là autour, donner une figure (un visage) pour apprendre à reconnaître. Figurer ou reconnaître, et simultanément se figurer le monde : l'ordonner pour y trouver sa place. », travaille aujourd'hui la poésie, en profondeur, et celle de Jean-Jacques Viton en particulier. Il lui faut :

*beaucoup à récolter pour réussir la réponse
pour construire le poème beaucoup de détails
rien que des reliefs et de l'histoire*

Viton constitue une série de tables d'observation et écarte le lyrisme tout en laissant affleurer un réel littéral,

*L'orage est arrivé
elle a changé de vêtements
gardant ses petites chaussures sailors ¹¹¹*

teinté parfois d'un léger cynisme ou de quelque amertume. D'une poésie à l'objet multiple, il fait une poésie au sujet brouillé, parce que déroulant une pellicule particulière composée de multiples montages, en avant, en arrière, maintenant, ici et là, ailleurs, tout près (gros plan sur une vie à deux et ses 2400 jours de saignement à elle) puis à nouveau basculement du regard dans le temps et dans l'espace, par exemple vers *ce qui apparaît au Sud/Atlas enfin*, etc. Le tout sans fatras, sans dérapages, sans facilité mais avec une grande aisance, grâce à l'emportement du vers et sa maîtrise, grâce à une langue sans compromis, grâce à un regard incisif sur la poésie, et via la poésie, sur le monde. Une vitalité d'écriture singulière, un livre sévèrement construit, chargé de son présent et du nôtre. A lire pour se nettoyer le regard.

111/ p. 29, *Accumulation vite*

Les extraits des *Fables* de La Fontaine qui ponctuent ce numéro ont été choisis par Annie Zadek.

JEAN LEWINSKI

C'EST À NOTER

Jean-Jacques Viton : Accumulation vite, P.O.L.

Lorsqu'on écrit chaque jour, que l'on ne prête pas immédiatement attention aux mots vite notés, il arrive que l'on s'étonne d'avoir vécu cette année, relisant comme une première fois ces jours accumulés. Vient alors le temps de la mise en forme, du choix de la contrainte, à laquelle on se pliera avec autant de plaisir qu'elle sera source de nouveaux souvenirs,

Le lecteur de passage qui ouvrira le dernier livre de Jean-Jacques Viton sera lui aussi pris par cette langue qui nous parle sans hausser le ton, il s'attachera aux pas de l'auteur et n'aura plus à se demander, de manière un peu vaine, si ce journal – où les lettres, les vues, les pensées, les voyages, les sourires s'ajoutent, s'imprécisent les uns les autres avec rigueur – est inventé ou non. Le lecteur entrera dans ce livre d'un pas ample, se plaisant à faire résonner ses bottes de sept lieues, puis adoptera une sorte de déhanchement *Devant la maison, par la fenêtre*, car il n'est jamais évident de rentrer chez soi, obligés que l'on est parfois de devoir se faufiler, se faire petit pour passer. Le lecteur ou la lectrice ne prendra plus garde à la démarche boiteuse dont il ou elle sera affligé (e) dans le retour tak, jambe de bois tak, du *et*. Ce sont de ces lectures qui ne vous laissent pas indemnes, ne pas résister au courant est le seul moyen d'en réchapper.

Le lecteur ou la lectrice (son amie) aura cette impression agréable de goûter ces poèmes, tout en passant en revue, comme lui, ces instants simples, jours sans prétention, que l'on a pas cru dignes d'être relevés. Ces souvenirs vous viennent alors que vous avez quitté la terre ferme depuis des mois. Ce travail de la mémoire est plus proche de l'épopée que de la croisière. C'est pour lutter contre une disparition, non pas une disparition dramatique, les cris de naufrage ne sont plus de saison, mais contre une disparition sans bruit, discrète au point de passer inaperçue, que Jean-Jacques Viton part en mémoire comme on partirait en guerre, et nous rappelle que *C'est à noter*.

Le lecteur et sa lectrice (ça y est, ils ont fait connaissance à bord de ce beau rafiot) voient peu à peu se dessiner ces jours mis en forme, ils lisent un livre de poésie qui embrasse toutes les figures d'un combat, un combat dans les règles, fleurets mouchetés qui se feraient sabres, où les coups sont comptés dans la limite du temps, sans mordre la ligne. Première position, deuxième position, troisième... les matelots crient le nom de leur capitaine et leurs encouragements feraient croire à une question : Viton !

La lectrice et son nouvel amour (les choses vont vite, c'est l'air vivifiant du large probablement) ne quittent plus des yeux le déroulement de ce combat à l'ancienne,

l'utilisation d'une forme globale de pantoum, botte secrète du maître d'arme dont il est question, les clouera sur place. Cette tenue de l'écriture qui permet d'aborder le quotidien, les personnes qui n'ont pas rappelé ou la description d'une salle de petit déjeuner dans un hôtel, décoche à ses lecteurs à la fin d'une partie, après que l'auteur se soit demandé *Comment éliminer l'ennemi/Celui qui parle sans erreur (...)* : *l'Absent définitif sera touché/en pleine bouche.*

La lectrice, le lecteur et leurs enfants seront pris par ces narrations, instantanés de vie, ils visiteront ces cartes postales, ces salles de bains, ces chambres d'hôtel, passeront sur ces places, feront la rencontre de poètes russes, américains, français ou portugais, joueront à croire qu'ils sont les intimes de la mémoire de l'écrivain. Ils apprendront, ramenés à bon port, que *c'est quand on suit des itinéraires familiers/pour en découvrir de nouveaux* qu'il vous arrive de l'imprévu, c'est-à-dire ce qui compte. C'est une invite à faire aussi de ces repérages dans notre vie à laquelle chaque lectrice – et son lecteur – est invité.

Le chemin de Jean-Jacques Viton, tout en prenant ses distances avec une poésie qui s'interdirait la liberté d'essayer de nouveaux territoires, serpente sans s'attarder et prouve que sauver ces bonheurs du jour n'est pas parler simplement de soi, mais engage l'auteur à proposer un nouveau point de vue, dans ce cas précis un nouvel angle d'attaque.

La forme du pantoum, ce retour connu, contient en elle-même cette philosophie de la nonchalance, sagesse, si peu occidentale, qui connaît la fragilité des plus belles constructions, toutes sujettes à l'éboulement, tôt ou tard. Et, plutôt que de le redouter, *Accumulation vite*, nous apprend à vivre avec, à en sourire.

BRUNO CANY

ASSOCIATION, DISSÉMINATION, PASSAGE...

Jean-Paul Auxeméry : Parafe (*Flammarion*)

Conscience Masque, qui ouvre ce livre, est un récit d'origine – dans les deux sens du mot, puisque c'est à la fois le récit d'un commencement, celui d'une conscience poétique trouvant sa matière et sa voix au cours d'un séjour en Afrique, et que ce récit s'origine, semble-t-il, dans ce vide que la conscience occidentale et cartésienne laisse entre elle-même et le corps auquel pourtant elle est liée.

Au commencement donc, celui qui ici dit « je » découvre avec une jubilation non dissimulée les phénomènes et accueille avec délectation les impressions qui s'offrent à lui. Tout résonne de nouveauté. Mais le monde n'étant simple nulle part, la conscience retombe aussitôt sur l'altérité – le déchirement propre à l'existant – sous la figure de l'animal. Car l'Autre, par lequel la conscience se révèle à

elle-même, est à la fois celui qui donne le sens et ce miroir dans lequel la conscience s'é gare, puisque le *sens*, n'est ici ni signification, ni direction, mais va-et-vient entre moi et l'autre, la proie et le chasseur. Ainsi le petit homme blanc révèle-t-il à lui-même ce grand fauve qui chasse et qui attend.

Mais sur cet axe où elle se débat, se tournant et se retournant sans cesse, la conscience, en prenant corps, découvre la corruption. De nouveaux combats s'engagent alors entre la vie et la mort, le sexe de la déesse et le cadavre en putréfaction. Et le chasseur devient chasseur de signes qui attend, dans l'ombre, l'improbable révélation d'une signification du monde.

Dans cette attente, le *devenir-image*, sous la forme du *Masque*, apparaît comme seule solution possible : puisqu'au travers du Masque, la voix de l'individu s'universalise en devenant celle du personnage, le Je de la Conscience poétique, et en s'universalisant vainc symboliquement la mort dans le temps de sa profération.

Ce thème du Masque, qui fonctionne comme un universel sans concept, est l'un des plus remarquables du livre ; car il offre à la conscience ce corps dont elle manque, et à l'écriture son oralité, c'est-à-dire la présence virtuelle de sa vocalisation dans les plis de la ligne de vers, donnant à J.P. Auxeméry l'atypie de son ton, la couleur de sable de sa sonorité, l'amplitude cuivrée de son souffle, dans lequel son rythme trouve sa mesure :

*«... la poésie n'est que l'efficacité du souffle
discipliné par la forme qu'il investit
et qui lui fournit couleur et sens »¹*

Le vers peut donc être prosodiquement libre, puisqu'un sens très sûr de sa nécessité lui dicte sa juste mesure.

Mais si ce récit d'ouverture chante l'expérience originelle de la naissance de la voix, le reste du livre, après une transition magdalénienne, part vers de nouveaux horizons, où les quatre continents sont convoqués dans l'épaisseur de leurs cultures respectives. Mais comme toujours avec les grands voyageurs, la verticale bascule pour rejoindre la ligne d'horizon – qui toujours recule.

Fille de Pound et petite-fille d'Hugo, la poétique d'Auxeméry est celle, encyclopédique, du Tout, même si, en l'occurrence, le Tout ne peut être qu'« un peu de tout », obtenu par la technique du « frottement ». Par frottement de l'auteur aux cultures du monde, mais aussi, bien sûr, frottement de ces cultures entre elles². Les poèmes fonctionnant alors comme autant de « morceaux » échappés d'une vision globalisante, par nature toujours en élaboration. Car, à l'inverse de son ami Yves Di Manno, la totalité recherchée par J.-P. Auxeméry n'est pas prosodique, mais bien thématique. Les outils de ce syncrétisme par « frottement » sont *l'association* (superpositions d'images), la *dissémination* (d'un thème majeur dans un poème

1/ Le centre de gravité, p. 45

2/ Ainsi que s'en explique J.P. A. dans des notes de travail à la traductrice américaine de *le feu l'ombre*.

en des éclats dans d'autres poèmes) et le *passage*, plus spécifique à ce troisième ouvrage. Les passages étant des figures poétiques de la tectonique des cultures se frottant les unes sur les autres en se contaminant.

GÉRARD NOIRET

UNE CONSTANTE FRAGILITÉ

L'Imperfection du monde : Alain Coulange, *Ulysse fin de siècle*

Dans le constant mouvement de dépossession qui anime l'écriture d'Alain Coulange, *L'imperfection du monde* est une réappropriation d'un livre paru en 1979 chez Flammarion : *La terreur*. Cette tentative d'invention d'un genre nouveau qui oscillait entre histoire, récit et fable est ici relue et comme refondue en poème.

Si l'on retrouve, moyennant quelques modifications, les proses du prologue et de l'épilogue, le corps du texte est ici travaillé en vers, soumis à la question du blanc. Il ne s'agit pas d'une mise en évidence des nécessités du poétique par rapport à la narration, comparable à celle que Jean Tortel nous avait donnée. Entre ces deux saisies (avril et septembre 78 – décembre 92 et juin 94) d'un vertige de mort et de culpabilité lié à la mère, il s'est produit des glissements dans les pronoms et les adjectifs ; des fragments et un certain baroque ont disparu ; des coupes nouvelles ont déterminé des modifications de perspective, un autre timbre de voix. Le caractère minimaliste (« il n'y a que les trous que je reconnaisse. Je vois que quelque chose parle, depuis toujours, mais ne se montre en rien... »), du premier état, curieusement, ne se trouve pas accentué par les retraits. Au contraire.

Sans modifier le sens général d'une œuvre qui se réclame de Sade, de Bataille et de Blanchot, cette refonte entraîne une cohésion plus forte du sujet et privilégie la dimension verticale. Bien que l'on ne puisse à coup sûr déterminer le haut et le bas, nous sommes entraînés dans une chute au cours de laquelle sont interrogées les oppositions entre parole et écriture, les interpénétrations entre la réalité charnelle, la charogne et la langue, ainsi que la possible illusion de toute présence. Le passage constant entre ce qui pourrait être les notes prises au chevet d'une mère mourante, le journal d'un guetteur dont la veille même rendrait impossible l'avènement du soleil, une constante fragilité des affirmations comme gagnées sur une catastrophe, font que ces pages prennent le lecteur dans une atmosphère de mythe que renforce encore l'impeccable beauté de chaque séquence.

JOSEPH GUGLIELMI

WORDS, WORDS, WE ARE WORDS...

Louis Zukofsky : « A », section un a sept, traduction
par Serge Gavronsky et François Dominique,
notes et introduction par S. Gavronsky, *Ulysse fin de siècle*

Le long poème de Louis Zukofsky, « A » a été publié entier par les soins de l'*University of California Press*, en 1978 ; c'est l'œuvre majeure de ce poète dont l'influence est très importante sur la poésie actuelle aux USA. Je veux dire des gens comme Michael Palmer, entre autres, et même en France, grande attention à L.Z. de la part de Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journoud (qui me le font découvrir), de Emmanuel Hocquard, Jacques Roubaud...

A (1928-1968)

Mouvement « Objectivist » : George Oppen, Louis Zukofsky, Charles Reznikoff, Carl Rakosi (le seul survivant)... Tous différents,

dans la ligne de Ezra Pound

mais *anti*. Voir *Vingt poètes américains* (Gallimard, 1980) avec l'exemplaire traduction de Anne-Marie Albiach (déjà publiée dans sa revue *Siècle à mains*, Londres) de « A » 9...

Mouvement que semble ignorer quelqu'un comme Paul Hoover dans sa récente anthologie de la poésie U. S... Passons !

Sans oublier *UN OBJECTIF & deux autres essais* de LZ, traduits par Pierre Alferi (Royumont)...

« A » donc ; ici, les sections un à sept avec notes et introduction de Serge Gavronsky dans une traduction faite avec François Dominique, collection *Ulysse Fin de Siècle* (cahier n° 36)

Zukofsky *Objectivist*. Gavronsky relativise bien la cohésion du « groupe »... Marque fortement l'originalité et la nouveauté de Zuk entre le yiddish et l'anglais qu'il assimile parfaitement.

Se livre à une analyse fine du phénomène où le vécu biographique se conjugue, se mêle, s'articule avec l'histoire sociale.

Zukofsky rejoint là Pound, mais de l'autre bord ! Faisant preuve dans n'importe quel domaine d'une indépendance et d'un esprit de liberté rares à l'égard de toute chapelle politique ou critique, comme le souligne Gavronsky, bien que sa *passion morale relève d'une éthique travailliste-révolutionnaire et anti-bourgeoise* allant jusqu'au marxisme théorique voir « A »-9).

De toute manière, une démarche qui fait feu de tout sens, de tous sens !

« Un poème. Un poème comme objet », bien sûr on peut penser à Ponge, le poème comme travail, au sens de production d'énergie critique,

« claire musique

La société, une tradition doublement refaite... »

Et, « la mélodie, le reste est accessoire – ».

La musique, donc, comme complice, autre moteur principal du poème, origine immanente et « pratique »... D'autres diraient praxis...

Yeash.

Lignage de la chanson

Les racines que nous frappons.

Le tellurique.

GENEVIÈVE HUTTIN

LA PAROLE AMOUREUSE ET NOMADE D'ARTURO CARRERA

Arturo Carrera : La bande obscure d'Alexandre,

Édition « Bajo la luna nueva », Buenos Aires.

« Oh ! La nature n'est pas le seul et unique bien qu'il y ait en ce monde » s'écrie l'auteur qui vient de dire que seule la nature lui procurait des moments de fusion, d'extase, d'accord avec lui-même, d'oubli de son moi, d'harmonie avec l'univers.

La bande obscure d'Alexandre, c'est un poème qui est aussi une théorie de l'arc-en-ciel, et une théorie qui ne peut être qu'un poème, c'est un « Livre », dans l'acceptation mallarméenne.

La théorie de l'arc-en-ciel est tirée de citations des Anciens (Plutarque, qui compare l'illustration de l'arc-en-ciel à celle de l'amour) des Modernes (Klee, pour qui il est essentiellement incomplétude, comme l'art, ni du ciel ni de la terre, ce qui amène à imaginer la complétude de l'être dans un autre espace) de Romantiques (Emily Dickinson, pour qui il est « plus convaincant que la philosophie », un trait de son ironie...).

Il paraît qu'entre les deux arcs-en-ciel, existe une zone obscure dont Arturo Carrera tire la référence mystérieuse du titre. C'est un espace que sa poésie touche, cherche, un espace qui se situerait avant ou après la poésie même et que faute de mieux j'appellerais l'espace de l'amour. L'espace est au début de plusieurs de ces poèmes :

Espacio del amor

Espacio entre los arboles

Dans cet espace surgit tantôt le souvenir d'une expérience de la transgression, d'un amour interdit tantôt des présences délicieuses, arbitraires qui surgissent non comme ce qui a déjà eu lieu dans le passé, mais comme ce qui n'a pas encore eu lieu encore (telle cette image d'une jeune fille assise sur une serviette orange et qui écrit, dans le tout premier poème).

A l'instar du Coup de dés de Mallarmé, le temps de l'amour est soumis au hasard et, si je ne me trompe, il dessine un espace sans lieu.

La poésie pour Arturo Carrera serait pour lui un exercice permettant de passer d'un espace-sans-lieu négatif, névrotique, celui de ses expériences passionnelles, pulsionnelles, à un espace-sans-lieu positif qui se construit à la fois hors du temps et dans le temps, par l'image, la pensée, le symbolique.

Je ne vois pour comparer ces espaces-sans-lieu que ceux de désir et de silence, espaces anisotropiques à l'expérience, dont parle Spinoza, espaces de la vision en Dieu, où coïncident le savoir et le désir d'un objet.

« Si l'amour accepte un degré de séparation » écrit-il dans Negritos...

Mais cela ne veut pas dire que nous soyons dans un espace paisible, car les plus beaux débuts d'Arturo Carrera ne sont pas yin, ils sont yang, « arrachants » comme celui-ci, qui est une parole d'amour et de rejet en même temps. De telles paroles seraient en fait les gardiennes d'un désir menacé. Le lien de ce qui n'a pas de lieu.

« *Compatir tu infidelidad es mi prueba de fidelidad* ». (Partager ton infidélité est ma preuve de fidélité).

Extraordinaire renvoi du reproche signifié sans les mots par l'infidèle. La parole se veut aussi cruelle que l'acte, mais elle le prend comme un appel au secours déguisé, un signal d'alarme. C'est une façon de désigner l'espace d'inhabitable, de non partagé, d'impossible au cœur de la relation amoureuse vécue, l'impossibilité de supprimer cet impossible sauf à compter sur des rapports idéaux qui ne tiennent pas compte de la réalité de l'autre.

Un autre poème qui s'intitule *En una disco*, (dans une discothèque), traite de l'énigme d'être poète, quand tout le monde l'est mais aussi bien ne l'est pas comme celui dont c'est le destin, si l'on veut, à travers un dialogue échangé en dansant avec une partenaire.

C'est elle, la danseuse, qui réalise soudain ce qu'est la poésie en dansant avec lui : « *La poesía, c'est quand j'agis* ». La poésie ce n'est pas le poème, mais le choix qui sauve. Seul le poète pourtant en détiendrait l'explication, « *Tu nous dis tout le temps que le salut a une explication* ». Toutefois, l'explication de son propre salut comme poète, il ne l'a pas... La danseuse qui vient de découvrir toutes ces vérités finit par ces mots : « *Tu as l'air d'un petit noir* ».

Ainsi va l'écriture pour Arturo Carrera, comme un travail mallarméen sur soi et sur le langage à la recherche de son « lieu », roulant et heurtant, cherchant, entre

la jouissance nostalgique ou la sublimation du deuil, cet espace obscur qui génère l'illusion et aussi la Vérité. Une sorte d'entre deux noirs, où « *se jeter ensemble, dans la confiance de l'obscurité* ».

PIERRE LARTIGUE

LE FLOTTEMENT ATTENTIF

Yves Peyré, Récit d'une simple saison, *Mercur* de France

L'auteur glisse de page en page et l'on voit une maison, des paysages, des enfants, des oiseaux :

« *Les premiers marrons qui tombent* »

Pas de rime, mais une irrégularité de vers méditée, avec alternance du long et du bref comme le mouvement des vagues ou de la pensée ou de l'archet sur les cordes. Et par dessus, cette pulsation, la fluidité de l'air. Pense-t-on à Ponge ?

« *la boule*

« *du hérisson s'étire pour une pavane*

« *amicale*

« *un sourire accompagne le dandinement*

« *des piques*

Mais alors ce serait le moins contraint de Ponge. Et puis non, il y a la liberté, la fantaisie :

« *Le tapis du monde a volé* »

« *d'un bond.*

Neruda, plutôt ? Celui des *Odes* par le goût de voir, de sentir et de dire. Lorsque Peyré devient poisson et que l'image du dehors répond à celle du dedans on peut songer à Michaux mais c'est mal entendre. Cette voix a sa tonalité propre. Cette attitude ne peut se confondre.

J'aime le flottement attentif de la pensée rêveuse, la manière de cueillir le mot et de le poser avec une belle estime de son poids et de la plume des e muets. Voilà une strophe et bientôt le poème comme sans y toucher.

La langue élégante s'appuie sur le langage commun où la fumée n'est jamais sans feu, porteuse d'espoir l'araignée du soir. Mais cela sans jamais affectation. Juste ce qu'il faut pour nous passer le monde sous la main.

Ma préférence ira peut-être à deux poèmes : *La libellule* dont chaque vers frémit comme l'aile de l'insecte fraîchement dépliée et *Dépôts d'un soupir* pour l'entre-lac des thèmes : initiales brodées et ramures d'arbres « aux confins des murmures

- et du silence... »

L'image ici donnée pourrait laisser penser que le livre n'est que transparence alors qu'on est touché par sa gravité, la violence, la rage du monde, la terre gifiée.

PIERRE LARTIQUE

UNE PURETÉ DISCRÈTE

Saint-Pol : Lucien Feuillade

Il s'agit d'une plaquette blanche à fin liseré noir avec en bas à gauche sur la couverture en petits caractères :

Ce n'est rien

Ce nom est celui d'un bourg du nord de la France Saint-Pol-sur-Ternoise, en Artois. Les poèmes qui se suivent sans titre sont faits de vers de six ou de sept syllabes groupés en strophes de quatre, cinq ou parfois même sept. Ils semblent les moments de méditation, de station, pour un promeneur dans une grande plaine nue.

*Parfois l'inaccessible
Est si proche. Un détour
De vie, avec amour
A franchi l'impossible.*

*Vers la nuit va le soir.
Là, ce qu'on a cherché
Pour le voir, dans le noir,
Il suffit de marcher.*

Une voix discrète comme de l'eau parmi les herbes et qui n'est pas sans faire songer à celle de Marceline Desborde-Valmore près de la Scarpe, à celle de Verlaine ou celle plus nordique encore de Max Elskamp.

*Le message de la pluie
Est d'une inconstance telle
Que de l'aile l'hirondelle
D'un vol doucement l'essuie
Un clocher a sonné l'heure
L'espace ne répond plus...*

Un charme se dégage de ce pianotement où l'attention portée à la musique rend l'auteur peu enclin à la prolifération des images. Il s'agit d'atteindre à une pureté discrète :

*Qu'ils sont lourds qu'ils sont lents
Les morts, à s'installer
Pour là-bas, ficelés
De nuit mais chancelants...*

Et parfois la strophe s'éclaire d'un sourire qui aide à tenir le monde à distance

*Moi, Polopolitain
Le vent d'Artois me soigne
Quand de toi je m'éloigne
O métropolitain !
Non on ne peut pas dire
Grand bien des murs, des gens,
Bien peu sont engageants
Et leurs portes sont pires.*

L'auteur si discrètement effacé derrière sa musique m'écrit qu'il a publié « grâce à Albert Camus, chez Gallimard, un recueil, voilà bien longtemps, sans aucun succès ». Le livre épuisé figure en effet dans le catalogue : *Pour la cendre d'Hélène*.

Nous avons plaisir à redécouvrir les poètes du XVI^e écartés par Malherbe mais aujourd'hui encore nous voici entourés d'« inconnus ». Sans doute le petit livre dont je parle se trouve-t-il difficilement en librairie. On peut se le procurer en écrivant à

Lucien Feuillade
Delphine 173
94120 Fontenay

Dans *Le Monde*, ces jours-ci, Pierre Drachline citait un joli mot de Norvege : « Heureusement qu'on est nombreux à être seuls au monde ».

JACQUES LOVICH

UN REFLET DE SOLEIL

Jean-Max Tixier : Le Cabanon,
photographies de C. Moirenc, Éditions Jeanne Laffitte

Il y a sans nul doute, pour Jean-Max Tixier poète, quelque paradoxe dont il s'amuserait certainement lui-même, à franchir les portes d'A.P. sous la figure atypique d'historien et chroniqueur des *cabanons* marseillais (pléonasme peut-être...). Pourtant, à y bien regarder et s'agissant d'Histoire, l'acte de naissance de la revue

désormais parisienne est inscrit, en toutes lettres, sur les registres phocéens et les murs de tel cabanon des Goudes pourraient – do – mi – si – la – do – ré – chanter là-dessus des choses définitives.

Illustré par de remarquables photographies de Camille Moirenc et une iconographie d'époque, ce livre rocailleux évite l'écueil de ce qu'il aurait pu être : un simple et très bel album à offrir pour les fêtes. Réflexion sur Marseille (« L'un des grands seigneurs du large », Albert Londres, 1927), il est aussi un délicat (ah ! la polysémie...) exercice de mémoire.

Le cirque de pierre sur le pourtour duquel s'agglutinaient les maisonnettes me semblait escalier de géant. Dans la rue, les gens s'abordaient à voix forte. Je m'émerveillais des doigts habiles des pêcheurs ravaudant leurs filets dans une odeur de marée. D'une certaine manière, le valon des Auffes a été le creuset de ma sensibilité. Le premier éclat de poésie, je l'ai capté là, d'un reflet de soleil sur de la pierre blanche.

Il est également (Gabriel Audisio : « Il faut choisir entre la vie et le musée. Aimer Marseille, c'est choisir la vie. » Henri Bosco : « Il existe à Marseille un extraordinaire monument, mais qui n'est pas à visiter... le spectacle que les Marseillais offrent généreusement de leur vie, de l'amour de la vie ».) réflexion ethnologique sur un biotope tout entier conditionné par l'imaginaire. *Dans ce pays où le soleil dissipe les ombres, nous aimons bien jouer avec les chimères. Et encore : Le mythe ne s'alimente pas de la seule réalité. Il est porté par les mots qui la transfigurent... La vie des mots est liée à la permanence et à la vitalité des choses qu'ils désignent. Dans le Midi, l'écoulement du temps s'effectue avec plus de lenteur que sous d'autres latitudes... Le cap Croisette sépare la Provence grecque de la Provence latine. On l'a justement comparé à un mur de cyclopes entre deux jardins.*

Et c'est enfin un livre de poète qui peut se permettre d'écrire :

Une flottille entourée de nasses et de filets se mire dans les eaux calmes où sinuent de lents serpents de naphlé.

Bon vent, Messeigneurs !

LES CARRÉS DE LA LUCARNE OVALE

POUR UNE POÉTIQUE DE LA TYPOGRAPHIE

ANDREW EASTMAN

Dans deux recueils datés de 1916, *Quelques poèmes* et *La lucarne ovale*, Pierre Reverdy a publié des poèmes courts en forme de carré. Les « carrés », ainsi qu'il les a lui-même désignés, représentent une écriture à la frontière du vers et de la prose, un travail de rythme dans la lignée des découvertes du vers-librisme de la fin du dix-neuvième siècle. La spécificité des carrés tient en ce qu'ils déterminent un travail de *ligne* dans la prose, qui y introduit une séman-

tique de position. Or, l'édition la plus couramment disponible de *La lucarne ovale*, publiée chez Gallimard, modifie la disposition des carrés tels qu'ils apparaissent dans l'édition de 1945, la dernière dont Reverdy eut à s'occuper. Le remaniement des poèmes affecte non seulement les poèmes eux-mêmes, mais leur rapport à l'ensemble du recueil. Cela fait des carrés un problème de la poétique de l'édition des textes, dont l'enjeu est le rapport entre rythme et sens.

Les « carrés » sont une invention de Reverdy. Contre Max Jacob, qui voulait que les poèmes soient « comme les taches qui sont sur le mur », Reverdy se proposait d'écrire des poèmes « carrés, construits comme des blocs »^{1/}. L'expérience des carrés constitue ainsi un premier effort de Reverdy vers une typographie syntaxe, typographie d'un sujet. Dès l'époque de *Nord-Sud*, la notion de syntaxe est un vecteur pour celle de sujet : « nous dirons qu'on n'imite pas plus la syntaxe de quelqu'un qu'on n'imite son art »^{2/}. La syntaxe, « moyen de création littéraire », est liée explicitement à la recherche typographique : « Mais si on ne veut pas comprendre qu'une disposition typographique nouvelle soit parallèle d'une syntaxe différente et que cette syntaxe soit en rapport avec l'œuvre nouvelle, qu'on s'en tienne à la très digne incompréhension » (ibid., p. 82). Plus tard, lors de son entretien avec M. Saillet, Reverdy affirmera que c'est en introduisant la disposition typographique « en créneaux » qu'il « rencontre enfin sa nouvelle syntaxe » (livre cité, p. 178). Reverdy s'est explicitement défendu de faire, avec sa typographie, une recherche d'effets visuels ; sa typographie visait la « nouveauté des rythmes »^{3/}. L'écriture des carrés reste un élément fondamental de l'activité typographique de Reverdy, qui identifiait syntaxe, rythme et typographie, un élément de sa modernité.

Huit carrés, publiés sous le titre « Carrés », figurent à la double page centrale de la première édition des *Quelques poèmes* ; sept petits textes à marges étroites figurent à divers endroits de la première édition de *La lucarne ovale*. Le travail typographique est un élément de la composition de ce recueil : les carrés sont imprimés en caractères gras, dans un corps plus grand que pour les autres poèmes, et figurent isolés sur une page entière dont le verso reste blanc. Reverdy a republié *Quelques poèmes* et *La lucarne ovale* dans *Plupart du temps*, l'édition de ses premiers poèmes qu'il a fait paraître chez Gallimard en 1945 ; ce texte a été réédité deux fois depuis l'édition de 1945, par Flammarion en 1967 et par Gallimard dans la collection « Poésie » en 1969. A une exception près, l'édition Flammarion donne les carrés de *La lucarne ovale* tels qu'ils apparaissent dans l'édition de 1945 ; notamment, elle maintient l'usage d'un corps de caractère plus grand, comme dans l'édition de 1945, et dans la première édition de *La Lucarne ovale*. La seule divergence concerne le carré 19. *Aux premières lueurs du jour...*, dont la phrase est coupée différemment : dans l'édition de 1967, la première phrase est coupée « Aux premières lueurs du jour/je me suis levé lentement », alors que dans l'édition de 1945 elle est coupée « Aux premières lueurs du/jour je me suis levé lentement ». En revanche, l'édition « Poésie » Gallimard de *Plupart du temps* n'utilise pas un corps plus grand pour les carrés de *La lucarne ovale*, et modifie la disposition des lignes dans les cinq premiers carrés du recueil (les poèmes 1, 2, 11, 19, 32^{4/}).

L'édition « Poésie » Gallimard de *Plupart du temps* donne ainsi un bel exemple d'une édition de texte sans poétique. En effet, seule une poétique pourrait montrer que le rapport

1/ Propos de Reverdy lors d'un entretien de 1959, rapportés par M. Saillet, dans P. Reverdy, *Le Voleur de Talan*, Flammarion, 1967, p. 176.

2/ « Syntaxe » in P. Reverdy, *Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, 1917-1926, Flammarion, 1975, p. 82.

3/ P. Reverdy *Self-Defence*, in *Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, 1917-1926, Flammarion, 1975, p. 122.

4/ On a numéroté les poèmes du recueil *La lucarne ovale* de 1 à 53, dans l'ordre de leur apparition, pour faciliter le repérage des effets de composition.

entre le mot et la ligne dans les carrés est un élément de signifiante, et que cela « fait quelque chose » de le changer. Une *poétique des carrés* montrerait que les carrés ne sont pas des proses avec des marges plus étroites. Le fait que les trois carrés 2, 11, 19 se terminent par une relative, et que dans les carrés 2 et 11 la relative fait la dernière ligne du carré, est inséparable de la grammaire rythmique et prosodique des relatives dans *La lucarne ovale* ; le fait que le carré 41 « L'hiver m'a chassé/dans les rues » met un syntagme prépositionnel dans la dernière ligne est inséparable du rapport entre le syntagme prépositionnel et le vers dans le recueil. L'édition « Poésie » Gallimard efface le travail du rythme dans les carrés, elle le rend invisible ; avec cette édition « le texte est soustrait, et invisiblement, à la lecture par l'opération même qui prétend le lui donner »^{6/}, à l'instar des éditions de textes anciens qui « modernisent » la ponctuation, car le travail de ligne dans les carrés est tout aussi bien une forme de ponctuation. L'édition « Poésie » Gallimard fait comme si les carrés n'étaient que de la prose, et donc étaient justiciables d'un traitement prose, où la position des mots dans la ligne devient indifférente, pourvu que reste la disposition géométrique des lignes en forme de « carré », ou de rectangle tout au moins puisque l'édition « Poésie » Gallimard étire les carrés en longueur sur l'axe horizontal. La valeur des découpages de ligne ne peut être montrée qu'en rapport avec la grammaire rythmique et prosodique de l'ensemble du recueil *La lucarne ovale*.

Les caractéristiques formelles des carrés les distinguent à la fois des poèmes en vers et des poèmes en prose du recueil, et leur valeur tient directement à ce statut de forme intermédiaire, puisque le recueil comporte à la fois poèmes en vers et poèmes en prose, et se construit autour de l'opposition des deux séries. Comme les poèmes en prose, et par contraste avec les poèmes en vers, les carrés sont ponctués ; comme les poèmes en prose aussi, ils comportent une justification à gauche et à droite. Mais les carrés se distinguent des poèmes en prose par le fait qu'ils ne comportent pas d'alinéa initial, et par le fait qu'ils finissent sur une ligne plus courte, centrée sous les lignes précédentes^{6/}. La finalité de la forme carré est précisément de produire cette ligne plus courte. La position centrée de la dernière ligne est un des traits distinctifs du carré ; l'édition « Poésie » Gallimard, qui égalise toutes les lignes dans les carrés 2, 11, 32, efface justement ce trait distinctif. La ligne centrée est un indice de la valeur de la ligne généralement dans les carrés : le resserrement de la marge *fait apparaître* la ligne comme unité de rythme, unité de sens. En même temps la marge est maintenue, et avec elle le mode de lecture de la prose, la continuité-prose. Le carré produit ainsi une tension spécifique entre continuité et discontinuité, dont ni la forme vers, ni la forme prose ne sont capables : une tension maximale entre vers et prose, la prose tirée au maximum en direction du vers. La spécificité de la forme carré devient visible en comparant les deux versions données des carrés de *La lucarne ovale* dans les éditions Flammarion et « Poésie » Gallimard de *Plupart du temps*.

LA LIGNE EST UNE SIGNIFIANTE.

La rythmique des carrés est une sémantique de position, qui fait sens à la fois à l'intérieur des textes eux-mêmes, et par rapport aux autres poèmes du recueil. On peut noter d'abord plusieurs cas d'effets de signifiante relevant de la ligne. La disposition des lignes dans le carré

6/ H. Meschonnic, *La rime et la vie*, Verdier, 1990, p. 123.

6/ Les carrés de l'édition 1916 de *La lucarne ovale* comportaient un alinéa initial et la dernière ligne y était justifiée à gauche. Ils ressemblaient ainsi à des textes en prose avec des marges très étroites. Ils comportaient cependant déjà un travail sur la ligne : dans trois des cinq premiers carrés du recueil, la dernière ligne n'est composée que d'un seul mot, et dans tous ces cas il apparaît que l'avant-dernière ligne a été espacée de façon à produire le « rejet » du dernier mot à la ligne suivante. Comme ce dernier mot justifié à gauche donne un aspect boîteux aux carrés, on peut supposer que c'était déjà là un travail d'écriture rythmique, et non géométrique, qu'entreprenait Reverdy.

11. *Quand la lampe...*, tel qu'il apparaît dans l'édition Flammarion, construit un rapport entre *pas* qui tombe en fin de ligne, et *passent*, le dernier mot du texte :

*Quand la lampe n'est pas
encore éteinte, quand le feu
commence à pâlir et que le
soleil se cache, il y a quand
même dans la rue des gens
qui passent.*

Le rapport de position *pas-passent* disparaît de la version de l'édition « Poésie » Gallimard, où la fin de ligne tombe sur la première syllabe du mot *encore*, qu'elle coupe :

*Quand la lampe n'est pas en-
core éteinte, quand le feu com-
mence à pâlir et que le soleil
se cache, il y a quand même
dans la rue des gens qui passent.*

Dans son article « La "série négative" », C. Hervé a noté un rapport généralisé entre *pas* et *passer* dans *La lucarne ovale*⁷. Les deux mots apparaissent dans de nombreux poèmes dans un rapport syntagmatiquement proche. Dans deux endroits, *pas* et *passe* figurent successivement à la fin du vers :

*On entend venir quelqu'un qui ne se montre pas
On entend parler
On entend rire et on entend pleurer
Une ombre passe*

Les mots qu'on dit derrière le volet sont une menace (8. Le sang troublé)

*Au fond du couloir les portes s'ouvriront
Une surprise attend ceux qui passent
Quelques amis vont se trouver là
Il y a une lampe qu'on n'allume pas
Et ton œil unique qui brille (31. Surprise d'en haut)*

Dans 11. *Quand la lampe...*, le rapport de position de *pas* et de *passent* n'est pas séparable de la construction de la série des mots en $\backslash p \backslash$, qui comprend *lampe-pas-pâlir-passent*, et associe trois mots à syllabe initiale en $\backslash a \backslash$; le rapport *pas-passent*, reliant la négation et la notion de disparition, motive *pâlir* (en même temps que *pâlir* reprend *lampe*). D'autre part, la version de l'édition Flammarion met le mot *gens* en fin de ligne, devant la dernière ligne plus courte du poème ; cette coupe disparaît également de la version de l'édition « Poésie » Gallimard. *Gens* est marqué ici contextuellement, par une figure de la composition du recueil : il apparaît dans les poèmes 9. *La réalité immobile* et 11. *Quand la lampe...*, tandis que le poème qui vient entre deux, 10. *Toujours gêné*, contient *géné*, de sorte que *géné* fait le lien entre les deux occurrences de *gens*, et fait la valeur de *gens*, mot de la distance et de la méfiance entre humains. La position de *gens* dans *Quand la lampe...* est ainsi un effet de la construction du recueil. D'une manière générale, la version des carrés donnée par l'édition « Poésie » Gallimard met des syllabes non-accentuables en fin de ligne, et coupe des mots en fin de ligne, ce qui affaiblit justement la forme carré. La version Flammarion du carré 2. *Dans quelques coins...* met une syllabe accentuée à la fin de chaque ligne :

7/ Voir C. Hervé, « La "série négative" », in M. Collot et J.C. Mathieu (eds.), *Reverdy aujourd'hui*, Presses de l'E.N.S., 1992, p. 119-120.

*Dans quelques coins
du grenier j'ai trouvé
des ombres vivantes
qui remuent.*

La version « Poésie » Gallimard met une préposition et la première syllabe d'un mot coupé à la fin de la ligne :

*Dans quelques coins du
grenier j'ai trouvé des om-
bres vivantes qui remuent.*

Du fait que les carrés comportent des marges justifiées, il ne semble pas que la ligne y ait une fonction accentuante, c'est-à-dire qu'une clitique ou partie de mot reçoit l'accent du fait qu'il apparaît dans la position de fin de ligne, comme il arrive dans le vers, où chaque ligne est délimitée par l'alinéa. H. Meschonnic note que dans le vers, « la ligne est la visualisation de l'accentuable »⁸⁷. La ligne n'en tient pas moins une fonction constructive dans les carrés, étant la visualisation d'un groupement. Dans la version de l'édition Flammarion citée ci-dessus, la ligne démarque la série des mots en *quelques coins*, et organise le rapport de *j'ai TrouVé* à *ViVanTes* ; la disposition des lignes construit les paradigmes prosodiques du poème.

Dans le premier poème du recueil, le carré *En ce temps là*, les versions données par l'édition Flammarion et l'édition « Poésie » Gallimard ne divergent que dans les trois dernières lignes. Le carré se lit ainsi dans l'édition Flammarion :

*En ce temps-là le charbon
était devenu aussi précieux
et rare que les pépites d'or
et j'écrivais dans un grenier
où la neige, en tombant
par les fentes du toit, deve-
nait bleue.*

La version de l'édition « Poésie » Gallimard coupe « en tombant par/les fentes du toit devenait/bleue ». Si la version Gallimard évite la division du mot *devenait*, elle substitue à la fin de la ligne la préposition inaccentuable *par* au participe accentuable *tombant*. Or *tomber* est marqué pour la position finale dans *La lucarne ovale* ; elle figure deux fois en fin de vers, deux fois en fin de phrase et trois autres fois en fin de proposition. Sa position est dans un rapport à sa valeur. La coupe du vers isole *tomber* :

*Une à une les dents sont tombées
Et tu peux encore sourire
Sans pleurer (35. Dernier recueil)*

*Un tourbillon de neige entoure la maison
Qui tombe
Dans un fossé (45. Cœur de plomb)*

Le carré *En ce temps-là* construit le rapport de *temps* à *tomber*, et ce rapport caractérise généralement *La lucarne ovale* : *temps* ou une de ses variantes *printemps*, *longtemps* figurent avec *tomber* dans neuf poèmes du recueil. Le rapport se construit par des configurations marquées : dans 7. *Le voile du temps*, *temps* est le premier mot plein du texte et le premier mot accentué à \ initial, *tombent* le dernier ; dans 40. *Plus tard*, qui y fait écho, *temps* est de nouveau le premier mot plein et le premier mot accentué à \ initial, *tombent*, qui figure en fin de phrase,

⁸⁷ H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, 1982, p. 607.

le premier du deuxième paragraphe ; ces rapports de *position* font une rythmique du *temps*. *Temps* est de nouveau le premier mot plein du texte dans le carré *En ce temps-là*, ce qui en fait le premier mot plein du recueil *La lucarne ovale* ; la position finale de *tombant* dans l'édition Flammarion organise le rapport *temps-tombant*, sa position intérieure dans la version Gallimard l'efface.

La valeur constructive de la ligne se montre de façon claire dans le carré 32. *On ne peut plus...* Le texte consiste dans une seule phrase à valeur d'aphorisme, qui apparaît ainsi dans l'édition Flammarion :

*On ne peut plus
dormir tranquille
quand on a une fois
ouvert les yeux.*

et ainsi dans l'édition Gallimard ^{9/} :

*On ne peut plus dormir
tranquille quand on a
une fois ouvert les yeux.*

La disposition en lignes coïncide avec les fins de groupes syntaxiques-rythmiques dans la version de l'édition Flammarion ; elle disjoint les groupes dans la version de l'édition Gallimard, en séparant *dormir* et son complément *tranquille*, l'auxiliaire *a* et la forme lexicale qu'il détermine ; de nouveau, l'édition Gallimard déplace les fins de ligne sur des mots inaccentuables. La correspondance de la ligne et de la limite syntaxique dans l'édition Flammarion fait affleurer des lignes dans la prose, produit une tension entre l'unité-ligne et la lecture continue de prose induite par la justification des marges. La version Gallimard maintient la lecture prose ; en glissant sur les articulations syntaxiques, elle maintient la continuité, de sorte que le texte ne fait plus sens que comme ensemble, c'est-à-dire par l'énoncé. D'une version à l'autre, la « tonalité » du discours change, puisque l'édition Flammarion marque la négation *ne... plus* en fin de ligne, alors que la version de l'édition « Poésie » Gallimard escamote cette coupe. Dans la version Flammarion, c'est la syntaxe de la phrase qui produit la disposition en carré, en quatre lignes presque égales ; le découpage de la ligne marque l'articulation syntaxique de l'énoncé en deux propositions, de manière à le séparer en deux groupes de deux lignes de longueur égale (les première, deuxième et quatrième ont quatre syllabes, la troisième cinq ou six, selon qu'on compte ou non l'*e* final de *une*), et marque l'intonation suspensive sur *tranquille*, qui termine la première proposition.

Si le poème, par son énoncé, relève de l'aphorisme, le problème se pose de savoir pourquoi il se replie en quatre lignes, au lieu de se dérouler dans une seule. La forme carré est un travail spécifique de l'aphorisme. La situation du carré dans le blanc de la page, isolé et ramassé au centre, fonctionne comme une figure de la généralisation possible du sens, un corollaire typographique à la fois de la banalité du propos et de son extension allégorique. D'autre part, la correspondance entre le blanc, l'accent, et l'unité syntaxique, le découpage de la phrase en quatre segments égaux est un effet d'oralité, qui tire l'aphorisme vers le proverbe ou la comptine, en fait un chanté : le carré met des vers dans la prose. Cet effet de répétition interne fonctionne comme une figure rythmique de la fatalité, une construction de l'implacable. En même temps, l'effet du chanté, par la division en lignes, confère au carré la valeur d'un discours naïf, qui prend à rebours l'aphorisme, pratique « savante ». Autant l'aphorisme déploie un savoir maîtrisé, autant l'effet de discontinuité fonctionne ici comme le signal du non-maîtrisé. Comme tel, le carré *On ne peut plus...* entre en rapport avec un dire de l'ordinaire et de la simplicité qui se généralise dans *La lucarne ovale*.

9/ Il est intéressant de noter que H. Juin, dans sa préface à l'édition « Poésie » Gallimard de *Plupart du temps*, cite ce carré dans la version de l'édition Flammarion, et non celle de l'édition qu'il préface.

Le rapport rythmique apécifique entre continuité et discontinuité que produit le carré est un élément de la sémantique du temps dans le poème. Cette sémantique repose sur la valeur allégorique du syntagme verbal *ouvrir les yeux*, qui se réfère ici, par métaphore, à une prise de conscience. Il organise ainsi la prise l'une dans l'autre de deux valeurs aspectuelles distinctes, rapportées aux changements d'état, le changement réversible et le changement non-réversible¹⁰. *Ouvrir les yeux*, comme mouvement physique, appartient à l'ordre du réversible, alors que la notion de prise de conscience relève du non réversible ; la juxtaposition des deux valeurs construit la rupture dans la répétition, l'histoire dans le cosmique, le temps humain dans le temps indifférencié. C'est le marqueur aspectuel *une fois* qui fonctionne ici comme élément charnière de cette association de valeurs. Cette sémantique du temps se construit parallèlement dans l'organisation prosodique du poème : les deux termes aspectuels *ne... plus* et *une fois* mis en rapport à la fin de la ligne sont liés par la reprise de Ψ ; leur association situe la finitude dans le changement, construit le pathétique d'un temps « semelfactif ». En même temps, la série des mots en $\backslash \backslash$ associe *ne peut plus*, la liaison *on a*, et *une fois*, ce qui met l'un dans l'autre l'animé humain et la négation, l'unicité et le temps fini.

On ne peut plus... entre en rapport avec la sémantique généralisée de l'aboutissement du temps dans *La lucarne ovale*, qui repose principalement sur le passé composé. Ce temps figure de manière privilégiée à la fin du vers, et sa position est une partie de sa valeur. Le passé composé en position finale entre en corrélation avec un lexique de la déchéance :

*Une à une tes dents sont tombées
Et tu peux encore sourire
Sans pleurer
La coupe où tu baignais le bout de tes doigts
S'est brisée
Et tu y penses (35. Dernier recueil)*

La valeur du passé composé se fait en rapport avec *ne... plus* :

*Après l'aventure oubliée
De tous les souvenirs qui se sont entassés
Il ne reste plus rien (39. Excédent de rigueur)
J'ai perdu le secret qu'on m'avait donné
Je ne sais plus rien faire (22. Ruine achevée)*

L'aboutissement du temps est un temps d'*après* dans le recueil, qui fait du présent une fin :

*J'ai laissé quelqu'un loin de moi
Je suis resté tout seul au milieu d'inconnus
Et je ne pouvais plus me rappeler pourquoi j'étais venu
J'ai changé de visage et de voix
Et ceux qui m'ont connu ne me reconnaîtraient pas (50. La peau du cœur)*

Cette écriture du temps fait la valeur de la coupe *quand on a une fois/ouvert les yeux* de l'édition Flammarion, qui devient *quand on a/une fois ouvert les yeux* dans l'édition « Poésie » Gallimard. Dans l'édition Flammarion, la ligne construit *a une fois* comme un groupe rythmique

¹⁰ L. Talmy distingue le changement d'état « à sens unique, réversible », exemplifié par *tomber*, et le changement d'état « à sens unique, non-réversible » exemplifié par *mourir* (« one-way non-resettable », « one-way resettable »), parmi d'autres types aspectuels. Voir L. Talmy, « Lexicalization Patterns : semantic structure in lexical forms », in *Language typology and syntactic description*, vol. III Grammatical categories and the lexicon, ed. par T. Shopen, Cambridge University Press, 1985, p. 77.

qui réunit l'auxiliaire *a*, marquant l'acquis de changement d'état¹¹, et le terme aspectuel, marquant le passage de frontière (*une fois* n'a pas ici de valeur numérique, s'opposant à deux ou trois fois, mais une valeur d'effectuation, où il s'oppose à zéro fois; cf. *une fois qu'on a...*). La double valeur de position de *une fois*, finale dans la ligne, intercalaire dans le syntagme verbal fonctionne comme une emphatisation, donne la valeur « ne serait-ce qu'une fois, même une seule fois »; la coupe dans l'édition Flammarion fait porter sur *une fois* toute la charge tragique du poème.

UNE FORME-SOLITUDE.

Par le rapport qu'ils produisent au blanc de la page, les carrés sont une forme du restreint et du resserré dans *La lucarne ovale*. Il ne s'agit pas simplement d'énoncés courts, mais d'énoncés dont la brièveté est construite visuellement, par la réduction de la marge. La forme carré est ainsi homologue à un ensemble de traits lexicaux et syntaxiques liés à *je* dans le recueil. C'est d'une part l'adjectif *petit*, qui fonctionne comme un mot-*je* dans *La lucarne ovale*: « Je crains d'être trop petit et trop loin » (16. *Autre face*); « Alors je vous apporterai une petite lampe et je vous éclairerai » (40. *Plus tard*). Le rapport de *je* à *enfant* appartient également à cette sémantique généralisée. *Je* s'identifie à un enfant dans 24. *D'un autre ciel*: « Pourtant j'étais encore au printemps/Presque un enfant ». Trois autres poèmes construisent un rapport syntagmatique de *je* à *enfant*, et notamment au pluriel *enfants*, passant par le rapport prosodique de *main d'enfant* à *me*, et de *je* à *jusqu'aux jardins-jouaient*:

Quand une main d'enfant m'a fait signe de rester. (13. *Encore marcher*)

Dans la rue j'ai couru comme un fou

Jusqu'aux jardins où jouaient des enfants (28. *Espoir de retour*)

Dans la première chambre où dormaient des enfants je trouvai le crime inutile (53. *Peine perdue*)

Le rapport de *je* à *petit* et à *enfant* est une marque de la distance de *je* aux autres; c'est un élément d'une sémantique de la solitude dans le recueil. *Seul* est un autre mot-*je* du recueil, et le rapport de *je* à *seul* passe par l'écho prosodique avec *suis seul, sommes seuls*; à plusieurs reprises la construction attributive *je suis seul*, autre forme du bref, fait le vers:

Et seul je suis perdu là devant vous, devant vous tous et je ne peux plus m'en aller (13. *Encore marcher*)

Je voudrais m'échapper mais je ne suis pas seul (21. *Les pas brisés*)

Je suis seul (24. *D'un autre ciel*)

Nous sommes seuls mon ombre et moi (34. *Cœur à cœur*)

Je suis resté tout seul au milieu d'inconnus (50. *La peau du cœur*)

Je suis seul (51. *La cloche cœur*)

Je suis seul je frotte mes paupières (52. *Dans le monde étranger*)

La sémantique de l'isolement se construit également au moyen de la syntaxe de localisation. Être quelque part, être là participe de l'éloignement:

Moi, je suis certainement trop loin et celui qui est devant moi se rapproche (16. *Autre face*)

La ville descend

Moi je suis dans ma chambre et j'attends (30. *Passage clandestin*)

Maintenant la cloche sonne et je suis là

11/ C'est par ce terme que J.J. Franckel rend compte d'une des valeurs du passé composé en français.

Cf. « Aspects et énonciation. Description et représentation de certaines déterminations aspectuelles » in Fisher, S. et Franckel, J.J., *Linguistique, énonciation : aspects et détermination*. Paris, ed. de l'EHESS, 1983, p. 113-155.

Près de moi il y a des gens qui ne me regardent même pas (36. Tête perdue)

Loin est un élément marqué de cette sémantique. Il entre dans un rapport syntagmatique et prosodique avec *moi*, avec lequel il partage la semi-consonne *w*. *Loin* et *moi* font ensemble un contre-accent rythmique :

Je crains d'être trop petit et trop loin. Moi, je suis certainement trop loin et celui qui est devant moi se rapproche (16. Autre face)

J'ai laissé quelqu'un loin de moi (50. La peau du cœur)

La syntaxe de localisation construit également la phrase clausule du recueil, où *loin* spécifie *je* : « J'étais, loin de tout, encore assis devant ma porte ». Cette valeur de la syntaxe de localisation organise les carrés 1. *En ce temps-là...* et 2. *Dans quelques coins...*, qui sont les deux premiers textes du recueil *La lucarne ovale*. La localisation de *je* entre en rapport avec un vocabulaire de l'éloigné, de la mise à l'écart : *grenier*, *coins*, qui figurent dans des syntagmes prépositionnels introduits par *dans*. Dans l'édition Flammarion, ces deux mots apparaissent en fin de ligne :

*En ce temps-là le charbon
était devenu aussi précieux
et rare que des pépites d'or
et j'écrivais dans un grenier
où la neige, en tombant
par les fentes du toit, devenait
bleue.*

*Dans quelques coins
du grenier j'ai trouvé
des ombres vivantes
qui remuent.*

La version du carré *Dans quelques coins...* donnée par l'édition « Poésie » Gallimard déplace la position de *coins*, qui ne figure plus en fin de ligne :

*Dans quelques coins du
grenier j'ai trouvé des ombres
vivantes qui remuent.*

L'édition « Poésie » Gallimard fait ainsi disparaître le rapport du mot *coins* à sa position, en coin, dans la forme carré. Sans réduire le carré à une figuration de l'espace désigné dans l'énoncé, on ne peut séparer la forme carré de la syntaxe de la localisation, qui fonctionne ici comme une syntaxe d'isolement, et de son lexique. Un autre carré, 19. *Aux premières lueurs du jour*, situe *je* de nouveau dans le grenier par le biais du mot *lucarne* ; c'est la seule occurrence de *lucarne* dans le recueil, en dehors du titre. Le mot *grenier* réapparaît seulement dans le dernier poème du recueil, le poème en prose 53. *Peine perdue*, dont la phrase isolée de la clausule énonce l'isolement du *je*. La forme carré apparaît ainsi comme indissociablement liée à des éléments spatiaux, pièce ou fenêtre, dont il est question dans le texte du carré, ainsi qu'aux rapports de séparation qu'ils déterminent. Comme figure de l'isolement, le carré représente l'affleurement dans la typographie d'une sémantique généralisée du recueil *La lucarne ovale*, sémantique de la solitude et de l'écart, liée à *je*¹².

12/ Un passage du poème *Traits et figures* (*Poèmes en prose*, 1915), semble autoriser une lecture figurative des carrés : « mais dans la ville où le dessin nous emprisonne, l'arc de cercle du porche, les carrés des fenêtres, les losanges des toits ». Mais les poèmes en forme de carré figurent dans *La lucarne ovale*.

UNE TYPOGRAPHIE DU TEMPS.

Le travail de la ligne dans les carrés est une écriture du verbe, qui se construit en rapport avec une grammaire généralisée du temps et de l'aspect dans *La lucarne ovale*. Trois carrés successifs, 2. *Dans quelques coins...*, 11. *Quand la lampe...*, 19. *Aux premières lueurs...* se terminent par un verbe enchâssé dans une proposition relative ; dans les carrés 2 et 11, la proposition relative est rejetée dans la dernière ligne centrée. Cette construction correspond à un patron généralisé du vers dans le recueil :

Quelle vie arrêtée
Que je ne connais pas (4, fin de strophe¹³)
Je cours sur la route après les feuilles
Qui s'envolent (26, fin de strophe)
Le soleil est un aimant
Qui nous soutient (26, fin de strophe)
Un tourbillon de neige entoure la maison
Qui tombe
Dans un fossé (45, fin de strophe)
Et cette figure triste et ridicule
Qui nous faisait trembler (50, fin de strophe)

La relative finale fonctionne comme un moyen syntaxique de la mise en position finale du verbe, et le verbe y est le plus souvent un intransitif. Les 111 relatives en *qui* contiennent 70 formes verbales conjuguées intransitives, et 6 infinitifs intransitifs ; les intransitifs font 68 % ou deux tiers des groupes verbaux dans ces relatives. Les 52 relatives en *où* contiennent 33 formes verbales conjuguées intransitives, et 8 infinitifs intransitifs ; les intransitifs font ainsi 79 % des groupes verbaux dans ces relatives. (Dans l'ensemble du recueil, les formes verbales intransitives constituent 41 % des formes verbales conjuguées ; dans ces deux groupes de relatives, 64 %). L'intransitif en position finale comporte un lexique spécifique : il s'agit la plupart du temps d'un « verbe d'activité »¹⁴, et plus précisément, d'un verbe de « mode de mouvement », qui désigne un mouvement sans trajectoire¹⁵. Le recueil construit un rapport entre la valeur aspectuelle d'activité et le présent, d'une part, et entre la valeur d'activité et la position finale, d'autre part. Avec le verbe d'activité, le vers, la phrase, la strophe, le poème se terminent sur un temps ouvert, sans fin, un temps suspendu. C'est la construction *il y a* plus relative finale qui introduit ce temps d'attente :

Il y a une lampe qu'on n'allume pas
Et ton œil unique qui brille (31. *Surprise d'en haut*, fin de strophe)

13/ Par « strophe » on entend tout groupement de lignes, dans les poèmes en vers, distingué par des blancs.

14/ La notion de « verbe d'activité » renvoie à la typologie des procès établie par Z. Vendler dans son article « Verbs and Times », paru originellement dans *The Philosophical Review* 56, 1957, p. 143-160, et repris dans Z. Vendler, *Linguistics in Philosophy*, Cornell University Press, 1967. La distinction posée par Vendler concerne les procès qu'il désigne comme « activités », qui n'impliquent pas une fin, et consistent donc dans des cycles identiques se répétant dans le temps, qui sont homogènes de part en part, et les procès qu'il désigne comme « accomplissements », qui impliquent une fin, et tendent vers elle. La distinction de Vendler concerne la propriété de « télélicité ».

15/ Voir à ce sujet R. Jackendoff, *Semantic Structures*, MIT Press 1990, p. 88, et L. Talmy, « Lexicalization patterns : semantic structure in lexical forms », article cité, p. 60-62. La distinction entre les verbes de mode de mouvement et les verbes de mouvement sur trajectoire est fondamentale pour la classe des intransitifs. R. Jackendoff suppose deux « fonctions » distinctes, MOVE et GO, dont le premier n'aurait pas d'argument PATH (trajectoire), pour rendre compte de cette distinction.

*Il y a des gouttes de pluie qui brillent
 Dans ta chevelure (36. Tête perdue, fin de poème)
 Il y a là une ombre qui tremble (51. La cloche cœur)
 Et devant la porte un homme solide et doux qui connaît sa force et qui attend. (40. Plus tard, fin de paragraphe)*

La relative et le gérondif font un cumul de l'intransitif, non-terminatif en position de clause :

*L'affreuse tête qui se balance sur le toit en ricanant ! (10. Toujours gêné, fin de paragraphe, devant blanc)
 Je pourrai donner un sens aux mots qui n'en avaient pas, et contempler un enfant qui dort en souriant. (40. Fin de paragraphe)*

La relative, et la rythmique de la relative finale, sont un élément de l'aspect des clauses dans le recueil. 18 poèmes se terminent sur une relative, dont neuf mettent une forme verbale en fin de poème. La relative en *qui*, finale, fait par sa brièveté l'effet d'arrêt, de suspension du temps :

*Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule (31. Surprise d'en haut)
 Et peu à peu je sens mon ombre qui s'efface (50. La peau du cœur)*

L'imparfait a pour effet de suspendre la fin du procès ; la négation a aussi une valeur aspectuelle :

*où la neige, en tombant/par les fentes du toit, deve-/nait bleue. (1)
 j'ai/regardé passer les gens qui/s'en allaient. (19)
 C'est un vieil homme d'hiver qui ne meurt pas (18. La vie dure)*

Le même effet de suspension est donné dans des clauses qui ne se terminent pas sur la forme verbale :

*Il y a des gouttes de pluie qui brillent
 Dans ta chevelure (36. Tête perdue)
 Regarde encore
 Ce buste qui s'éclaire au fond du corridor (45. Cœur de plomb)*

Les autres types de relatives mettent un verbe non-terminatif en clause :

*Personne n'entendit le nom qu'il prononçait (3. Droit vers la mort)
 Vers la ville miraculeuse où mon cœur bat (17. Le cœur dur)
 C'est aujourd'hui que je vous aime (23. Pour le moment)*

La valeur aspectuelle de la relative à la clause se montre de façon exemplaire dans les carrés 2. *Dans quelques coins...* et 11. *Quand la lampe...* déjà cités, où elle entre en rapport avec le détachement des relatives dans la dernière ligne :

*Dans quelques coins
 du grenier j'ai trouvé
 des ombres vivantes
 qui remuent.
 Quand la lampe n'est pas
 encore éteinte, quand le feu
 commence à pâlir et que le
 soleil se cache, il y a quand
 même dans la rue des gens
 qui passent.*

La mise en position centrée de la dernière ligne fonctionne à la manière d'une marque de ponctuation. Cette rythmique disparaît des carrés tels qu'ils sont donnés dans l'édition « Poésie » Gallimard de *Plupart du temps* :

*Dans quelques coins du
grenier j'ai trouvé des om-
bres vivantes qui remuent.*

*Quand la lampe n'est pas en-
core éteinte, quand le feu com-
mence à pâlir et que le soleil
se cache, il y a quand même
dans la rue des gens qui passent.*

Le traitement de ces poèmes dans l'édition Gallimard masque la valeur de la relative finale et empêche de faire le rapport à la grammaire généralisée de l'aspect dans *La lucarne ovale*. La relative détachée est une forme-sens du recueil, et fonctionne comme telle dans chacun des deux carrés, que l'identité formelle des relatives met en rapport. Le travail de la ligne fait que les relatives finales *qui remuent*, *qui passent* se distinguent de ce qui précède et prennent à contre-courant ce qui précède. La relative détachée *qui remuent* se construit comme un cas marqué du système des relatives finales à sujet inanimé, qui marquent l'autonomie des inanimés ; détachée, elle est en même temps une figure rythmique aspectuelle, une forme de la suspension, qui fait ce que dit le verbe final *remuent*, verbe d'activité qui désigne un état non-borné, un procès sans limite. Les ombres qui remuent ouvrent le passage à un contre-monde, un monde du temps arrêté qui se construit à l'encontre du temps linéaire humain, temps de la route. Le détachement de la relative *qui passent* est une autre figure de la suspension, qui fait sens en rapport avec la valeur aspectuelle de *passent*, où le présent marque une tendance à la fin, tendance à la disparition. La relative de clause *qui passent* rime ainsi avec la clause de 50. *La peau du cœur*, « Et peu à peu je sens mon ombre qui s'efface » ; la finale consonantique suspensive dans *passent*, *s'efface* entre en rapport avec leur valeur aspectuelle. En opposant les substantifs inanimés *la lampe-le feu-le soleil* au substantif animé humain *gens*, qui apparaît à la clause ; le poème construit le rapport aux autres qui sont là *quand même* comme une valeur de refuge, une consolation, mais *passent* les associe au même mouvement qui emporte les inanimés. Par sa valeur suspensive, la relative détachée construit tout le tragique de ce rapport, qui met être dans disparaître.

Le carré 19. *Aux premières lueurs...* entre également dans cette écriture du verbe, mais ici c'est le verbe seul qui figure dans la dernière ligne. De nouveau le groupe verbal dégagé correspond à la valeur aspectuelle non-bornée, cette fois en raison de l'imparfait, « translaté » du présent :

*Aux premières lueurs du jour
je me suis levé lentement.
Je suis monté à l'échelle du
mur, et, par la lucarne, j'ai
regardé passer les gens qui
s'en allaient.*

Le carré tel qu'il apparaît dans l'édition « Poésie » Gallimard comporte également une dernière ligne plus courte, mais celle-ci ne correspond pas à une unité rythmique et syntaxique ; la correspondance entre l'effet rythmique et la valeur aspectuelle est supprimée :

*Aux premières lueurs du jour je
me suis levé lentement. Je suis
monté à l'échelle du mur, et, par
la lucarne, j'ai regardé passer les
gens qui s'en allaient.*

Dans les trois carrés qui se terminent par une forme verbale, celle-ci est détachée, seule ou précédée d'un pronom cliuque, dans la dernière ligne centrée. C'est là un marquage du procès, qui construit le mouvement dans l'arrêt, et suspend la disparition. L'édition de 1916 de *La lucarne ovale* portait déjà l'évidence de ce marquage. Les trois carrés de cette édition où un seul mot apparaît à la dernière ligne sont ceux qu'on vient d'examiner, les poèmes 2. *Dans quelques coins...*, 11. *Quand la lampe...*, 19. *Aux premières lueurs...* Comme il a été noté, il apparaît dans chacun des cas que l'avant-dernière ligne a été espacée de manière à rejeter le dernier mot à la ligne suivante ; le dernier mot est toujours la forme verbale, *remuent, passent, allaient*.

Le traitement des carrés *Dans quelques coins...* et *Quand la lampe...* dans l'édition « Poésie » Gallimard de *Plupart du temps* empêche de les lire dans et par le système du recueil *La lucarne ovale*, et empêche de lire le système en eux. Elle masque le rapport entre rythme et grammaire, par quoi le système se construit jusque dans les carrés, comme continu du discours.

Le carré est un problème de la poétique du rythme qui fait travailler les notions de vers et de prose ; il produit un rapport spécifique entre visualité et oralité, que ni vers ni prose ne fait. C'est en cela qu'il tient une valeur stratégique. Mais la valeur des carrés n'est pas séparable de leur fonction dans le recueil *La lucarne ovale*. Le rythme n'est pas dans le texte des carrés eux-mêmes ; il est un effet du système du recueil et en soi invisible, de même que le sens d'une unité linguistique « se définit comme sa capacité d'intégrer une unité de niveau supérieur »²⁶. C'est cet effet d'invisible qui a rendu possible le travestissement de la forme carré dans l'édition « Poésie » Gallimard de *Plupart du temps*. La rythmique des carrés ne se laisse pas reconnaître en dehors du continu de langage *La lucarne ovale* ; elle est une partie de la grammaire de l'aspect dans le recueil. Ce travail de rythme fait des carrés de *La lucarne ovale* la forme d'un rapport du langage au monde, la typographie d'un sujet.

16/ E. Benveniste, « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 127.

DOMINIQUE BUISSET

À PROPOS DE POÉSIE GRECQUE ET LATINE

ÉSOPE

(Deuxième et troisième quarts du VI^e s. ?)

Fables, choix, présentation et traduction seule (en prose) par Claude Terreaux, Arléa, 95 F.

Les *Fables d'Ésope* sont en prose, et elles n'ont pas été écrites par Ésope, à supposer qu'Ésope ait existé. Pourtant, il est commode et savoureux d'en faire l'hypothèse, car, sans elle, on se priverait des charmes de sa légende. D'ailleurs, il se peut bien qu'un certain Ésope ait vécu au milieu du VI^e s. av. J.-C. et qu'il ait raconté des historiettes exemplaires. Et puis le raconteur d'histoires est devenu si popu-

laire qu'on a fini par lui attribuer toutes les fables qui circulaient bien avant lui, et bon nombre de celles qui furent inventées après. Passé, de plus, au travers du miroir, il est devenu le héros de certaines d'entre elles...

Naturellement, il se pourrait aussi que le personnage soit un pur (?) archétype, comme *Guignol*, *Karagöz* ou *Grossu-Minutu*, dont on raconte les histoires et les bons mots sans trop se soucier qu'ils puissent en être indifféremment les auteurs ou les acteurs (peut-être faudrait-il ajouter *Pif-le-Chien*, *Mafalda* ou le *Génie des Alpes*). Mais pas question de renoncer à la *Vie d'Ésope le Phrygien*, que La Fontaine a donnée en ouverture à ses *Fables*, et qui est toute cousue d'anecdotes comme celle de la langue (la meilleure et la pire des choses, on s'en souvient). C'est un régal de la relire dans les éditions de La Fontaine : elle est pleine d'humour – et véridique, pour sûr, au moins autant que les aventures de Marius et Olive...

Les fables, qui circulaient oralement depuis les origines, sont l'œuvre collective des peuples grecs – et de ceux à qui certaines furent empruntées. Les rédactions que nous en avons ne sont certainement pas toutes de la même main ni de la même époque, et nous ignorons tout, le plus souvent, de leurs auteurs. Pendant des siècles (à coup sûr dès le IV^e av. J.-C., et jusqu'au III^e après, et sans doute au delà), elles ont servi de livre de lecture aux écoliers grecs, en même temps qu'elles étaient précisément l'objet de leurs exercices de rédaction, en prose ou en vers.

Mais les poètes ont précédé les écoliers – ou bien les ont suivis. Hésiode et Babrios en grec, Horace et Phèdre en latin, pour ne citer que ceux-là, ont mis des fables en vers. Et il faut avouer qu'aux yeux d'un public français, Ésope souffre d'avoir eu, avec La Fontaine, un grand poète pour imitateur. Après celui-ci, le lecteur éprouve, devant ces fables *brutes*, une impression de sécheresse, voire de platitude. Mais, si le travestissement animal est commun, l'objet n'est pas le même : La Fontaine, tout en se réclamant du simple plaisir, écrit une poésie subtile ; la fable d'Ésope, autour du caillou pittoresque d'une anecdote exemplaire, est une perle de prose secrétée par une rhétorique populaire ; et il n'y a pas lieu de comparer un art, quoi qu'on en dise, tout de raffinement, de travail et d'étude, avec un art qui court, en se faisant, de bouche en bouche.

L'introduction de Claude Terreaux résume bien l'essentiel des données. Cependant, une phrase un peu imprécise pourrait laisser croire (p. 8) que la fameuse *Vie d'Ésope le Phrygien* est l'œuvre d'un *moine byzantin nommé Planude*, alors que cette attribution, que l'on croyait judicieuse à l'époque de La Fontaine, est maintenant abandonnée. L'expression elle-même de *moine byzantin* a un petit relent de fagot et de grand schisme, de la vieille haine jamais éteinte – et ravivée jusqu'à nos jours – des Occidentaux envers les Orthodoxes, relayée par l'anticléricalisme du début de ce siècle-ci. Elle vient de l'édition (expurgée, entachée de quelques erreurs, mais richement annotée) de R. Radouant (Classiques Hachette, 1929, toujours disponible) ; le mot a fait recette, puisqu'il a reparu dans les deux éditions successives de la Bibliothèque de la Pléiade... Et le voilà ! Un *moine byzantin*... Corne de bouc ! Voilà qui sent furieusement la crasse, des pieds (dehors) à la tête (dedans). Le savant et haut fonctionnaire Maxime Planude (1260-1310 env.), tra-

ducteur en grec de saint Augustin, ambassadeur à Venise en 1296, et à qui l'on doit, par surcroît, une anthologie d'épigrammes qui porte son nom (voir ci-dessous), n'a pas mérité ces airs dégoûtés de petit marquis ou de bouffeur de *curés-métèques*.

Dans les recueils ésopiques, les fables sont classées dans l'ordre alphabétique, suivant le nom du premier personnage. Claude Terreaux en a modifié le classement, ce qui apporte une heureuse variété dans la lecture. Il est amusant, au fil du livre, de retrouver les sources de La Fontaine et ses innovations, ou de découvrir ce qu'il a ignoré ou laissé de côté. La surprise est parfois fort drôle. Pas question de priver ici le lecteur de celle que lui réservent par exemple *Le chameau qui dansait*, *La mouche*, *Quand les ânes en appellent à Zeus* ou *La chamelle*.

Le texte, lui, est traité d'une manière inégale. Les morales, d'un style souvent lourd et sans recherche dans l'original, sont ici vigoureusement dégraissées ; mais elles sont quelquefois gauchies (dans *Le Trompette*, p. 114) ou purement et simplement omises (*Les deux coqs et l'aigle*, p. 167). La traduction, parfois très proche de celle d'Émile Chambry (C.U.F./Budé, 1927), piétine un peu quand elle se contente d'une mince variation. Il est très judicieux de vouloir débarrasser le lecteur de l'incompréhensible *escarbot* de la fable 4, *L'aigle et l'escarbot* (cf. La Fontaine, II, 8), mais nous voilà bien avancés, avec un scarabée ! Il s'agit très évidemment d'un *bousier*, d'instinct grand rouleur de crotte, celui-là même que l'on retrouve dans *La Paix* d'Aristophane, grand amateur d'Ésope... Pourtant, la lecture s'interrompt aussi avec agrément sur des trouvailles (*Le chameau qui dansait*, p. 44 ; *Le chien et le lièvre*, p. 55), et Claude Terreaux semble rencontrer parfois son bonheur à s'éloigner de la lettre de l'original.

On dirait, au fond, que l'indécision entre la fidélité et le grand large lui fait tort. Puisque ces fables n'ont jamais eu de version définitive, – sauf pour nous, par extinction de leur tradition orale –, il aurait peut-être mieux valu se donner franchement la liberté prise ici ou là, et choisir d'en donner *une* version, *sa* version. Mais, tel qu'il est, le livre se parcourt avec plaisir en tous sens, et il est bien agréable, grâce à lui, de renouer avec Ésope.

ANTHOLOGIE GRECQUE,

Livre XII

La Muse garçonnière, de Straton de Sardes. Édition universitaire bilingue, texte établi et traduit (en prose) par R. Aubreton, avec le concours de F. Buffière et de J. Irigoien. Les Belles Lettres, C.V.F./Budé, 1994.

L'*Anthologie Grecque* est une collection d'un peu plus de quatre mille épigrammes, antiques et byzantines, réunissant deux ensembles qui se recoupent largement, l'anthologie de Planude (le même dont il vient d'être question à propos d'Ésope)

et l'*Anthologie Palatine* (ainsi nommée parce que le manuscrit qui la contient fut retrouvé en 1606, par Claude Saumaise, à Heidelberg, dans la bibliothèque du Prince-Électeur du Palatinat).

Elle est le résultat de l'addition, au fil des siècles, d'un grand nombre d'autres anthologies, à commencer par la *Couronne de Méléagre*, publiée par ce poète gréco-syrien vers 100 av. J.-C., et qui était, jusqu'à une date récente, la première dont nous eussions une connaissance substantielle. Environ un siècle et demi après Méléagre, Philippe de Thessalonique en composa une à son tour, et il y inclut tout ou partie des épigrammes déjà publiées par son devancier. D'autres, après lui, firent la même chose, sans que l'on sache exactement combien ils furent... Tout se passe un peu comme si l'*Anthologie Grecque* était donc la plus grande d'une série de matriochkas, ces poupées gigognes, dont la plus petite, ou l'une des plus petites, serait la *Couronne de Méléagre*. Chaque nouveau faiseur d'anthologie démembrait celle de son prédécesseur pour en faire entrer les éléments dans son classement à lui.

Dans son état actuel, l'*Anthologie Grecque* comprend seize « livres » : l'*Anthologie Palatine* en compte quinze, et le seizième, à qui l'on réserve maintenant le nom d'*Anthologie de Planude*, contient les épigrammes qui figuraient chez Planude et pas dans le manuscrit palatin. Elles sont réparties par genre : le livre V contient les amoureuses (hétérosexuelles) ; les livres VI, les votives ; le livre VII, les funéraires, etc. ; avec, bien entendu des exceptions et des classements douteux.

Le livre XII, à quelques rares exceptions près, est consacré à la pédérastie. Plus d'un tiers de ses deux cent cinquante-neuf épigrammes (quatre-vingt-quatorze) sont l'œuvre d'un même poète, Straton de Sardes (vers 100-150 ap. J.-C.). C'est ce qui explique la désignation, peu exacte, mais traditionnelle, de ce livre XII par son nom.

Près du quart de l'ensemble appartient à l'auteur de la première couronne, Méléagre de Gadara. Callimaque et Asclépiade de Samos figurent ici avec, l'un, douze poèmes ; l'autre, onze ou treize, en fonction de l'incertitude de certaines attributions. Le reste se répartit entre vingt-cinq poètes, échelonnés du III^e s. av. J.-C. (Callimaque et Asclépiade, justement) au II^e s. après (Fronton ?).

La quatrième partie de la notice (p. XXXIX à LX), due à Félix Buffière, et intitulée *L'Éros des garçons dans le livre XII*, rappelle la distinction entre l'homosexualité, « raillée (...) et souvent honnie » et la pédérastie. Au sens étymologique et dans les pratiques sociales, la pédérastie grecque est l'amour des garçons de douze à dix-sept ans, l'apparition des poils sur le corps, jusque-là enfantin, de l'aimé, marquant le terme fatal et redouté du renoncement ou du dégoût. Félix Buffière déclare que la pédérastie était « admise (...) au moins par une partie des meilleurs esprits ». Les pères de famille étaient plus réticents, à en croire, dans l'épigramme 8 (de Straton), la réponse d'un garçon sollicité : « Sauve-toi loin d'ici que père ne te voie ! » Et quand Pisthétairos, dans *Les Oiseaux* d'Aristophane (137-142), imagine une cité idéale, un pays de cocagne, il rêve qu'un père lui reproche de n'avoir pas peloté son fils à la sortie du gymnase, lui, un ami de la famille !... La

mythologie fournirait un autre indice : à l'origine première de la malédiction qui pèse sur la famille d'Œdipe, il y aurait un crime sexuel perpétré par Laïos, le père d'Œdipe. Autrefois en exil chez Pélopos, il y serait tombé amoureux d'un fils de celui-ci, Chrysispos, et l'aurait enlevé, inventant la pédérastie, et encourageant la malédiction du père, et celle, consécutive, d'Apollon... Mais, à cela près, la notice de Félix Buffière procure une vue d'ensemble des situations, des sentiments et des manières d'en jouer, qui guide utilement la lecture.

La traduction, qui n'a ici pour vocation universitaire stricte que de soutenir la lecture du texte grec, s'en tient à ses obligations informatives, ce qui, à ne lire qu'elle, donne une idée un peu ternie de l'original. L'écriture, dans celui-ci est, en général, fine et savante, délicate, souvent précieuse, voire maniériste. Il s'agit bel et bien de poésie, et non de gaudriole, même si les amours garçonnières se déclinent avec la plus libre variété de tons.

Elles peuvent trouver des parallèles avec la critique littéraire :

Je hais le poème cyclique (...); je déteste aussi l'aimé trop entouré (...). (43, 1 et 3, Callimaque)

ou bien l'obscénité et la scatologie peuvent s'envelopper du pastiche (225, Straton, à la santé d'Hésiode). Bien entendu, on trouve abondance de métaphores de feu, de flammes et de fleurs : « Mignon, allons voir si la rose... », et le doux-amer *Les beautés en un jour s'en-vont comme les roses* (Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, I, 62, 14), dont la chute, pourtant, peut être grinçante :

(...) Au premier rang voici fleurir Milésios, une rose brillante aux odorants pétales. Mais peut-être ne sait-il pas que la chaleur fait périr cette fleur si jolie, et que de même feront les poils pour sa beauté ! (195, Straton)

Il arrive qu'un distique de Straton (235) :

Si la beauté vieillit, fais-en part avant qu'elle s'en aille ; et si elle dure, qu'as-tu peur de donner ce qui demeure ?

puisse devenir un quatrain de Ronsard (*Sonnets pour Hélène*, II, 33, 1-4) :

*Si la beauté se perd, fais-en part de bonne heure,
Tandis qu'en son printemps tu la vois fleuronner.
Si elle ne se perd, ne crain point de donner
À tes amis le bien qui toujours te demeure.*

Ailleurs, la crudité s'assaisonne d'autodérision :

Droite et raide, maudite, à présent qu'il n'y a pas lieu ! Et hier, quand il était là, pas un signe de vie ! (216, Straton)

Mais il se rencontre, aussi bien, une tendre délicatesse des sentiments :

(...) À mon arrivée, je n'ai crié aucun nom, simplement j'ai baisé le montant de ta porte. Si c'est un crime, je suis un criminel. (118, 5-6, Callimaque)

et jusqu'à une esquisse de culte du beau :

Éros a trouvé un nouveau mariage du Beau avec le Beau. Non pas l'or et l'émeraude : cela manque d'éclat et serait disparate ; ni même l'ivoire et l'ébène : le blanc et le noir ! Il a uni Eubiotos à Cléandre, fleurs de charme et d'amitié.
(163, Asclépiade)

voire une attitude qui confine à la métaphysique, avec ce genre de prière indirecte à l'aimé :

(...) Que sa main bienveillante donne son empreinte à mon être ; qu'il en modèle l'intérieur et fasse de mon âme un temple d'Amour. (57, Méléagre)

On n'est plus si loin du *Banquet*, de Platon : la lecture de ces épigrammes légères et celle du philosophe s'offrent alors mutuellement une précieuse mise en perspective.

L'ÉCHO DES ÉCOLES :

Œdipe roi, de Sophocle est au programme des classes terminales de lettres, et deux traductions nouvelles ont paru chez Hachette à cette occasion. Rappelons-en quelques-unes, et disons deux mots des plus récentes.

- Robert Pignarre, GF-Flammarion, 1964 (1947, 1934).
- Paul Mazon, traduction seule, Gallimard/folio, 1962 ; texte et traduction, Les Belles Lettres, C.V.F./Budé, 1958 ; traduction seule, Les Belles Lettres, 1950.
- Jean Grosjean, traduction seule, Pléiade, 1967.
- Maurice Véricel, traduction seule, avec appareil documentaire, Classiques Bordas, 1985 (1970).
- Jacques Lacarrière, traduction seule, Philippe Lebaud, 1982.
- Jean & Mayotte Bollack, traduction seule, Éditions de Minuit, 1985.
- Victor-Henri Debidour, traduction seule, en prose pour les parties dialoguées, en vers pour les parties lyriques, Hachette, Livre de Poche, 1994.
- Marie-Rose Rougier, traduction seule, vers par vers, avec appareil documentaire, Classiques Hachette, 1995.

La traduction de Marie-Rose Rougier (Classiques Hachette), dans l'intention, sans doute, de faciliter la compréhension, présente une certaine tendance à développer, un peu à surtraduire, au risque d'ajouter au texte : aux v. 1255-1257, prêter explicitement à Œdipe l'intention de tuer Jocaste paraît bien surprenant – et forcé. L'idée vient peut-être de la lecture de Jean Bollack, elle n'est pourtant pas si ouvertement exprimée dans sa traduction en collaboration avec Mayotte Bollack.

Celle de Victor-Henri Debidour (Hachette, Livre de Poche), dans le même souci, apparemment, cède parfois à la tentation de tirer le texte de quelques siècles vers

nous. C'est ainsi qu'inopinément (v. 650) le coryphée s'adresse à Œdipe en l'appelant *Sire* (alors qu'une quarantaine de vers plus loin, et pour traduire le même mot, il l'appelle, plus traditionnellement *Seigneur*) :

*Consens, par bon vouloir et par saine raison
Sire, je t'en supplie !*

Aux vers 1234-35, le messager, un peu curieusement rebaptisé *le valet*, annonce au chœur *la mort de Sa Majesté la reine Jocaste*, tandis que Mayotte et Jean Bollack traduisent mot à mot : *elle est morte, Jocaste la divine !*

Une judicieuse *Note sur la mise en scène*, rédigée par F. Goyet, fournit quelques données essentielles.

Pour en rester aux éditions les plus accessibles, notons que Maurice Véricel (classiques Bordas), semble, pour la traduction, s'être voulu plus modeste, ce qui, tout compte fait, ne lui réussit pas si mal. Le dossier documentaire, fournit, là aussi, quelques explications sur les mouvements du chœur dans la tragédie et ce qu'est un trimètre iambique.

En revanche, avec le classique Hachette, les candidats bacheliers parviendront sans grand effort à ignorer que les tragiques grecs sont des poètes. Le mot *vers* apparaît discrètement à la p. 25, mais seulement pour un renvoi ; le mot *poèmes* et l'expression *poésie lyrique* à la p. 142, mais le premier au sujet de l'épopée, la seconde pour fournir un arrière-plan historique. On a beau apprendre en passant, p. 136, à l'occasion de l'explication du mot *orchestre*, que le chœur chante et se déplace ; le mot *écriture* a beau venir comme en refrain chapeauter des questions du genre « Quels sont les procédés du lyrisme ? », au bout des cinquante-huit pages d'un dossier documentaire qui commence pompeusement par une section *Écrire et jouer au temps de Sophocle*, on n'aura toujours pas idée de ce qu'est une *poésie lyrique chorale*, de ses formes spécifiques, ni même du fait qu'elle représente un *cinquième* du texte que l'on étudie. C'est bien simple, le mot *chœur* ne figure même pas dans l'*index littéraire* !

VIENT DE PARAÎTRE :

Carmina Burana, Éditions de l'Imprimerie Nationale, traduction vers à vers, présentation et notes par Étienne Wolff, 550 p., 160 F. On y reviendra.

Un lièvre en son gîte songeait

(Car que faire en un gîte, à moins que l'on ne songe ?).

Le lièvre et les grenouilles

REVUES...

LE NOUVEAU RECUEIL, n° 34, mars-mai 1995, 192 p., 90 F : *Recueil* n'est plus, le *Nouveau recueil* retrouve Jean-Michel Maulpoix à la direction de sa rédaction. L'éditorial de ce numéro prend de sérieuses distances par rapport à ce que fut l'orientation de *Recueil* durant la dernière période. Comment ne pas souscrire à ce qui s'annonce comme une vocation à ne pas oublier : « *rassembler la diversité des pratiques littéraires et critiques qui s'expérimentent dans les chantiers du présent... favoriser une articulation entre les diverses formes, idées, et pratiques littéraires d'aujourd'hui...* » ! Dans ce numéro, à la fois donc de rupture et de reprise, de nombreuses contributions dont celles d'Éric Chevillard, Jude Stéfan, Christian Fumeron, Daniel Oster, James Sacré, Yves Peyré, Dominique Viart (Champ Vallon). Bonne chance à ce *Nouveau recueil* !

CENTRE DE RECHERCHES SUR LA POÉSIE CONTEMPORAINE, Actes du colloque organisé à l'université de Pau, en 1991 : *Approches* de Jacques Réda. (Publications de l'université de Pau).

JAVA, n° 12, hiver 94/95, 88 p., 60 F : Correspondance John Giorno/Bernard Heidsieck, dossier *coloré* consacré à Raymond Roussel vu d'ici, un ensemble sur la *création radiophonique* et des textes, dont un excitant poème de Jean-Michel Espitalier, Hubert Lucot, François Trémolières, Julien Blaine (116, avenue Ledru-Rollin, 75011 Paris).

FAIRE-PART, n° 14-15, septembre 94, 192 p., 100 F : spécial Christian Prigent, avec une anthologie de textes, des interventions liées à des pratiques de la peinture aujourd'hui, des textes critiques (V. Nyckees, H. Lucot, J-P. Verheggen, A. Chanéac, B. Heidsieck, J. Sivan, E. Brunier, E. Jouard, E. Clémens, J. Géraud, J.-Cl. Caron, H. Meschonnic), des informations et autres pages, notamment avec Claude Minière et Pierre Le Pillouër. Photos. Passionnant numéro, qui n'évite aucune des questions posées et en soulève d'autres ! (8, Chemin des Teinturiers, 07160 Le Cheylard).

EUROPE, n° 789/790, janvier-février 95, 224 p., 95 F : Bernanos. n° 791, mars, 224 p., 95 F : Vladimir Nabokov. Ouverture d'une nouvelle rubrique par Gérard Noiret et la chronique de Charles Dobzynski, une chronique dans laquelle celui-ci découvre l'œuvre d'André du Bouchet : diable ! (64, Boulevard Auguste Blanqui, 75013 Paris).

LE MACHE-LAURIER, n° 3, décembre 1994, 80 p., 80 F : en ouverture, cinq poèmes du compatriote de Malherbe – dont il était l'aîné de peu –, Jean Bertaut ; pas un inconnu, pas non plus une célébrité, J. Bertaut, que présente ici brièvement Christian Doumet, mérite d'être lu, et d'être lu de près (Sainte-Beuve ne l'a pas ignoré, et d'autres – Jean Tortel, par exemple...), malgré l'accent ronsardisant... Aussi : poèmes et proses de Jean-Louis Chrétien, Pascal Commère, Michel Finck, Bruno Grégoire, Jean-Baptiste Para, Franck Venaille, notamment ; gravures de Anna Sobol-Wejman (Obsidiane, 11 rue Beaurepaire, 89100 Sens).

LE COURRIER DU CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDES POÉTIQUES, n° 204, 88 p., 60 F : spécial Jean Tortel ; un numéro élaboré – avec quelque réticence – par Alain Pailler. Avec Gérard Arseguel, Catherine Soulier, Jean-Luc Steinmetz, Paule Plouvier, Francis Cohen et un bel extrait de l'entretien des Jardins Neufs entre J. Tortel et Gil Jouanard. (Boulevard de l'Empereur 4, 1000 Bruxelles, Belgique).

LA SAPE, n° 38, 4^e trimestre 94, 96 p., 50 F : dossier Christian Bachelin, préparé par Michel Besnier (dossier un peu grêle, on aurait aimé en lire davantage – et des poèmes nouveaux...). Et : Michel Méresse sur Lionel Ray, des notes de lecture (Résidence de la Forêt, 10, Allée de la Quintinie, appt 1.1012, 91230 Montgeron).

NU(E), n° 0, 80 p. : Belle allure – mais pas d'adresse – un bref entretien avec Philippe Jaccottet, des poèmes, quelques pages d'un journal de Daniel Leuwers...

ZOOM-ZOOM, n° 3, hiver 94, dépliant, échange de poèmes en forme de dialogues. Nombreuses collaborations, dont J.F. Bory, D. Buisset, Carole Daricarrère, Cécile Gaudin, Michèle Grangaud, J. Jouet, A. Lance, Josée Lapeyrère, Adilia Lopes, Anne Portugal, F. Venaille... (4, rue des Carmes, Paris 5e). Surprenant, énigmatique et joyeux !

SOLEIL ET CENDRE, n° 22, 52 p., 40 F : « *Mirtles* »... avec Chantal Belezy, Elsa Tadier, notamment. Une revue des revues. (S. Tadier, 15, rue Champfeullard, 89100 Sens).

VERSO, n° 79, 76 p., 35 F : *Libre cours* : la plus grosse revue des revues de tous les temps ? par Claude Seyve. (Alain Wexler, Le genetay, Lucenay, 69480 Anse).

NIOQUES, n° 9, 4^e trimestre 94, 96 p., 105 F : Jean-Claude Montel, Brigitte Nahon, Durs Grünbein, Julien Blaine, Christophe Marchand-Kiss, Nathalie Quintane, Roger Derieux, Geneviève Mouillaud-Fraisse. (La Sétéérée, 4, rue de Cromer, 26400 Crest).

LA MAIN DE SINGE, n° 13, 1^{er} trimestre 95, 104 p., 75 F : Peter Esterhazy, Guy Davenport, Olivier Gadet, Bernardo Atxaga... (Éditions Comp'Act).

PLEIN CHANT, n° 56, 4^e trimestre 94, 144 p., 80 F : « *D'ombre et de lumière* », textes, nouvelles, poèmes et traductions, avec Jens Bjorneboc, notamment. (Bassac, 16120 Châteauneuf-sur-Charente).

Je ne suis pas de ceux qui disent : ce n'est rien :
C'est une femme qui se noie.

La femme noyée

HENRI DELUY

AUTRE RÉPONSE À LAURE ADLER

En ce début d'année 1995, à la télévision, un lundi soir, Laure Adler, qui anime l'émission *Le cercle de minuit*, invite notamment quatre poètes (André du Bouchet, Denis Roche, Christian Prigent et moi-même). Parmi d'autres questions, Laure Adler pose celles-ci : « Acceptez-vous d'être un *poète* ? », « Acceptez-vous d'être pris pour un *poète* ? », « Répondez-vous : *poète*, quand on vous demande ce que vous êtes ? ».

Devant une première hésitation, elle insiste, consciente d'avoir mis le doigt sur un problème de première importance en ce domaine ; car la question va bien au-delà d'un précaire statut social ou des attaques aujourd'hui à la mode contre l'existence même de la poésie comme forme singulière d'écriture, elle touche à ce que les écritures de poésie – et l'existence de ceux qui s'y emploient – possèdent de plus fragile et de plus fondamental.

La question, donc, tourne, et ma réponse reste en suspens, maladroite, empruntée. Je souhaite y revenir ; car le mot soulève un désordre auquel je tiens.

Un désordre, voyez, dans le désordre, ce que le mot évoque : un ridicule, un privilège pathétique, des raffinements inutiles, une humilité superbe, une végétation d'images et d'attitudes qui se déposent sur de séduisantes incertitudes ; un qui joue de ses effets de sincérité comme d'un effet de manches, un qui touche à l'essentiel, à l'être ; un qui dit les choses à sa manière, qui est toujours un peu obscure ; un qui brigue d'entrer au lit de l'éternité ; une diligence curieuse pour la joliesse un peu idiote ; une vanité, un narcissisme prudent ; une rêverie, au long des rivières, dans les bois profonds ; une grande réserve d'émotion ; un consensus entre la tentation du convenable et le goût de la mort ; une distraction affichée, de la complaisance pour les manies du style ; un qui apprécie les plaisirs guindés de la contemplation ; un Pierrot dépourvu d'outillages logiques, incertain d'esprit ; un qui ne gagne pas un sou avec son travail ; un qui s'enferme dans l'admiration qu'il se doit à lui-même ; un amateur de ferveur, ou de négligence, ou de dangers imaginaires ; un spécialiste des déplorations tragiques ou des ravissements inlassables, des naïves rebuffades ou des oublis songeurs, ou des pudeurs voulues ou des passions rentrées, ou des inspirations fumeuses... Un peu de tout, et son contraire. C'est-à-dire, en fait, un qui ressemble à tout le monde.

Presque...

Le malaise existe ; comment s'affirmer « poète » sans hésitation alors que le mot est mis à toutes les sauces ? Dans un dictionnaire de 1818, le poète est « celui qui s'adonne à la poésie », « celui qui possède l'art de faire des ouvrages en vers », « celui qui possède une manière d'écrire pleine de figures, de feu, de verve, de fictions »..., « celui qui a l'esprit

poétique », « celui qui incite à une vision poétique du monde », « celui qui a les facultés poétiques, qu'il écrive ou non », « toute personne qui a l'âme sensible, le sentiment élevé, touchant, le sens de la fantaisie, de l'éloquence » ; quelques décennies plus tard, Littré donne son interprétation : « poète », « se dit de tout ce qu'il y a d'élevé, de touchant, dans une œuvre d'art, dans le caractère ou la beauté d'une personne, et même d'une production naturelle... » ; près de nous le Grand Robert affirme : « poète ? », « personne dont l'œuvre est pénétrée de poésie », « homme doué de poésie », qui réunit les « propriétés et qualités essentielles à la poésie - indépendantes d'une forme particulière... » ; ailleurs, il est dit que le poète est celui qui a des aptitudes à éprouver l'état poétique, un état affectif particulier, « lié à la révélation confuse de certaines " correspondances " »... De tous ces glissements métaphoriques - il en est d'autres -, on peut retenir quelques points : le poète n'est pas seulement celui qui écrit des poèmes, n'importe qui et n'importe quoi est « poète » s'il répond aux exigences connues qui tournent autour de l'élevé, du touchant, de la fantaisie, etc. C'est ainsi qu'un joueur de football peut être un poète, un paysage poétique, un roman l'œuvre d'un poète, etc.

On comprend qu'il soit plus facile de se dire *écrivain*. De plus *écrivain*, ce peut être un métier, *poète*, non. Mille autres brouillages interviennent, points de controverses ou de résistances, par exemple : la poésie est un genre, dit-on, confondant l'écriture de poésie avec quelque chose comme l'épigramme, le journal intime, ou le sonnet ; non la poésie n'est pas un genre, c'est une forme (la prose est une forme) ; il n'y aurait plus de poètes parce qu'il n'y aurait plus de poèmes, le statut de poète se perdrait avec les imprécisions de plus en plus remarquées de la notion de poésie ; les poètes auraient donc disparus en même temps que la poésie, victimes d'un élargissement de la notion, d'un changement de perspectives. Alors ?

- Ne pas se laisser impressionner par la tendance à immerger la forme-poésie dans une forme globale où toute différence se perdrait - toute figue et tout raisin -, ni par l'existence d'œuvres « limite », de passages, de tentatives mixtes, souvent importantes et pour la forme-poésie et pour la *forme-prose*. Tout n'est pas poésie. Le poème n'est pas la seule forme d'écriture ; la prose non plus.

- Ne pas se laisser isoler : la poésie fait partie de la littérature. Les poètes sont des écrivains, bien sûr, comme ceux qui travaillent une autre forme.

- Ne pas se laisser aller à la mauvaise conscience : être un poète n'est pas plus léger, ni ostentatoire, qu'être un écrivain.

- Ce que le mot désigne est ambigu, certes, et alors ?

- Être poète est une hypothèse, certes, et alors ?

- Notre combat sur le thème « *La poésie n'existe pas* » (la *poésie* dans le sens traditionnel du terme : un état affectif, une façon de vivre, une matière singulière, antérieure au poème...) risque de s'être retourné contre les écritures du poème et la reconnaissance de leur singularité.

- Si on a pu situer la naissance de l'*écrivain*, au cours du XIX^e siècle, la naissance du *poète* n'a jamais eu lieu, trop ancienne pour être cernée, trop contagieuse, trop dispersée...

- Les poètes ne sont pas innocents de l'image qu'ils donnent et dont le reflet les embarrasse.

- La poésie, c'est-à-dire l'ensemble des poèmes, existe. Pas de commentaires.
- Alors, les poètes ? Existents-ils ? Ont-ils à avoir honte ? Redoutables questions qu'on s'épuise en vain, et depuis toujours, à vouloir résoudre ou contourner par des affirmations qui ne satisfont personne.
- Et pourtant...
- Je tiens ce désordre inscrit dans la question, et qui parcourt la réponse, pour la distinction même des jeux de cette matière verbale particulière dans laquelle se manifeste la forme-poésie.

Légère et court vêtue, elle allait à grand pas.
Ayant mis ce jour là, pour être plus agile,
Cotillons simples, et souliers plats.

La laitière et le pot au lait

Deux veuves sur son cœur eurent le plus de part :
L'une encore verte, et l'autre un peu bien mûre,

*L'homme entre deux âges, et ses deux
maîtresses*



Sup- plément d'âme

REVUE LITTÉRAIRE THÉMATIQUE

numéro deux (format 14x21, 80 pages de textes et d'images)

« Quand partons-nous
pour le bonheur ? »

Odon Abbal, Paul Carbone, Ronald Creagh, Jean Debernard, Annick Delacroix, Epicure, Pascal Gasquet, Marc de Gouvenain, Raymond Jean, Ysabelle Lacamp, Rémy Leboissetier, Anna Linden, Marie-Claire Moore, Diego Petersen, Stefan Satory

En vente par correspondance 80 francs (frais de port inclus) :
Editions Simple Curiosité, 7, rue des Marchands, 30000 Nîmes

Henri Deluy

**une
anthologie
de
circonstance**



Editions fourbis

**avec des
poèmes
pour la plupart
inédits
de toutes et tous les
poètes
invités en 1993**

BIENNALE
INTERNATIONALE
DES POÈTES
EN VAL-DE-MARNE

Département
du Val-de-Marne
Conseil général



**Biennale Internationale
des Poètes en Val-de-Marne**

11, rue Ferdinand Roussel
94200 IVRY-SUR-SEINE

Téléphone : (1) 49 59 88 00, télécopieur : (1) 46 72 72 71

Troisième biennale internationale des poètes en Val-de-Marne

Qui nous accueillera...

Val-de-Marne Créteil (Soirée inaugurale, Hôtel du département)

Arcueil (Bibliothèque municipale)
Cachan (Bibliothèque municipale)
Champigny-sur-Marne (Centre culturel Jean Vilar)
Chevilly-Larue (Bibliothèque municipale)
Choisy-le-Roi (Bibliothèque municipale, collège Henri Matisse)
Créteil (Collège Albert Schweitzer)
Fontenay-sous-Bois (Bibliothèque municipale)
Fresnes (Centre pénitentiaire, collège Herriot)
L'Hay-les-Roses (Espace culturel, collège Chevreul)
Le Kremlin-Bicêtre (Lycée Darius Milhaud)
Le Plessis-Trévisé (Collège Albert Camus)
Ivry-sur-Seine (Théâtre, collège Molière)
Maisons-Alfort (Bibliothèque municipale)
Ormesson-sur-Marne (Collège Saint-Exupéry)
Rungis (Centre culturel Arc-en-Ciel)
Sucy-en-Brie (Collège Christophe Colomb)
Valenton (Bibliothèque municipale)
Villejuif (Bibliothèque municipale, collège Guy Moquet)
Villeneuve-le-Roi (Bibliothèque municipale)
Vitry-sur-Seine (Bibliothèque municipale, collèges Chérloux,
Gustave Monod, Jean Macé, Jules Vallès)

et Bagnolet (Seine-St-Denis, Bibliothèque municipale) - Grenoble (Maison de la poésie Rhône-Alpes) - Lille (Maison de la poésie Nord-Pas-de-Calais) - Lyon (Ecrit-Parade) - Marseille (Centre international de poésie) - Nantes (Maison de la poésie) - Paris (Centre Pompidou - Revue Parlée, Fnac Halles, Maison de l'Amérique latine) - Royaumont (Centre de poésie et traductions)

D'autres contacts sont en cours

du jeudi 9 au dimanche 19 novembre 1995

Poètes d'ici

Huguette Champroux
Ilse Garnier
Leslie Kaplan
Josée Lapeyrère
Sabine Macher
Michèle Métall
Sandra Moussempès
Jeanine Salesse
Anne Teyssiéras
Christian Bachelin
Daniel Biga
Pascal Boulanger
Bernard Chambaz
Georges-Emmanuel Clancier
Robert Davreu
Hédi Kaddour
Alain Lance
Jean-Pierre Lemaire
Jean Lewinski
André Liberati
Jean-Michel Maulpoix
Xavier-Laurent Petit
André Velter
Franck Venaille

Luxembourg

Jean Portante
Nico Helminger

et d'ailleurs

Nelson R. Ascher (Brésil)
Régis Bonvicino (Brésil)
Haroldo de Campos (Brésil)
Antonlo Cisneros (Pérou)
Angela García (Colombie)
Serge Gavronsky (Etats-Unis)
Juan Gelman (Argentine)
Daniel Helder (Argentine)
Carlos Ibañez (Cuba)
Jorge Iglesias (Cuba)
Mazisi Kunene (Afrique du Sud)
Jaime Labastida (Mexique)
Orietta Lozano (Colombie)
Duda Machado (Brésil)
Kati Molnár (Hongrie)
Nancy Morejón (Cuba)
Fernando Rendón (Colombie)
Reina María Rodríguez (Cuba)
Julia Skorodoumova (Russie)
Josely Vianna Baptista (Brésil)
Saül Yurkievich (Argentine)

et le Cuarteto Cedrón

VERSUS

Poésies en France
depuis 1960

29 femmes

Anne-Marie Albiach, Martine Broda, Huguette Champroux, Marguerite Clerbout, Danielle Collobert, Fabienne Courtade, Marie Etienne, Ilse Garnier, Liliane Giraudon, Michelle Grangaud, Marianne Van Hirtum, Geneviève Huttin, Leslie Kaplan, Josée Lapeyrère, Sabine Macher, Joyce Mansour, Michèle Métail, Pascale Monnier, Sandra Moussempès, Véronique Pittolo, Anne Portugal, Katy Rémy, Tita Reut, Jacqueline Risset, Alix Cléo Roubaud, Anne Talvaz, Esther Tellermann, Véronique Vassiliou, Annie Zadek.

Une Anthologie



LILIANE GIRAUDON

HENRI DELUY



Stock

trisha brown
christophe fourvel
isabelle ginot
robert duncan
kati molnár
jude stéfan
huguette champroux
évelyne renault
jean-charles depaule



1994 / n° 5

**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)**

DES MOTS À NE PAS OUBLIER

Nasillard : adj. (1654), qui nasille, qui vient du nez..

« *Cette voix nasillarde paresseuse molle* »

Jean-Jacques Viton : *Accumulation vite*, p. 98



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

ANDRÉ DU BOUCHET : Retours sur le vent, <i>Fourbis</i>
AGRIPPA D'AUBIGNÉ : Les tragiques, <i>poésie/Gallimard</i>
VALÈRE NOVARINA : La Chair de l'homme, <i>P.O.L</i>
BERNARD NOËL : Vieira da Silva, <i>Dumerchez</i>
MARCELIN PLEYNET : Le propre du temps, <i>Gallimard</i>
JEAN DAIVE : La Condition d'infini I, <i>P.O.L</i>
ANDRÉ DU BOUCHET : Carnet, <i>Fata Morgana</i>
JUDE STÉFAN : Prosopées, <i>Gallimard</i>
EMMANUEL HOCQUARD : Codicille, <i>Librairies Atlantiques</i>
LÉON ROBEL : Histoire de la neige, la Russie dans la littérature fsc, <i>Hatier</i>
JEAN AMÉRY : Par delà le crime et le châtimeut, <i>Actes Sud</i>
FRANÇOISE HÉRITIER : Les deux sœurs et leur mère, <i>éditions Odile Jacob</i>
JEAN LEWINSKI : Les Alices + I, <i>L'Instant perpétuel</i>
ELSE LASKER-SCHÜLER : Mon piano bleu, <i>Fourbis</i>
ELSE LASKER-SCHÜLER : Le Malik, <i>Fourbis</i>
JACQUES RÉDA : L'incorrigible, <i>Gallimard</i>
LINGUA, La jeune poésie italienne, <i>Le temps qu'il fait</i>
ROSSANA CAMPO : L'amour, des fois, quand ça s'y met, <i>P.O.L</i>
ANDRÉ LIBÉRATI : D'ivoire et de corne, <i>La Touriale</i>
ANTOINE EMAZ : Entre, <i>Deyrolle</i>
CATHERINE POZZI : Journal de jeunesse, <i>Verdier</i>
HUBERT LUCOT : Sur le motif, <i>P.O.L</i>
FRÉDÉRIC PAUL : Le plus grand espace, <i>Maeght</i>
JEAN-MARIE GLEIZE : Le principe de nudité intégrale, <i>Seuil</i>
JEAN TARDIEU : Da Capo, <i>Gallimard</i>
CLAUDE OLLIER : Outback ou L'arrière-monde, <i>P.O.L</i>
GIULIA NICCOLAI : Quatre morceaux, <i>CIPM/Spectres Familiers</i>
JAN TSCHICHOLD : Livre et typographie, <i>Allia</i>
JACQUES RÉDA : La sauvette, <i>Verdier</i>
ABDERRAZAK SAHLI : Zrabatirges, <i>CIPM/Spectres Familiers</i>
JEAN-MICHEL RENARD : L'interdit de langue, <i>Fourbis</i>
RAYMOND JEAN : Le Clou, <i>Le Temps des cerises</i>
SERGE MARTIN : Francis Ponge, <i>Bertrand-Lacoste</i>
GENEVIÈVE BERTAUDON : L'Habit, <i>CIPM/Spectres Familiers</i>
BRICE MATTHIEUSSENT : Expositions, pour Walter Benjamin, <i>Fourbis</i>
STANISLAS RODANSKI : Le surétant non être, <i>Unes</i>
YANNIS RITSOS : Tard, bien tard dans la nuit, <i>Le Temps des cerises</i>
GÉRARD ARSEQUEL : Bruit d'ailes, <i>Détours</i>
NIVARIA TEJERA : Paris Scarabée, <i>Ulysse fin de siècle</i>
HERVÉ BAUER : Requiem de Stockholm, <i>La main courante</i>
RICHARD ELLMANN : Oscar Wilde, <i>Gallimard</i>
BERNARD NOËL : La maladie de la chair, <i>Ombres</i>

POTIRON CARBONADE

H.D.

Les cucurbitacées ? Une grande famille unie où se retrouvent la courge, l'aubergine, le concombre, le cornichon, la coloquinte, la courgette, le pâtisson, la calebasse, le melon, le sucrin, la courge-bouteille, le cantaloup, la pastèque, la citrouille, le potiron...

Une longue histoire, depuis les amérindiens – qui nous les firent connaître, les arabes – qui utilisaient les chairs et les graines pour une médecine d'émulsion ou de décoction –, les grecs, les latins (hachis de courge aux lentilles, courge au miel...); **une étonnante diversité** de formes et de dimensions, **une allure superbe** qui va de l'enveloppe luisante et vernissée, égale ou par tranches, jusqu'à l'enveloppe mamelonnée, crevassée, gerçurée de la « vaste citrouille verruqueuse » !

Quel choix ? Il nous faut un fruit d'envergure et de qualité, à chair ferme – loin de ces « bourses » ornementales qui se calent entre la poire et la banane –, il nous faut, parmi les courges, les citrouilles ou les potirons issus de la forte famille de cette plante potagère à tige rampante dont le nom – du latin *cūcūrbīta* – devint **cohourge** dès 1390, un beau fruit, lourd, de bonne saison. Plutôt que la courge, souvent fibreuse sous nos latitudes, plutôt que la citrouille (qui tire son nom de sa couleur jaune citron), je propose un potiron pour cette recette proposée par Gladys Yurkievich, un « **potiron carbonade à l'argentine** ».

Donc : un potiron de 5 kg environ, 3 épis de maïs, 1 oignon, 2 belles tomates,

1/2 kg de viande de bœuf maigre, 1 cuillerée à soupe de sucre, 1/2 tasse de riz, 2 poivrons (1 vert, 1 rouge), 1 verre de vin blanc sec, 1/2 tasse d'huile d'olive, 1/2 verre de lait entier, sel, poivre, beurre.

Laver et bien essuyer le potiron ; découper la calotte – qui servira de couvercle ; enlever les graines ; petites entailles dans la chair avec la pointe du couteau ; badigeonner de beurre ; saupoudrer de sucre ; mouiller avec le lait ; couvrir avec la calotte et passer au four – température modérée – pendant environ 1 heure 1/2 ; mettre en réserve ; éplucher le maïs, couper en petits morceaux, mettre à bouillir 5 minutes.

Par ailleurs : faire sauter le riz dans un peu d'huile, qu'il dore ; tenir en attente ; faire blondir en casserole l'oignon et les poivrons, en julienne ; ajouter la viande en cubes ; laisser revenir ; ajouter les tomates pelées, épépinées, concassées, puis le vin blanc ; saler, poivrer, un peu de sucre en plus ; couvrir ; laisser à mijoter une vingtaine de minutes ; ajouter le riz pour quelques minutes ; incorporer le maïs et laisser à nouveau mijoter quelques minutes ; mettre toute cette sorte de farce dans le potiron ; couvrir ; au four pour un bon quart d'heure.

Cela se sert avec une petite louche, en grattant les parois. Cela s'apprécie lentement, très chaud. Avant ou après le tango.