Action Poétique

151

4 conversations :

Emmanuel Hocquard
& 10 sonnets
choisis par Viviane –
Juliette Valéry
Alexandre Delay
Maya Andersson

&

Per Aage Brandt
Marc Petit
Joseph Julien Guglielmi
Huguette Champroux
Alain Cressan
Michelle Grangaud

Olivier Barbarant

50 ANS

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 :
Henri Deluy

Secrétariat général :
Jean-Pierre Balpe

Administration :
Michel Ronchin

Diffusion :
Pour toute commande,
s'adresser à la revue

Abonnement :
France : 4 numéros 250 F
Étranger : 4 numéros 350 F
France : 8 numéros 450 F
Étranger : 8 numéros 650 F
C.C.P. Paris 4294 55E Action Poétique

Les manuscrits non retenus
ne sont pas retournés

Gérant responsable : Henri Deluy

Dépot légal : 2e trimestre 1998
ISBN : 2-85463-151-X
ISSN : 0395-0018
Commission paritaire n° 56995

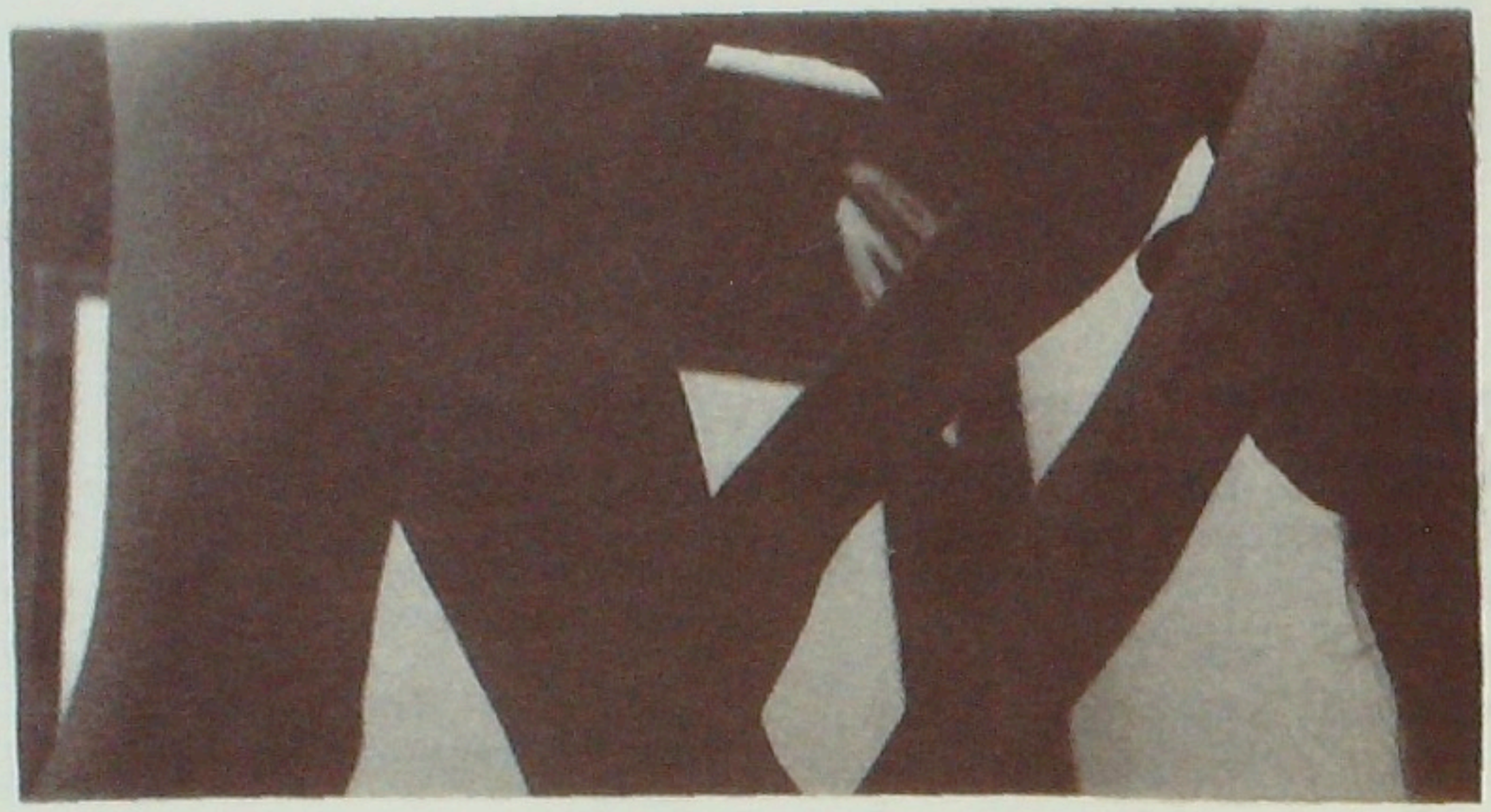
Imprimerie
des Presses Universitaires de France,
73, avenue Ronsard
41100 Vendôme
N° 45388

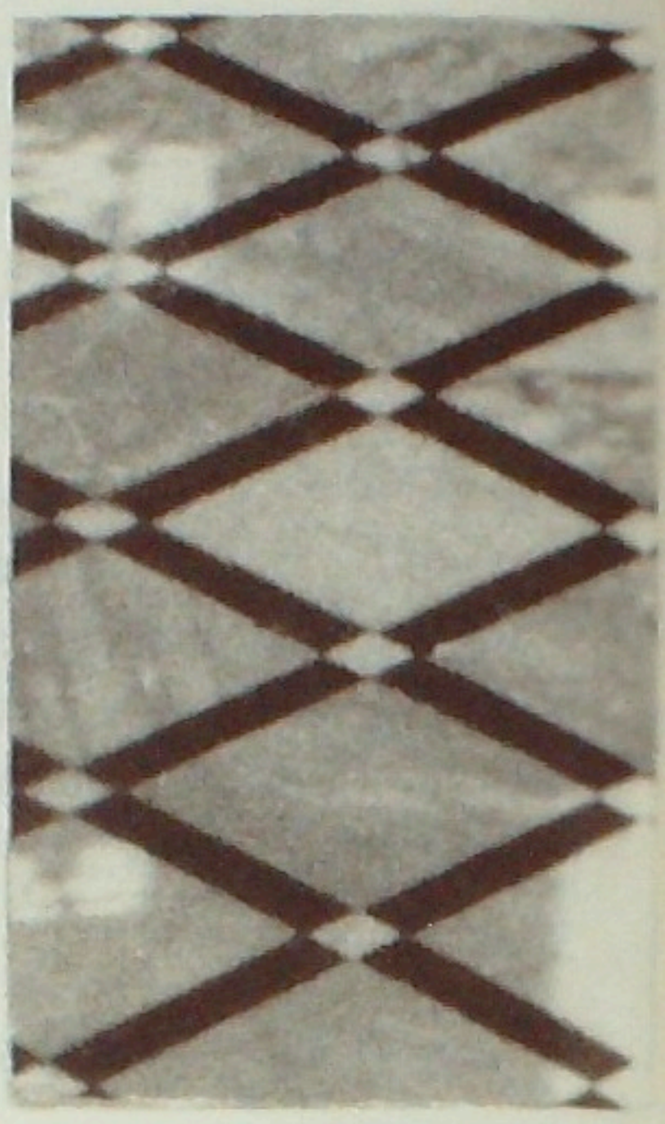
Pages précédentes : de gauche à droite, J. Valéry, H. Deluy, E. Hocquard, M. Andersson, A. Delay à Bouliac. Photo D.A.

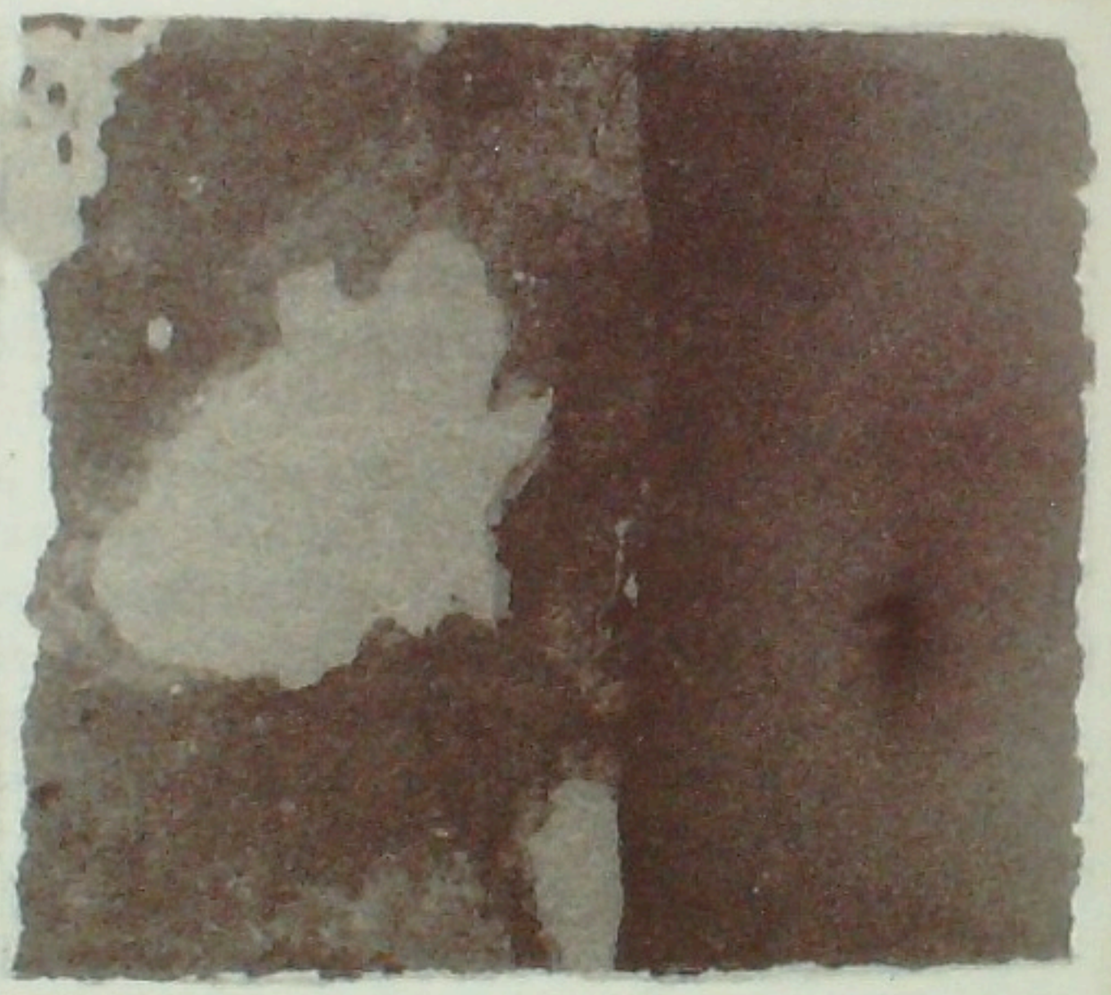
COMMENT EN SUIS-JE ARRIVÉ LÀ ? PAS D'ARBRES, TROIS OBSERVATOIRES FIXES, LA LISTE ET LE CHOIX DE VIVIANE.

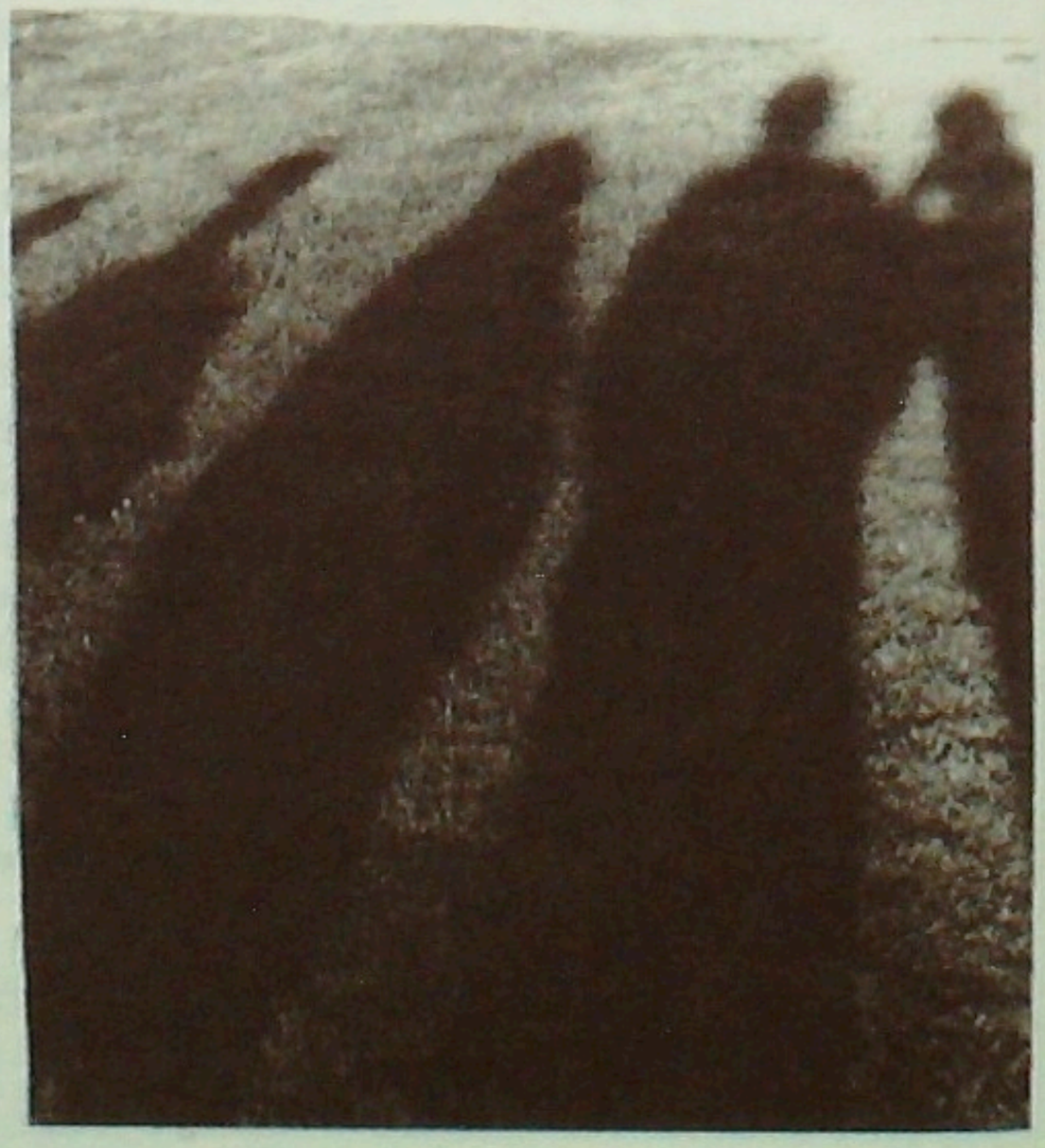
Emmanuel Hocquard, Juliette Valéry,
Alexandre Delay, Maya Andersson

& Henri Deluy









COMMENT EN SUIS-JE ARRIVÉ LÀ ?

Conversation Henri Deluy / Emmanuel Hocquard
du 20 mars 1998.

Henri. J'aimerais qu'on trace une sorte d'itinéraire. Un cheminement, au cours des dix dernières années, t'amène de l'écriture *stricto sensu* de poèmes à quelque chose de différent, même s'il y a encore des éléments de ce que moi j'appelle poèmes qui sont en mouvement dans ce que tu écris maintenant. Ce cheminement est ponctué par tes productions, par du travail : des livres, une anthologie qui, par rapport à ta réflexion, fait relativement date, un film... Comment vois-tu ce cheminement ? Qu'est-ce qui t'amène à remettre en cause *l'écriture de poésie,* le poème ? L'arrière-plan dont le titre de cette anthologie est finalement la symbolisation (*Tout le monde se ressemble*) est clair : aucun de nous n'a rien à dire sur lui-même.

Emmanuel. Je vais commencer par le dernier point que tu soulèves. Aucun d'entre nous n'a rien à dire sur lui-même, dis-tu. Je suis bien d'accord. Mais si quelqu'un a quelque chose à dire, c'est à partir de lui, c'est de lui qu'il le fait. Tu te rappelles la *Lettre à Freddy Buache,* le film de J. L. Godard. La municipalité de Lausanne lui avait commandé — pas *demandé,* non, *commandé* — un court métrage sur Lausanne à l'occasion du 500ème anniversaire de la ville. Freddy Buache, un ami de Godard, directeur de la cinémathèque de Lausanne ou quelque chose comme ça, avait servi d'intermédiaire entre le commanditaire et le cinéaste.

Godard fait son film où il dit, d'entrée de jeu, s'adressant à Freddy Buache : « Je pense qu'ils seront furieux parce qu'ils nous avaient donné de l'argent pour faire un film sur et ça c'est un film de. » Il détourne la commande. « Tu vois, quand ils disent qu'on n'est pas honnêtes, qu'on n'a pas rempli la commande... mais ce n'était pas très honnête non plus de faire une commande comme ça. »

Ce qui est important, c'est que pour faire ce film, ce film *de* et non un film *sur,* Godard s'adresse *à quelqu'un.* A besoin de s'adresser à quelqu'un. A besoin de prendre *quelqu'un* à témoin, ou a besoin d'une complicité avec *quelqu'un.* Il a besoin de cette oreille d'ami pour donner forme à sa désobéissance vis-à-vis de la commande. Et pas n'importe

quelle forme. C'est une "lettre d'ami". Une lettre qui s'adresse à un ami sur le ton qui convient quand on s'adresse à un ami. Nous devons parler de cela. L'intonation amicale. Pour que l'intonation amicale puisse exister, il faut l'ami (ou le destinataire). La désobéissance de Godard vis-à-vis de la commande n'est pas la désobéissance de quelqu'un qui va *contre* la commande ou le commanditaire. Sa désobéissance, c'est d'engager son idée de filmer Lausanne d'une façon différente de la façon habituelle de filmer une ville quand on vous passe commande d'un documentaire sur une ville. « Il faut aller directement au fond des choses. Il y a urgence. » Urgence d'un film *de* et non d'un film *sur*, d'un film de *sur-face*. Mais pour que ce film *de* puisse prendre corps, ou prendre forme, il faut l'ami. La confiance et l'oreille amicale de Freddy Buache. Alors seulement il peut parler sur ce ton, avec ces intonations presque confidentielles, presque murmurées sous la surface, sous la musique. Et quelle musique ! Le boléro de Ravel ! Le volume de la musique est si fort qu'il couvre presque la voix de Godard. Alors on tend l'oreille, on doit tendre l'oreille pour entendre ce que dit Godard à son ami Freddy Buache. Un ami est quelqu'un qui sait tendre l'oreille.

L'intonation, c'est si important. C'est si directement en profondeur. Je dis *intonation* de préférence à *ton*. Le ton, j'ai l'impression que ça concerne la surface, que c'est ce qui se manifeste en surface et qui manifeste la surface. « Parlez-moi sur un autre ton », « Il avait pris un ton plaintif, railleur, menaçant, etc. » L'intonation, elle, engage l'intention avant même que le langage entre en scène. Avant même de trouver les mots. Alors que le ton concerne tout le monde, que tout le monde peut percevoir et se mettre d'accord sur un ton insolent ou persifleur ou arrogant ou ironique..., l'intonation est une affaire disons qui concerne d'abord celui qui parle ou qui écrit. Ce qui fait la différence entre ce que je dis et ce que tu dis, ce ne sont pas les mots puisque les mots sont à à la disposition de tout le monde, que tout le monde emploie les mêmes mots (*Tout le monde se ressemble*). Tout comme les images de Lausanne, dans ce film, pourraient être des images de n'importe quelle autre ville. Ce qui fait la différence, c'est l'intonation. On pourrait aussi bien parler de *sincérité*. Ou d'éthique. On pourrait, pour simplifier, dire que le ton relève de la morale et l'intonation de l'éthique. La morale, c'est faire un film *sur*. L'éthique c'est tenter de faire un film *de*.

L'intonation est liée au destinataire. Pour qu'il y ait de la complicité, de la confiance, il faut un confident, un complice. La qualité (bonne

ou mauvaise) de l'intonation est toujours liée à la qualité (bonne ou mauvaise) du rapport établi entre celui qui parle et celui à qui il s'adresse. Le destinataire (ou comment on voit le destinataire) est donc *profondément* plus important que le message proprement dit. Ce qui me fait souvent dire que le message c'est moins le médium que le destinataire. Ta parole prend la forme qu'elle prend *depuis* le destinataire. C'est le destinataire qui donne son contenu et sa forme à ton message. Sans Freddy Buache, ce film n'existerait pas tel qu'il est, c'est-à-dire qu'il n'existerait pas tout court.

Ça c'est une vraie question. Parler sur, c'est facile mais ce n'est pas intéressant. Et pour parler de, il faut quelqu'un à qui s'adresser. Et un vrai destinataire, c'est plus difficile à trouver qu'un public. Ou, si tu préfères, comment rire seul si, pour rire, il faut au moins être deux ? Je ne parle pas de faire rire la galerie. La galerie, c'est la scène littéraire, le milieu littéraire, le public littéraire.

Henri. Quand tu fais cette anthologie [1], est-ce que d'une certaine façon tu n'es pas, à un moment donné malgré tout, et même peut-être malgré toi, débordé par la commande ?

Emmanuel. Cette anthologie (*Tout le monde se ressemble*) était en effet une commande. Une commande assortie de quelques contraintes incontournables : préface, présentation des auteurs, format du livre, nombre total de pages, date de remise du travail. J'acceptais ou je déclinais l'invitation. J'ai accepté parce que la commande s'accompagnait d'une vraie demande : ce qu'on attendait de moi, ce n'était pas une anthologie sur la poésie française contemporaine mais une anthologie de moi, mon anthologie de la poésie française contemporaine. Alors j'ai dit à Henriette Zoughebi, à l'origine de cette initiative, que je tenais à inclure dans l'anthologie des traductions (tu connais ma position sur la question : tout poème traduit en français est un poème écrit en français) et des proses (ce qui ne signifie pas des *poèmes en prose*). Elle a accepté. Donc les choses étaient parfaitement claires dès le départ, si bien qu'à aucun moment je ne me suis senti "débordé" par la commande. Bien sûr qu'il n'y a pas tous ceux que j'aurais pu mettre dans l'anthologie. Bien sûr que j'aurais préféré disposer de davantage de place. Mais ce n'est, au fond, pas tellement la question. La question c'était le fil conducteur de l'anthologie : la grammaire. Tout le monde se ressemble, ça ne veut pas dire que tout le monde

écrit ou lit de la même manière, encore moins que tout le monde doit être dans l'anthologie ; ça veut dire que tout le monde est confronté au même langage, à la même grammaire et comment certains font malgré tout quelque chose de différent avec (ou contre) ça. Ce n'est même pas une question de poésie ou de prose. Pour certains, comme Roger Giroux, Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journoud, Danielle Collobert, Jean Daive et d'autres aussi, je serais bien en peine de dire si, dans les textes que j'ai sélectionnés, il s'agit de vers, de phrases, d'énoncés ou d'autre chose. Je pencherais pour *autre chose*.

Henri. Ce n'est pas ce que tu pensais il y a dix ans... Comment en est-tu arrivé là ?

Emmanuel. Ce n'est pas ce que je pensais il y a vingt ans. Il y a vingt ans, je débarquais, dans tous les sens du terme. Je pensais — assez naïvement — que la poésie était le moyen d'échapper à la forme précontrainte de la prose, à l'enchaînement explicatif, démonstratif, à sens unique des phrases. Je pensais que la poésie me permettrait de penser autrement. Plus librement. Qu'elle autoriserait d'autres dispositifs logiques. Pendant une dizaine d'années, j'ai voulu continuer à y croire et j'ai poursuivi dans cette direction. Il y a eu des livres, il y a eu l'aventure forte d'Orange Export Ltd. avec Raquel et toute la bande, il y a eu les lectures à l'A.R.C., etc. Puis un jour, il y a une dizaine d'années, en effet, à Rome, j'ai craqué. Depuis longtemps je ne lisais presque plus de proses ; j'ai peu à peu cessé aussi de lire de la poésie, sinon par obligation professionnelle. Je n'en supportais plus le ton, le maniérisme formel ni ces doucereuses remontées de la petite musique de tête dont j'ai moi-même le plus grand mal à me défaire. J'ai commencé une longue cure de polars. Là au moins, pas de tralalas, d'effets de manche, de sur-langue, de minauderies, d'intimidation, bref pas de Littérature. Droit au but, avec le langage de tous les jours, le langage ordinaire, celui de tout le monde « à la hauteur où l'on est. Et l'on n'y est pas monté sur des échasses ou sur une échelle, mais simplement debout sur ses pieds. » Mon art poétique est devenu *la cafétéria de Mme Smith* : « Eh bien, l'autre jour, moi aussi, je me promenais, plein de soucis, quand j'ai vu cette inscription à la vitrine d'un magasin : "Cafétéria de Mme Smith". Pas de nom chichiteux, rien de grandiloquent ; simplement, voici la cafétéria de Mme Smith ; entrez si ça vous convient. » (Charles Reznikoff, *Le musicien* [2]).

Comment en suis-je arrivé là ? Tu es gentil de parler de cheminement et même d'itinéraire. Ça ressemble plus à la démarche d'un crabe : une succession de doutes, de reculs, de pas de côté, de tâtonnements empiriques pour en arriver à me dire qu'au fond, entre la poésie et moi, ça ne pouvait être qu'un malentendu. Une de ces histoires d'amour qui *finissent mal, en général.* À Rome, où j'ai rencontré Alexandre et où j'ai aussi beaucoup parlé avec Olivier, j'ai franchi mon Rubicon. J'ai commencé à prendre mes distances avec la caste littéraire où, décidément, je me sentais de plus en plus mal à l'aise Ça a commencé par la conversation avec Olivier Cadiot dans l'annuaire 86/87 de la Villa Médicis (*Les associations ne sont pas libres*) puis *Un privé à Tanger* [3], *La bibliothèque de Trieste* [4], *Le cap de Bonne Espérance* [5] et *Deux étages avec terrasse et vue sur le détroit* [6]. Raquel et moi avions mis fin à Orange Export Ltd. en 1986, avec la parution du livre chez Flammarion [7] et mes intérêts allaient de plus en plus vers la poésie des États-Unis. Avec Claude Royet-Journoud nous avions déjà fait une première anthologie de poésie américaine contemporaine, *21+1 poètes américains d'aujourd'hui* (prête dès 1981 mais publiée avec retard, en 1986, par les éditions Delta, à l'Université de Montpellier). À mon retour de Rome, j'ai fondé, en 1989 (ce fut ma contribution à la célébration du bicentenaire de la Révolution française) *Un bureau sur l'Atlantique,* en publiant, aux éditions Royaumont, le premier livre de Louis Zukofsky en France [8], traduit par Pierre Alferi (que j'avais également rencontré à Rome) et une seconde anthologie de poésie américaine, avec Claude : *49+1 nouveaux poètes américains* [9].

J'insiste sur cette aventure américaine, dans laquelle je me suis beaucoup investi toutes ces dernières années — même si aujourd'hui c'est Juliette qui prend les choses en mains, notamment avec la collection *Format Américain* [10]—, j'insiste sur l'Amérique parce que j'y ai trouvé, au moins dans certaines écritures, ce que je ne trouvais pas en France. Entre autres, une dimension politique très singulière. Je m'en suis expliqué à plusieurs reprises, tout récemment encore dans *Taches blanches* (LE «GAM» n°2 [11], 1997). *Politique* comment ? Comme le roman noir américain est politique. *Politique* comme Gertrude Stein, les Objectivistes, les poètes L=A=N=G=U=A=G=E. *Politique*, cela n'implique pas que les poètes américains soient plus que d'autres *engagés* dans le débat électoral. Cela signifie simplement qu'ils placent la réflexion politique, l'action politique, radicalement, sur le terrain du langage. La volonté politique comme *volonté de langage*. La puissance du langage au lieu de son pou-

voir. La grammaire de Gertrude Stein, les recopiages de Reznikoff, les tablettes d'Armand Schwerner, les blocs-langage aléatoires/intentionnels de Jackson Mac Low, les Poèmes parlés de David Antin, les Expériences de Bernadette Mayer, etc.

La prose, je l'ai dit, c'est de la pensée précontrainte. Les mots s'y succèdent dans un ordre donné a priori, sous le contrôle de la grammaire d'état. Tu dois suivre l'itinéraire fléché. Si tu prends des chemins de traverse (PELOUSE INTERDITE), si tu touches à la perspective déjà tracée, tu sors de la prose mais ce n'est pas pour autant de la poésie. Alors qu'est-ce que c'est ?

La poésie c'est pareil même si, en apparence, c'est différent. Ça a l'air plus libre (plus licencieux), plus souple et plus ludique, mais c'est, grammaticalement, la même chose. C'est la même grammaire, la même pensée précontrainte, qui coule dans les formes, si variées soient-elles. Si tu renonces au vers, ce n'est plus de la poésie mais ce n'est pas pour autant de la prose. Alors qu'est-ce que c'est ?

En fait, ça ne me paraît pas très important de répondre à cette question. J'avoue être un peu déconcerté par le débat national sur prose et/ou poésie. C'est, pour moi, comme débattre du sexe des anges quand les Turcs assiègent la ville. C'est un débat de clercs. Ou un débat entre copropriétaires. J'ai toujours été locataire. Je ne me sens pas vraiment concerné.

Comment en suis-je arrivé là ? En suivant ma propre pente. En allant du côté où je penche : la cafétéria de Mme Smith ou le langage ordinaire. C'est l'enseignement du langage qui m'a appris la mort de la littérature. Il y a très longtemps, j'ai enseigné, comme instituteur de montagne d'abord (au fond de la médina de Fès), puis comme professeur auxiliaire de français dans des collèges et, détaché par le Rectorat de Nice, dans un centre de Formation Professionnel pour Adultes. (Je ne parle pas de l'enseignement de l'histoire et de la géographie pour lequel j'avais été formé universitairement, qui était chiant et qui ne m'a rien appris. Il suffisait d'avoir un cours d'avance sur les élèves.) Je parle de l'enseignement du français basique à des petits Marocains, à de futures secrétaires sténo-dactylos ou à des collégiens dont le niveau était à peine inférieur au mien. C'est comme ça que j'ai appris la grammaire et l'orthographe. En l'enseignant. Ça c'était une expérience de langage, grandeur réelle. Là tu es, pour de bon, confronté à de vrais problèmes de langage et de vie. Ou, comme dit Jean Frémon, « Où en êtes-vous de vos rapports avec le

monde ? » Si je n'avais pas, grâce à (ou à cause d') Alexandre, repiqué à l'enseignement de ce que — faute de mieux — j'appelle *langage & écriture*. à l'École des Beaux Arts et à l'École d'Architecture de Bordeaux, je crois que j'aurais aimé redevenir instituteur.

Dans mon *Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie* [12], à l'article **Enfance**, je cite ce passage de James Durham, extrait de *Dark Window* :

> — Qu'est-ce que tu veux de moi ? a-t-il demandé, mortellement sérieux.
> — Rien que l'histoire. La seule chose qui intéresse vraiment les détectives. Savoir à quel moment ça s'est mis à déconner.
> — C'est tout ?
> Je lui ai assuré que ça s'arrêtait là.

Thomas Möbius, le privé de certains livres, qui apparaît pour la première fois à la fin d'*Un privé à Tanger*, comme un ancien cancre, n'est pas un personnage métaphorique. C'est un vrai enquêteur qui mène de vraies enquêtes. Des enquêtes de langage.

> « Quand on enquête sur son enfance, on déterre des souvenirs, dit-on. Eh bien non ! Les souvenirs, ça n'a jamais concerné le passé. Ça n'existe qu'au présent, au fur et à mesure que *je me souviens*. Les souvenirs, ce sont des mots, des phrases, des énoncés. Pas du passé ou des morceaux du passé mais du langage et des morceaux de langage au présent. Avec ses souvenirs d'enfance, l'élégiaque réfléchit sur son langage et pas du tout sur sa petite histoire individuelle qui, en fait, n'a jamais existé comme telle.
>
> Quand il trie les indices de sa "vie passée", il ne revient pas en arrière. Il enquête pour élucider un certain nombre de questions actuelles. De quels Panurges est-il le mouton ? De quels mots d'ordre consent-il à se faire incessamment l'échotier ? À l'intérieur de quels types de territoires soigneusement contrôlés tourne-t-il en rond ? Quelle sorte de grammaire gouverne ses pensées ?
>
> N'ayant que faire des généralités, il n'a pas d'autre choix que partir de son expérience propre, *affronter son propre cas*.

Je lis de moins en moins, mais j'écoute. J'écoute parler. J'écoute lire les étudiants. J'écoute la radio. L'autre jour, au cours d'une émission consacrée à des établissements scolaires en difficultés, un professeur de philosophie se plaignait du fait que ses élèves de terminale, à qui il donnait à lire des textes philosophiques, ne parvenaient pas à lire une phrase jusqu'au bout sans trébucher sur les mots. Ce témoignage m'a paru très

intéressant. J'espère que notre allègre ministre a écouté l'émission.

De quelle carence cette observation est-elle l'indice ? Il y a deux écoles.

Ou bien il faut tout mettre en œuvre pour que les élèves de terminale parviennent à lire une phrase jusqu'au bout sans trébucher sur les mots. Ce qui paraît être la moindre des choses si on fait de la philosophie, parce que la pensée philosophique — en dépit du vœu de Wittgenstein — procède par phrases et n'existerait pas sans les phrases. Dans son beau livre *Chercher une phrase* [13], Pierre Alferi écrivait que « penser veut dire : chercher une phrase ». Et il avait philosophiquement raison.

Ou alors on se dit que la phrase a peut-être fait son temps, comme la représentation de la perspective renaissante en peinture a fait le sien, depuis longtemps. Et que ces jeunes gens balbutiants ont peut-être envie ou besoin (sans trop le savoir eux-mêmes) d'autre chose que de phrases. Si c'était le cas, ce ne serait pas bon signe pour l'avenir de la philosophie. Mais ce ne serait pas nécessairement calamiteux pour la pensée. On peut aussi penser par bribes, par notes, par listes, par énoncés... Ce qui ne serait pas sans profondes conséquences, notamment en ce qui concerne le sacro-saint statut du sujet et, corrélativement, de l'objet.

Henri. As-tu l'impression qu'en quittant Paris, compte tenu du centralisme français, tu as atteint quelque chose ?

Emmanuel. Non, je ne peux pas dire ça comme ça. La situation de la province par rapport à Paris a quand même changé. Ce qui n'était pas encore le cas dans les années soixante-dix, à l'époque où, pour faire Orange Export Ltd., Raquel et moi avons dû quitter Nice pour venir à Paris. J'ai passé vingt ans à Paris et ne n'ai pas aimé. De toute façon, mon nombril n'a jamais été attaché à Paris. Avant Paris, j'avais déjà vécu dans quantités d'endroits très différents et plus intéressants, notamment à Tanger au temps du statut international. J'ai pas mal voyagé aussi. Bordeaux, c'est un peu par hasard plus que par choix délibéré. C'est une ville très bizarre. Une survivance assez ratée, en coma dépassé, de l'époque esclavagiste puis de la période coloniale. Une sorte de non-ville. En fait, je crois que ça n'existe pas. Comme l'Afrique, à la fin du *Coup de Lune* de Simenon. Dis-le leur, à Ivry, que Bordeaux ça n'existe pas.

Henri. Ils ne me croiront pas. Pire, ils me répondront : « Ça ne m'étonne

pas que tu dises ça, c'est de la poésie. »

Emmanuel. Bref, Bordeaux me convient tout à fait. J'ai besoin de ça, pour le moment. C'est l'endroit idéal pour faire le point, prendre du recul par rapport à Paris précisément. Pour réfléchir, expérimenter, rêver peut-être. Un bon observatoire et une météo clémente. Et puis il ne faut pas exagérer. Ce n'est quand même pas la Thrace ! On n'y est pas coupé de tout. Figure-toi qu'on a le téléphone, la radio, la télévision, le fax, internet, les journaux, comme à Paris. Depuis quelques années, ils ont même remplacé les diligences par le T.G.V. Et puis il y a les cours avec les étudiants, il y a quelques amis qui sont sur place et les amis qui viennent. Ça permet de travailler dans de bonnes conditions, à l'écart du monde parisien. C'était devenu nécessaire.

Henri. Tout ce que tu dis, y compris dans ton vocabulaire, ça ressemble beaucoup à une ascèse.

Emmanuel. N'exagérons rien.

Henri. Je suis en train de faire une curieuse expérience : je traduis une béguine, une mystique du XIIIème siècle flamand. Je ne suis pas croyant. C'est une autre langue, à plusieurs niveaux : c'est une langue étrangère, et une langue étrangère dans sa langue. En plus elle parle de choses que je ne comprends absolument pas sauf quand elle dit « j'ai faim ».

Juliette. Est-ce la même racine que béguin ? On a le Dictionnaire historique de la langue française.

> « BÉGUINE (XIIIe s.) est d'origine controversée. L'hypothèse la plus fondée est celle d'une formation à partir de *begart* « membre d'une communauté religieuse qui ne prononçait pas de vœux », emprunt au moyen néerlandais *beg(g)aert, bageart* ; ce mot, d'origine incertaine, est peut-être dérivé avec le suffixe -art du moyen néerlandais *beggen* « réciter, psalmodier des prières » (bègue), restitué par le flamand *beggelen* « bavarder à haute voix » [...]

Emmanuel. Ces explications feraient le ravissement de Jena Osman et du Dr Zhivago [14]. Elle m'intéresse beaucoup, Henri, l'approche que tu as du mysticisme. Cette expérience "d'idiotie" que tu fais (à tous les niveaux) dans une langue que tu ne connais pas. Si seulement nous pouvions revi-

siter le français de la même manière. Tu disais que la seule chose que tu comprends c'est quand elle dit "j'ai faim". « J'ai faim » me semble être l'expression même de l'expérience mystique. L'expérience mystique est une expérience intransmissible. « J'ai faim» n'a de sens que pour quelqu'un qui a lui-même déjà éprouvé la faim. Elle ne peut faire l'objet d'aucun enseignement, parce qu'elle a lieu hors-langage, ou aux limites du langage. La relation qui peut en être faite est une simple indication descriptive. Mais l'expérience elle-même n'est pas transmissible. Certains avaient été surpris que j'aie cité Angèle de Foligno en quatrième de couverture de *Théorie des Tables* [15]. En fait ça me paraît la moindre des choses. Je pense n'être pas suspect de mysticisme, du moins au sens religieux du terme. Mais ce n'est quand même pas parce qu'on est incrédule qu'on n'a pas le droit de s'intéresser à ce qui se passe à la lisière du langage. C'est une question qui a aussi été abordée, sous un angle pas du tout religieux, dans *Le Canale* (*Le voyage à Reykjavik* [22]).

> Le Canale. Je l'ai vu de mes yeux vu. Je le vois encore, comme si je l'avais devant les yeux.
>
> Mais pour le voir de mes yeux voir, je dois me placer debout sur la pierre à fleur d'eau.
>
> Tu peux aussi le voir si tu vas te mettre debout sur la même pierre.
>
> Alors tu le vois et alors tu peux dire, comme moi, je le vois. Toi et moi pouvons dire je le vois. Ça c'est un point. Et sur ce point, nous voici pareil.
>
> Maintenant, cet autre point. Nous pouvons voir de nos yeux voir le trapèze blanc comme un rectangle parfait, à condition... *Mais nous ne pouvons pas le montrer.* Nous pouvons dire que nous le voyons, mais *nous ne pouvons pas montrer ce que nous voyons.*
>
> Nous pouvons seulement dire : si vous voulez voir ce rectangle parfait, il vous faut aller vous-même sur la pierre. De là, vous le verrez comme je le vois. La seule chose que je peux vous montrer, c'est une photographie de moi sur la pierre d'où je vois le *Canale* comme un rectangle parfait.
>
> *Il n'existe aucune représentation possible de ce que je vois par observation directe.* Je peux seulement t'en faire une description, aussi exacte que possible. Prends-la comme une indication.
>
> Je vois le *Canale.*

C'est ce que j'appelle *un test de solitude*. Il n'existe aucune représentation possible de ce que je suis *seul* à voir. Je peux seulement en faire une description, aussi fidèle que possible. Ma description est une indication. Une indication *de* ma solitude. La littérature n'a rien à voir avec ça.

Henri. Pourtant, quand nous lisons aujourd'hui ce qui nous est parvenu de gens qui ont écrit dans les conditions dont tu parles il y a *x* siècles, quand nous lisons les textes de certains mystiques — ça nous arrive quand même —, on les lit comme de la littérature.

Emmanuel. Oui, on peut le faire. Mais est-il bien raisonnable de détourner ainsi les enjeux ? D'exhiber sur la scène littéraire des choses qui, à l'évidence, n'ont rien à y faire. Ça devient presque un spectacle pour voyeurs. Malraux écrivait, à propos de je ne sais plus quelles statuettes d'Égypte ancienne, que si nous pouvions les voir comme ceux qui les ont faites, nous ne pourrions pas les mettre dans nos musées. Je ne vois pas très bien ce qu'on gagne à opérer des recyclages de cet ordre. Je me demande si on n'aurait pas au contraire tout intérêt — intellectuellement parlant — à laisser hors champ littéraire des textes dont tu soulignais tout à l'heure le caractère aporétique. Mais bon, libre à chacun de faire ce qu'il veut, comme regarder *Apostrophes* ou *Un siècle d'écrivains* si on aime ça.

Je ne suis pas contre les déplacements, les réutilisations, les appropriations, les rapprochements (par exemple celui de Caroline de Monaco et Ernst de Hanovre sur les photographies du bal de la Rose publiées par *Paris-Match*), à condition que ça entre dans un projet de pensée personnel, un projet de vie, pas dans la perspective générale d'une nébuleuse culturelle, aussi respectée sinon respectable soit-elle. On faisait l'autre jour cette réflexion, avec Alexandre et Maya, au vu de l'affiche d'une exposition de peinture dans un musée, qu'on ne pouvait pas savoir si le musée en question exposait un peintre, les tableaux de ce peintre ou le musée lui-même. Qui est l'auteur de quoi ? Qui signe quoi pour qui et qu'est-ce que ça veut dire ?

Henri. Tu signes bien tes livres ?

Emmanuel. Comment faire autrement. Mais ça ne dispense pas d'une réflexion sur la signature. Il me semble qu'il y a là une urgence absolue qui relègue très loin derrière le débat sur la prose et la poésie. J'évoquais

les Turcs en train d'assiéger Byzance. Les Turcs, en l'occurence, ce sont aussi les armées de juristes qui nous mitonnent des lois en béton sur la propriété artistique, qui finiront bientôt par nous empêcher, tout simplement, de travailler, si personne ne réagit. Il faut lire, sur ce sujet, la double page publiée, en juillet 1997, par *le Monde Diplomatique*. Ça laisse rêveur.

Mais dans la signature, ce n'est pas seulement la notion de propriété qui est en cause. Ni même celle d'identité. C'est peut-être un point de vue très personnel, mais je ressens la signature comme quelque chose d'infâmant, de l'ordre du marquage. À mes yeux, le seul intérêt de la signature c'est de signaler non pas un auteur mais une incertitude. On ne devrait signer que nos incertitudes. « Voici une proposition. Telle qu'elle est, si incertaine soit-elle, j'en assume la responsabilité. » Quand il y a certitude, à quoi bon signer ? C'est comme signer une tautologie.

La seule chose qui me paraisse un peu lumineuse dans cette ténébreuse affaire, ce n'est pas l'anonymat (l'anonymat c'est la même chose que la signature), c'est la bande. On est en bande (pas en groupe, en parti, en école), on travaille sur les mêmes histoires et on tombe d'accord à certains moments sur telle ou telle proposition, qui peut d'ailleurs changer demain. On ne va pas pour autant signer *La bande*. Il y a comme ça des moments merveilleux où quelque chose s'éclaire et où les noms s'effacent devant l'évidence, et à ces moments-là, tout le monde sont pareil. C'est ça que j'aime dans les expériences de traduction collective, par exemple, à Royaumont ou ailleurs. C'est ça que j'aime quand on fait un film ensemble, ou les anthologies, ou des livres, ou des photographies, et que, quand vient le moment de signer, on signe *&* ou *ou*.

Henri. C'est aussi une possibilité d'allégresse. Tu es d'accord avec moi pour dire que la joie, l'allégresse, c'est important ?

Emmanuel. Oui.

Le chemin Wittgenstein à Cambridge, photographié par Jean Khalfa


Je lui ai pris la main...

PAS D'ARBRES

Conversation Henri Deluy / Juliette Valéry
du 21 mars 1998.

Henri. Tu viens de l'univers de l'image ; pourquoi la vidéo ?

Juliette. J'ai commencé par pratiquer la photo, qui a très vite été indissociable d'un travail sur la séquence, le récit, sous forme de séries d'images puis de livres. Il se trouve qu'à ce moment-là je photographiais beaucoup l'écran de ma vieille télévision noir et blanc pourrie, essentiellement des films étrangers sous-titrés ; c'est la coïncidence des images (ou détails d'images) et des sous-titres qui m'intéressait ; je procédais par prélèvements et ensuite, sous l'agrandisseur, là où l'image "commence", je recadrais et faisais "monter", par juxtaposition, assemblage, des petites fictions. Sans le savoir, je pratiquais une sorte de cut-up ; c'était déjà proche, dans son mouvement, d'un processus d'écriture. Ici je voudrais ajouter que quand je cadre une image et la fixe sur un négatif ou l'enregistre en vidéo j'ai toujours l'impression d'essayer de voir quelque chose, de faire assez attention pour tirer quelque chose de ce que j'ai sous les yeux. C'est dans le laboratoire, au moment du tirage, ou devant l'écran en visionnant les rushes pour la vidéo que je commence à "voir", en fait, et c'est en même temps déjà engagé dans un processus qui mène au montage, au recyclage de ces images prélevées.

Henri. Tu passes de l'image fixe (la photo) à l'image mobile (la vidéo)...

Juliette. En même temps ça boucle la boucle, en quelque sorte, par rapport aux photos d'écrans du début déjà mentionnées. Je passe souvent de l'une à l'autre et dans les deux sens, en fait. La vidéo me permet de résoudre ce problème de choix, d'unicité de l'image photographique (Muybridge devait avoir le même problème). Souvent je filme en vidéo dans la perspective de photographier l'écran ensuite, comme ça je peux revenir sur mes choix de cadrage, en essayer d'autres, recadrer à l'intérieur de l'écran... Un puriste de la photographie trouverait sans doute ces procédés atterrants. Moi c'est devoir "saisir l'instant" qui me terrifie, alors disposer de 25 images/seconde plutôt que d'une image d'un 125ème de

seconde est une façon d'éluder ce problème et de pouvoir m'occuper de ce qui m'intéresse vraiment. Je trouve ça très luxueux. Bon, à part ce luxe des photographies d'écran qui m'apportent une vraie joie sans dommage, la vidéo c'est aussi bien sûr la possibilité de l'utiliser pour elle-même en termes d'agencement de séquences, d'enchaînement, de rythme, de rapport son/image, bref tout ce qui fait un montage et là c'est beaucoup plus compliqué et difficile. J'ai des dizaines d'heures de "rushes" que je n'appellerais d'ailleurs pas comme ça, disons de choses filmées, que je ne désespère pas de monter un jour avant que tout signal disparaisse des bandes ; savoir que Jonas Mekas a monté ses films plusieurs années après en avoir tourné les images m'encourage plutôt. Mais même le super huit est un support bien plus costaud que la vidéo...

Henri. Il y a eu d'abord cette collaboration sur le film *Voyage à Reykjavik* [16], avec Emmanuel et Alexandre. C'est quoi ce travail, c'est fabriqué comment ? Que viens-tu faire, toi, dans cette affaire ? Tu collabores avec un écrivain, un peintre ? Pourquoi ?

Juliette. Pour être correct on devrait l'appeler un vidéogramme, mais même nous on dit "le film". Je commence par un petit résumé historique : Tout a commencé, probablement, par l'achat d'un petit caméscope par Emmanuel (cf. réponse suivante) et notre lecture du mode d'emploi. Puis, pour Alexandre et Emmanuel, le projet de réfléchir ensemble dans un médium qui leur était étranger ; je crois (mais ils en parleront mieux que moi) que ça correspondait, pour l'un comme pour l'autre, au désir de travailler ensemble et aussi de prendre un peu le large par rapport à leurs pratiques respectives et solitaires. Ça s'inscrivait dans la suite de leur collaboration, déjà engagée depuis Rome (*Le modèle et son peintre* [17], *Hier* [18]). Quant à moi je me suis retrouvée associée à la vie et au travail d'Emmanuel à ce moment-là (nous avions commencé à travailler au *Commanditaire* [19]). Emmanuel et Alexandre ont engagé une correspondance "quant à ce que ce film pourrait être", proposé le projet au Centre de Poésie et Traduction de la Fondation Royaumont qui, souhaitant encourager des pratiques plurielles, "cosmopolites", parallèles à l'écriture, leur a passé commande d'une *chronique* vidéo et avancé les fonds nécessaires, notamment à l'achat d'une deuxième caméra. Nous avions déjà commencé à travailler. On a procédé par séquences, par petits blocs (nous les appelions des "fiches"), à la fois sur papier, en vidéo, enregis-

trements audio... Ça a duré un an et demi et s'est construit au fur et à mesure ; on avait pas loin de 60 heures de rushes pour aboutir à un film de 43 minutes (un luxe impossible en cinéma).

Henri. Mais pourquoi la vidéo, plutôt que le cinéma ?

Juliette. Parce que c'est très cher le cinéma. C'est aussi très "institué", voire "institutionnalisé", comme tout corps de métier reconnu et organisé. Parce que si tu trouves les sous pour faire un film (et je ne sais pas comment ça aurait pu arriver à un écrivain et un peintre qui n'ont jamais approché une caméra et veulent le faire tout seuls), ça suppose, du coup, un dispositif très lourd, des techniciens, jusqu'aux câbleurs syndiqués qu'il faut embaucher même s'ils ne servent plus à rien depuis l'invention des batteries... enfin ça, c'est Hollywood et je ne sais du cinéma que ce qu'on m'a raconté, je suppose que Robert Kramer ou Chantal Ackerman travaillent différemment. Godard ne cesse de se plaindre des professionnels de la profession, des acteurs aux éclairagistes ; c'est pour moi une sorte de feuilleton qui dure depuis trente ans et que je suis avec délices dans les archives et les journaux... Enfin lui, et les autres dont je parle, il me semble qu'ils ont engagé leur travail *en cinéma* depuis déjà longtemps, ils ont su inventer et perfectionner leur propre dispositif, l'accorder à leur rythme et leur pensée. Godard, qui je crois a chez lui un véritable studio, refait des films avec les chutes d'autres films, par exemple. (Cette histoire de recyclage m'intéresse beaucoup, par ailleurs.) Il a aussi (cf. *Génèse d'une caméra* in *Godard par Godard*) eu un échange assez orageux avec un inventeur et fabricant de caméras (Jean-Pierre Beauviala) à qui il demandait de concevoir une machine légère, transportable, à piles, "qu'il pourrait mettre dans le vide-poche de sa voiture" pour filmer sur le vif en 35 millimètres ce que par exemple il voyait tout à coup au bord de la route. Tout ça pour dire que la naissance de notre projet de vidéo est indissociable de l'évolution technique et de l'arrivée, sur le marché du "film amateur", de caméras et de magnétoscopes permettant de faire "chez soi" quelque chose avec ça. Bien sûr avant il y avait (il y a toujours mais probablement plus pour longtemps) le super huit, accessible à tous mais qui supposait, pour un projet un peu sérieux, une prise de son indépendante — de toute façon un procédé très contraignant (bandes limitées à 3 mn, trois semaines d'attente pour le développement, etc.) et même si nous nous étions connus au moment de sa vogue et avions caressé l'espoir de

faire un truc avec l'image mobile, comme tu dis, et le son, nous aurions probablement cédé au découragement. Alors bien sûr pour arriver au bout de notre vidéo nous avons terminé par une semaine de montage dans un studio, avec un technicien (de grande qualité et je le salue au passage), mais tout le travail qui a précédé, tous nos tâtonnements, gaucheries, essais, retours etc., nous n'aurions jamais pu envisager cela, de là où nous étions, dans le processus classique d'un film de cinéma. De toute façon nous n'avions pas de scénario. Et puis, hors toute considération économique ou pratique, la spécificité de l'image HI 8 nous intéressait : sa "mauvaise" définition, sa fluidité... Ça nous a permis aussi des prises de son directes (le "son des images") que nous avons beaucoup utilisées : la musique, les voix souvent... sans appareil supplémentaire.

Emmanuel. Et puis la vidéo c'est un peu comme un stylo, c'est le prolongement des yeux, de la main, c'est tout à fait maniable. Ça ne répond pas à une technique ; ça répond à une technique pour ceux qui ont conçu l'appareil. Pour moi ça répond à un mode d'emploi. À la différence de la grammaire, dix-huit ans de galère pour acquérir une technique qui consiste à savoir construire une phrase, faire la concordance des temps etc., la vidéo c'est un mode d'emploi ; en trois heures tu maîtrises le truc.

Henri. Tu répondrais la même chose à ce sujet ?

Juliette. Je suis en partie d'accord, mais pense que le montage est tout de même apparenté à une forme de grammaire. Certes la maîtrise de l'instrument est plus rapide que l'apprentissage d'une langue, mais elle est loin de régler tous les problèmes. Les problèmes posés par ce qu'on montre et comment on ajuste ses intentions à la forme, même si c'est un plan-séquence d'une heure en caméra fixe (Gary Hill ou Chantal Ackermann), me paraissent soulever d'autres questions que celle d'appuyer sur le bouton pour que ça marche.

Henri. Comment ferais-tu la différence entre pas de scénario mais quand même un projet ?

Juliette. Petit à petit s'est mis en place entre nous un agencement de travail collectif autour de fils conducteurs (l'Islande, le modèle...) en constante évolution, mis en écho ou en parallèle avec ce qui se passait

dans la vie de chacun. Le montage s'est élaboré à partir de tout le matériau (image, texte, son) que nous avions mis en commun. Comment on a fait ce film, y compris son projet, est inscrit dans ce film. Le seul moment apparenté à l'écriture d'un scénario a été la préparation du montage final ; c'était le scénario du montage. Je n'ai d'ailleurs pas procédé autrement lors de l'élaboration du vidéogramme documentaire sur l'atelier de Maya [20] que j'ai réalisé sur commande l'automne dernier .

Henri. Ce qui m'a beaucoup plu dans *Voyage à Reykjavik* c'est que la présence du modèle est suspendue à on ne sait quoi et ça marche.

Juliette. Sabine, l'actrice, qui était le modèle d'Alexandre-peintre à Rome, est le fil principal du film, le *leitmotiv*, l'agent liant qui a je crois permis, par sa voix et son image, le passage entre tous les fragments discontinus qui constituent ce "film". L'Islande c'était plutôt un garde-fou, un principe, je dirais de "dénuement", que nous gardions présent à l'esprit, qui permettait d'éliminer un certain nombre de choses, notamment en images. Comme les temps de conjugaison interdits dans le projet de l'architecte du film. Une sorte de pré-cadrage.

Henri. D'où le choix de ne pas avoir d'arbres dans ce film ?

Juliette. En quelque sorte. C'est à cause de la description de l'Islande par Pierre Loti sur laquelle s'ouvre le film. Par parenthèse (je ne sais pas si tu vas vouloir garder ceci), j'ai adoré ton commentaire après ta première vision du film : "Qu'est ce que vous avez bien filmé ces îles islandaises !" — en fait ces îles sont au large de Marseille, filmées depuis les Goudes où tu as quasiment grandi. Nous t'avions remercié du compliment.

Henri. Est-ce que pour toi il y a un lien entre la vidéo, l'écriture et la traduction ?

Juliette. Oui. C'est la traduction, ou du moins sa tentative. Une tentative d'élucidation et de restitution.

Henri. Et puis il y a la question de la signature.

Juliette. Je ne travaille jamais seule, au sens où je me sens toujours entou-

rée ; ça peut être de textes ou du travail des autres... De plus j'aime vraiment travailler à plusieurs, c'est à la fois plus riche, plus léger et ludique. Même quand je signe seule, une traduction par exemple, je l'ai toujours fait relire, il y a eu généralement une correspondance avec l'auteur ou des questions à des écrivains de même langue. Ici je dois dire que je ne fais pas de distinction, hiérarchique ou autre, entre mes différentes pratiques : photo, vidéo, seule ou à plusieurs, travail photo/écriture avec Emmanuel, traduction de poésie américaine et édition de la collection *Format Américain* ; tout ça est mon "travail", je réfléchis et agis simplement selon les moments à l'intérieur de chaque support spécifique. La signature c'est une convention dans certains domaines qu'il nous plaît, je crois, de déranger un peu : Emmanuel et moi ne disons plus qui a fait quoi... On a même signé un livre (*L'année du goujon* [21]) avec *ou* entre nos deux noms — il paraît que ça a posé des problèmes au service du dépôt légal. Quant à Format Américain, est-ce qu'on peut dire qu'on *signe* une collection de livres comme une collection de haute couture ? Je crois que oui, un petit peu, comme artisan d'un agencement ; mais ce n'est pas important. Beaucoup moins que ce que ça permet de fabriquer en tout cas.

TROIS OBSERVATOIRES FIXES

Conversation Henri Deluy / Alexandre Delay
du 21 mars 1998.

Henri. Y a-t-il une vision spécifique du peintre et, s'il y en a une, où se situe-t-elle ?

Alexandre. Je ne sais pas s'il existe une vision spécifique du peintre, en général. Je peux simplement te parler de ma vision des choses, en tant que peintre ; comment, à 20 ans, j'ai appris à voir *en peinture* le monde qui m'entourait ; des choses qu'il m'est plus facile de montrer que de parler. On peut réfléchir en peinture sur le monde qui nous entoure, comme je le disais, mais aussi réfléchir en peinture sur les autres représentations qui sont faites du monde et qui font partie de celui-ci. La photographie par exemple, qui a une place importante dans mon travail, mais aussi le cinéma ou la vidéo, etc.

Emmanuel. On avait une commande, qui était formulée en termes de traduction. Il y avait un peintre et un écrivain : Rémy Hourcade nous a proposé de faire un film.

Alexandre. La commande de ce film est arrivée au bon moment pour nous deux, je crois ; j'avais arrêté de fumer — j'étais un gros fumeur, plusieurs paquets de cigarettes par jour durant une trentaine d'années — et, sans fumer, je ne pouvais plus peindre. J'ai très vite compris qu'il me fallait cesser au moins momentanément de peindre si je voulais avoir une chance de continuer à cesser de fumer. Et pour Emmanuel, ça tombait bien aussi ; il voulait faire une pause dans l'écriture, pour d'autres raisons, c'est vrai. Nous avons donc sauté sur l'occasion, cette occasion qui nous permettrait, nous en avions besoin, de déplacer notre travail ; moi-même de ne pas reprendre ma peinture à l'endroit où je l'avais laissée et lui, je crois, de mettre son écriture à l'épreuve de cette nouvelle expérience. Comme nous en avions besoin chacun pour des raisons fortes, bien que différentes, et qu'il s'agissait d'une commande qui nous était faite par un ami, nous savions que nous y mettrions toute notre énergie. Pour résumer : ce travail tombait bien. Il s'est imposé naturellement. Nous étions

persuadés que nous en avions besoin. La vidéo nous excitait.

> Vérifier empiriquement les hypothèses, les notions et les points de vue engagés dans nos travaux respectifs (peinture, écriture) par la pratique à deux d'une technique, nouvelle pour nous, la vidéo : faire un film c'est aussi chercher à voir autrement ou autre chose.
> Cette façon de procéder n'est pas nouvelle. Giotto, par exemple, à la fin de sa vie à Florence, dans les années trente, pour trouver en peinture une réponse scientifique à la question de la représentation de la profondeur, dessina les plans et surveilla les travaux de construction du campanile de la Fabrique de Sainte Marie des Fleurs.
> Aujourd'hui, de nouvelles représentations s'inventent autour de la vidéo.

La règle du jeu était que nous ferions ce film ensemble, Emmanuel et moi à l'image, au texte, aux idées et au montage ; Juliette nous a rejoints ; elle a fait des images et a participé ensuite au montage.

Henri. Un peintre, le plus souvent, travaille pour aboutir à une image fixe.

Alexandre. Si nous considérons la peinture ou, disons, le tableau, comme un but, *aboutir* à une image fixe, comme tu dis, c'est vrai que ça bouge pas beaucoup ; mais si on considère la peinture comme une activité, là, ça bouge. Je peux dire ce que je viens de dire, comme je le pense maintenant, après avoir fait ce film. Revenons à ta question, tu parles *d'image* fixe : pour moi, la peinture n'a jamais été une image ; la photo si, sans doute. Là, je pense à l'histoire du *Chien de Madame Sakase* qu'Emmanuel raconte dans son *Privé à Tanger* [3]. Madame Sakase demande à un peintre de peindre son chien et le peintre lui demande de quelle couleur elle veut qu'il le fasse. Cette question, un photographe ne l'aurait jamais posée. C'est vrai que, dans notre film, la caméra n'est pas très mobile et il y a plusieurs raisons à cela : nos pratiques de peintre et de photographe, probablement — Emmanuel a toujours fait de la photographie et nous avons vu qu'il met une photographie en frontispice de chacun de ses livres —, notre inexpérience de la caméra, le fait que nous ne possédions qu'un pied photo — ce qui ne nous permettait pas de faire des mouvements sans à-coups — etc., ces quelques raisons par défaut ont leur importance, mais il y en avait d'autres, pour moi plus importantes, dont j'avais envie de faire l'expérience : une caméra fixe, un peu comme une caméra de surveillance, comme l'espace inaugural que l'augure trace avec un bâton dans le ciel

ou encore comme la fenêtre de Chandler devant laquelle il restait des mois, ivre, à attendre de voir quelque chose qu'il n'avait jamais appris à voir. Trois observatoires fixes.

Henri. Est-ce que tu penses que le regard que tu as engagé dans ce film est lié à ton habitude de travailler, quasiment depuis toujours, avec des modèles nus, en peinture comme en photographie?

Alexandre. Je ne sais pas si le choix du "modèle nu" engage un regard particulier parce que je n'ai aucune autre expérience. Par parenthèse, je me suis "engagé" dans ce choix, à la fin des années soixante, un peu comme un programme de vie ; c'était l'époque des avant-gardes austères et rigoureuses et il me semblait intéressant de choisir un sujet lyrique par excellence, 1er au catalogue des *sujets-bateaux*, le nu, et de m'y tenir, sans complaisance, sans tomber dans la bêtise; je n'étais pas dupe de la difficulté de l'entreprise ; je crois toujours ne pas l'être, 30 ans plus tard. Je garde les mêmes enjeux, je reste sur mes positions même si l'époque actuelle est très différente ; retour au lyrisme, le pathos comme fonds de commerce, etc. Disons que, dans "le nu", il y a le *modèle* : un modèle, comme le mot l'indique, est déjà engagé dans une représentation ; nous ne sommes plus sur le motif comme l'étaient, pour les derniers, les peintres impressionnistes ; nous travaillons uniquement à partir de représentations. Tu me comprends aussi si je te dis que je préfère travailler devant une femme nue vivante que devant une nature morte habillée ou non.

Henri. Ce qui me frappe dans le livre, c'est que vous avez tous insisté sur vos obsessions. C'est plus apparent pour Alexandre mais ça l'est aussi pour Emmanuel. Je pourrais retrouver des formulations que tu as déjà écrites. Ce qui m'intéresse : comment vous vous en êtes tirés?

Alexandre. Nous n'avions peut-être pas beaucoup de choix. Cette expérience pouvait être intéressante si elle nous permettait de revisiter nos obsessions, comme tu dis, avec d'autres outils, dans un autre langage, une autre langue. Réinventer pour mieux *ça voir*, comme disent mes compatriotes.

En fait, dans ce projet, nous ne pouvions pas nous tromper. Je m'explique : cherchant longtemps ce que ce film pourrait être, nous n'avons trouvé que ce que nous voulions qu'il ne soit pas : un film docu-

mentaire, un reportage, un récit de voyage, une vidéo d'artiste, un film de fiction psychologique, un film d'aventure, rien de ce que nous connaissions déjà qui pouvait être étiqueté comme tel et nous servir de modèle ; mais un film assez atypique, dont on peut dire, aujourd'hui avec un peu de recul, qu'il n'est qu'un *film d'entreprises* — entreprises au pluriel —, de nos entreprises telles que tu les connais à travers nos écrits et nos tableaux : nos idées *traduites* en vidéo. Pas de modèle à imiter, mais une volonté de *sincérité*.

Henri. Étiez-vous inquiets quant au résultat de cette "entreprise"?

Alexandre. On ne peut pas nier le fait que, quand on travaille depuis longtemps, on subit un double mouvement d'avance et de recul : d'avance parce qu'on est de plus en plus spécialiste et de recul parce qu'on est de plus en plus spécialiste. On peut résumer ce double mouvement par : "fonds de commerce".

Henri. Il y a l'éditeur, le galeriste ; un fonds de commerce très lourd.

Alexandre. Avec cette commande de la Fondation Royaumont, nous nous trouvions dans une situation où il n'y avait aucun fonds de commerce : la Fondation n'avait jamais commandé de film à personne et, nous l'avons déjà dit, nous n'avions aucune expérience de cela. Maintenant que nous sommes en train de réfléchir à la suite de cette chronique, nous ne nous trouvons plus dans la même configuration et, loin de nous faciliter le travail, j'ai l'impression que ça le complique.

Henri. Donc, si je comprends bien, la jeunesse de Juliette a tout à fait servi votre travail.

Alexandre. Sa jeunesse, je ne crois pas — on n'est pas si vieux que ça — son inexpérience, peut-être. Mais j'aimerais souligner que son inexpérience n'est pas la même que la nôtre.

> Je fais tout de suite le parallèle entre cette idée (le conditionnel) et une aventure musicale des années 70, qui me plaît beaucoup : la *musique approximative* de Gavin Bryars. Peut-être t'en ai-je déjà parlé ? Je résume. Prendre l'orchestre philharmonique de Portsmouth, enregistrer un standard (*Le Beau Danube bleu*, par exemple en demandant à chaque musicien de jouer d'un instrument dont il

ne sait pas jouer. Le résultat est assez bizarre : ni professionnel, ni amateur. Nous entendons une musique au conditionnel. La musique professionnelle est au présent : *voilà comment on joue*. La musique amateur aussi : *ils jouent drôlement bien pour des amateurs !* Avec la musique approximative, on est au conditionnel : *cette musique serait parfaite si les musiciens jouaient de leur instrument ;* ou encore : *cette musique est tellement cacophonique que pour avoir mérité d'être enregistrée il fallait bien qu'elle obéisse à une seule condition : être jouée par des professionnels*. Vous qui entendez ça, prenez ça tel que c'est, c'est-à-dire *comme ça*. [22]

Henri. On peut imaginer que pour mener un travail de cette nature, il faut être une petite communauté.

Emmanuel. Voila une petite bande où tout le monde se ressemble.

Alexandre. Il y a 50 ans, on apprenait le métier de peintre, maçon, instituteur ou journaliste avec le projet d'exercer ce métier toute sa vie ; ce n'est plus tout à fait comme ça, aujourd'hui. De peintres, nous sommes devenus des plasticiens, nous faisons de la peinture, bien sûr, de la photographie aussi, de la vidéo, de la musique, des installations, des sons, des performances, etc; nous appréhendons chacune des ces pratiques avec l'aide d'autres artistes ou de techniciens ; nous savons déléguer. Ce n'est pas la première fois, dans l'histoire, qu'un créateur délègue. Il faut mettre son regard à côté de celui de l'autre.

Henri. Comment peux-tu, toi Alexandre, peintre, te situes-tu dans une problématique critique ?

Alexandre. Je crois que cette problématique est spécifique à l'écriture et qu'il serait stupide d'imaginer pouvoir trouver, même en cherchant bien, un équivalent dans les arts plastiques. Si le langage peut "parler" de lui-même, avoir une attitude critique sur lui-même, il n'en va pas de même pour la peinture ou la photographie, par exemple. Permets-moi une métaphore : dans cette histoire, on est un peu comme avec ses instruments de mesure qui ne peuvent pas se mesurer eux-mêmes. Une balance ne peut pas se peser, un pied à coulisse ne peut pas mesurer sa propre épaisseur, etc. Mais — et ça c'est bien — le pied à coulisse peut mesurer l'épaisseur de la balance et celle-ci peser le pied à coulisse. Donc, ayons toujours une balance et un pied à coulisse dans la poche. Pour ma part, je me promène

toujours avec de la peinture et de la photo dans la poche. Nous nous souvenons de certains plans du *Voyage à R.* qui montrent en *slow-scan* (procédé d'images vidéo numériques utilisé, naguère, pour la télé-surveillance) des figures photographiées, détourées avec de la peinture sous un réseau de dessin géométrique au crayon pour permettre et faciliter leur agrandissement. Un autre exemple : Chuck Close, le peintre américain, prend une photographie comme sujet : un visage de face, un portrait. Il en fait un tableau de grand format. Sur la photographie, la mise au point a été faite sur les yeux de la personne si bien que le bout du nez, devant, ainsi que les oreilles, derrière, sont flous. C'est cette vision spécifiquement photographique qui est le sujet du tableau. Ici, la peinture montre la photo. Dans mon travail actuel, je peins sur un papier photo d'un seul tenant (environ 300 x 25 cm.) sur lequel ont été préalablement tirés les 12 photos d'une bande de 12 négatifs 6x6 cm. Le rôle de la peinture est de faire exister l'espace qu'il y a *entre* 2 photos (2 attitudes du "modèle" et le déplacement du photographe) et d'essayer de savoir si l'ensemble des 12 photos d'une même bande ; ne constituerait pas une *liste ;* ce qui nous engagerait dans la lecture d'un "récit" tout à fait paticulier. Tu vois, c'est par des histoires de déplacement comme celles-ci qu'on peut, malgré tout, engager un travail plastique qui contient sa propre distance critique.

Henri. J'aimerais que nous revenions à votre livre qui, comme votre travail d'artiste, contient des images qu'on pourrait dire "mixtes", photo, peinture, dessin etc. Peux-tu nous en parler ?

Alexandre. Le livre, **Le voyage à Reykjavik**[22] est la suite de la chronique vidéo **Voyage à Reykjavik**[16]. Il est difficile de parler du livre sans évoquer le film et, même si le livre est postérieur au film, il était préfiguré dès la réalisation de celui-ci.

Faire un livre de notre film ne nous intéressait que si nous pouvions y injecter des éléments qui ne sont pas dans le film et qui feraient du livre la suite, *en livre*, de notre chronique *vidéo*.

Je peux dire que le film a été "monté" comme un livre. Mais je peux dire aussi que, les films étant depuis toujours montés, ce sont les livres qui, aujourd'hui, sont "montés" comme des films. Je dirai donc que le livre, comme le film, est un *montage*. Montage d'images et de textes ; un récit sans souci de continuité. Les différents types d'images ne sont jamais l'illustration des différents textes. On peut parler de plusieurs récits

parallèles, dont certains se développent comme les voix d'une polyphonie contemporaine, alors que d'autres récits, dans ce livre, autonomes, en rupture, sont des trous dans le livre. (Par ex., *Le Canale.*)

Disons, pour simplifier, que ce livre est en deux parties : le livre du film et, comme un trou dans ce livre, *Le Canale*, synopsis de la suite de la chronique. Ces deux parties distinctes ne se succèdent pas, l'une est imbriquée, incrustée dans l'autre. Chacune contient des systèmes narratifs et visuels différents.

1°, le livre du film publie une partie de la correspondance qui est devenue, nous en avons déjà parlé, son scénario — principalement deux typos pour distinguer les deux voix des deux correspondants —. Ce texte vient interrompre par moments une file d'images montées bout à bout, "coulant" de page en page : "vidéotrames" tirés du film ; retouchés à l'ordinateur et photocopiés au laser, ils ont été, après les dernières retouches, nos "documents d'exécution" . Cette bande d'images, cette liste, pourrait-on dire, ne respecte pas la chronologie du film et n'est pas non plus un prélèvement illustratif de quelque séquence ; elle fait film dans le livre ; film liquide, fluide en raison des choix formels, techniques et de mise en page que nous avons faits.

> *Voyage à Reykjavik.* Reykjavik, l'Islande, je les vois à travers des représentations et des modélisations. On ne va tout de même pas entreprendre ce voyage sans prendre un certain nombre de précautions. On va faire de cette gravière libournaise, avec son lac artificiel, une espèce d'Islande au milieu de l'océan. Pour Reykjavik, n'importe qu'elle ville fera l'affaire ; j'ai l'impression qu'il faut de l'eau, un quai, un pont, comme partout.
> [...]
> Nous devrions donc penser et fabriquer notre vidéo comme le peintre et l'écrivain que nous sommes font leur peinture et leur écriture. Mais *en vidéo.* Ce qui nous laisse toute liberté de faire *comme on sait* et *comme on ne sait pas*, les deux à la fois.
> [...]
> *Qu'est-ce qu'on va montrer ?* n'est, me semble-t-il, pas tellement la question. La vraie question, tu as raison, serait plutôt : *comment va-t-on montrer* ce qu'on montrera.
> Et j'aimerais réfléchir à comment. J'aime *comment.* Dans toutes ses acceptions. Il faudra faire un jour la grammaire de *comment.*
> [...]
> Il conviendrait donc de s'y pendre différemment. Par exemple avec des images, les images devenant ici des *comment.* Il faudrait *jouer* sur le mot *voir.* C'est un jeu qui ne nous est pas étranger, au moins depuis *Le modèle et son peintre.*

L'avantage qu'offre pour nous la vidéo, par rapport à la peinture, c'est qu'elle permet des images qui bougent, qui avancent comme on avance dans la lecture d'un livre.
[...]

2°, *Le Canale*, synopsis : texte définitif, à une seule voix, retraçant l'expérience et les conséquences théoriques du traçage d'un canal à proximité et en liaison avec 2 autres bassins. L'iconographie, ici, est un reportage photographique en noir et blanc de l'expérience ; elle a aussi, par moment, le rôle d'un repérage pour le prochain tournage.

Vu depuis la pierre du bassin 3, un rectangle partait. Vu depuis l'optique de l'appareil, un carré posé de champ dans le triangle d'herbe.

Sur la photographie, un carré gris *comme* du ciment. Ici, l'italique montre autrement la même chose que le romain. En écho.Anamorphose plate. Surface dressée (dans le paysage). Un pli de la perspective.

Des mots pour dire l'effet de mur :

BASSIN CIMENT CARRÉ LIVRE

Ce n'est pas un bassin, c'est un livre.
Ce livre dressé dans ce livre.
Dressé contre ce livre ?

Un livre n'est pas ce que j'ai sous les yeux, mais *comme* je vois par l'appareil photographique.
Je ne suis pas devant un problème de représentation, mais de *langage & image*.
D'image-langage.
Une affaire de point de vue ou d'écho. *Comme* : "Les poèmes doivent se faire écho sans cesse les uns aux autres. Entrer en résonnnance" (Jack Spicer).

Tu dis : "dans le *champ-aux-rouleaux*, dans le *petit-château-de-la-poésie-près-du-fleuve*, il y a toujours un montage de plusieurs regards".

Hier, tu as tondu la pelouse. Il avait plu ; il ne reste rien du *canale*.

[...]

Après *Le Canale*, nous avons l'achevé d'imprimer page 113, puis le livre reprend pour finir page 128.

2 juillet 1995

DÉPÔTS DE LÉGENDE 1991, 110 x 100 cm. [V]

POUSSIÈRES DE RIEN 1991, 110 x 100 cm. [V]

RIEN QU'UNE COQUILLE 1991, 110 x 100 cm., coll. privée [V]

L'OISEAU DU TEMPLE 1991, 200 x 250 cm. [V]

LA TERRE EST ROUGE 1991, 200 x 250 cm., coll. BCV [V]

AUTOUR DU VIDE 1991, 200 x 162 cm. [IV]

AUTOUR D'ELLE 1991, 200 x 162 cm. [IV]

AU-DESSUS DE GESIREH 1991, 200 x 250 cm. [IV] [17]

LES TESSONS DE MALGATTA 1991, 200 x 162 cm. [V] [13]

UNE DISTRACTION 1991, 200 x 250 cm. [V]

LE JARDIN DE BERNIFAL 1991, 200 x 162 cm., coll. publique [V]

14 SEPTEMBRE À BERNIFAL 1991, 150 x 220 cm. [V]

3 CHEVAUX BLANCS +1 NOIR 1991, 150 x 220 cm. [V]

FIGURES PRÉCAMBRIENNES 1991, 150 x 220 cm. [V] [18]

FIGURES FOSSILES 1991, 110 x 100 cm. [V]

SIGNES FOSSILES 1991, 200 x 162 cm. [V]

JOHN]HATES[MARY 1991, 150 x 220 cm. [V]

CE GRAND LÉVIATHAN 1991, 200 x 162 cm. [V]

AUTRE LÉVIATHAN 1991, 200 x 162 cm. [V]

TUMULUS 1991, 110 x 100 cm. [V]

LE SACRIFICE 1991, 110 x 100 cm. [V]

L'ENCLOS DE GOURNAH 1991, 200 x 162 cm. [V]

"LA PIERRE VEUT DONNER L'IMAGE" 1991, 162 x 210 cm. [V]

"CE QUI N'AURA JAMAIS LIEU" 1991, 110 x 100 cm. [V]

"CHEVAL ENTAMÉ PAR LE TEMPS" 1991, 200 x 162 cm. [V]

"HIER EST EN FACE" 1992, 100 x 90 cm. [V]

"UNE MAIN CONTIENT LES NUAGES" 1992, 100 x 90 cm. [V]

4 SIGNES 1991, 154 x 58 cm. [XII]

LA LISTE

Conversation Henri Deluy / Maya Andersson
du 22 mars 1998.

Henri. En m'installant avec toi à ta table d'atelier, j'ai devant les yeux ton dernier catalogue [23] ; paradoxalement, il ne contient aucune reproduction de tes tableaux.

Maya. Le catalogue de l'exposition "Aujourd'hui 9 octobre" [24] contenait beaucoup de choses : textes, reproductions de tableaux, notes de travail et notes et croquis de voyage, lettres, références etc.

Pour l'exposition de Lyon (IUFM), j'ai proposé un catalogue sans images, une liste provisoire de titres de tableaux de 1981 à 1997, une liste en cours d'élaboration qui montre bien qu'il s'agit d'une tranche, une coupe, un prélèvement, qu'il y a des tableaux avant et après cette liste. Il ne comprend pas de page de couverture au sens traditionnel du livre, mais une première page qui décrit ce qu'il est et ce qu'il contient.

Je donne des titres à mes tableaux, en cours d'élaboration ou une fois que le tableau est terminé, en l'observant, je me souviens d'un événement, un lieu, une sensation, une image, un objet ou quelque chose qui m'a émue à un moment précis (v. anecdotes). Ces indices prennent la forme d'un titre. Il évoque quelque chose que le tableau ne montre pas ou qui décrit le tableau. Les titres servent aussi à reconnaître les tableaux qui ont le même sujet : *La Mouthe (le serpent)* et *La Mouthe (hutte polychrome)* peuvent être éclairés par des anecdotes.

> La Mouthe, lieu dit ayant donné son nom à une grotte préhistorique près des Eyzies et contenant des représentations gravées et peintes parmi les plus anciennes de la préhistoire. Je l'ai visitée plusieurs fois et un jour, je l'ai approchée avec des amis et une lumière particulière. Son entrée (servant aussi de réserve à pommes de terre pour son propriétaire, se trouve en bordure d'un jardin potager, à la lisière d'une forêt de chataîgners, elle est creusée dans une falaise et surmontée d'une masse de lierre. ce jour là, au-dessus de la porte, un serpent noir et jaune, réveillé dans son sommeil, se mit à bouger. Je l'ai vu glisser du lierre au rocher et disparaître. Au fond de la grotte, on peut voir une peinture représentant une hutte, comme celles que construisent encore aujourd'hui les feuillardiers du Périgord.

Les titres donnés à ces peintures rendent compte de ma visite : l'approche et le fond de la grotte.

Les anecdotes me permettent de retrouver les indices contenus dans le tableau et dont le titre fait foi. Parfois les titres sont plus descriptifs, ils reprennent simplement quelques éléments du tableau. Ils peuvent être aussi des citations ou des références.

L'organisation de la liste des titres est chronologique mais elle tient compte aussi des séries (plusieurs tableaux faisant référence au même événement ou au même lieu par ex.). Je fais aussi des rapprochements favorisant la répétition ou l'oscillation entre atelier et voyage, entre ici et ailleurs, entre la terre (comme avoir les pieds sur... et se servir de...) et les figures de références : *La nef des fous* (Bruegel) ou *L'état des choses* (W.Wenders), *Moby Dick* (Melville).

J'ai peint beaucoup de tables : des tables d'offrandes, de simples tables, des tables à roulettes, etc. Parallèlement j'ai tenu un cahier de descriptions des différentes tables de mon atelier représentées dans les tableaux. La description de ces tables passe par la liste des choses qui sont sur la table au moment où je la décris. Les listes prennent parfois la forme des tables.

Les voyages me donnent l'occasion d'écrire, de prendre des notes, de décrire ce que je vois ou ce que j'entends. Dans ces carnets, je dessine aussi, les notes écrites se mélangent avec les dessins, elles indiquent souvent les couleurs ou ce qui se passe autour ou au-delà du dessin.

Durant mon dernier voyage, en Italie, j'ai fait des listes de fruits et légumes, de repas, de prénoms, de villes, de maisons à Pompéi ; elles me permettront de faire de nouvelles tables en peinture ou pas.

Henri. Si tu donnes à un tableau un titre qui contient un verbe, alors ce titre devient une phrase. Quand tu fais, comme dans ton dernier catalogue, une liste des titres de tableaux que tu as peints ces dernières années, est-ce que ce n'est pas une liste de phrases ? Est-ce qu'un texte en prose peut être lu comme une liste de phrases ?

Alexandre. On peut faire une liste de n'importe quoi, même de phrases. Des phrases trouvées dans des textes où elles sont des phrases mais qui, déplacées, extraites de leur contexte, jouent un autre rôle, ont un autre statut et prennent un autre sens. Dans ce cas la phrase devient un objet aussi sûrement que *1 kg. d'oranges* sur une liste de courses. Ou *une photo* sur

une liste de négatifs.

Emmanuel. L'intitulé du catalogue en question est rigoureusement précis et contient tous les ingrédients constitutifs d'une liste :

> **Liste** provisoire des titres de tableaux
> de Maya Andersson (de 1981 à 1997).

Il s'agit bien d'*une liste des titres,* faite à partir d'une tentative d'*inventaire de tableaux*. C'est-à-dire que nous sommes en présence d'un texte. Nous sommes dans l'écriture, plus dans la peinture.

Est-ce qu'on peut s'arrêter un moment sur cette notion de *liste* ? Si on y pense, on est entourés de listes. Ça mérite qu'on s'interroge sur ce que c'est, à quoi ça sert, comment ça marche, etc. Autrement dit, quelle est la grammaire de la liste. Une liste de courses, par exemple. Une liste de courses écrite. Un pur objet de *langage ordinaire.*

En général, la liste se présente sous forme d'une bande de papier ou d'une bande de mots écrits les uns sous les autres sur une feuille volante ou un bout de papier. L'idée de bande (verticale ou marginale) est inscrite dans le mot, la liste étant elle-même en marge du langage élaboré. Il y a bien une *forme liste.* Une forme très singulière. Une liste n'est ni en prose ni en vers. Il est rare que des verbes conjugués apparaissent dans une liste. Parfois des infinitifs. *Passer chez le cordonnier.* Même les articles sont généralement omis. Pas de ponctuation. Peu d'adjectifs. Ni adverbes ni de prépositions. « Une forme pauvre, je t'assure. Des mots, des mots, rien que des mots. »

oranges
café
pâtes
lait
coriandre
sel
whisky
boîtàchat

Pour faire la grammaire de la liste, il conviendrait de se demander : 1°) ce qu'une liste n'est pas ; 2°) comment on s'en sert.

À l'évidence, une liste n'est pas un poème, même si on peut la lire comme un poème. Une liste n'est pas une phrase, ni une suite de phrases, même si la liste peut comporter des phrases. (Je pense qu'Alexandre a raison quand il dit qu'une phrase, mise dans une liste, perd son statut de phrase. Et je ne pense pas non plus qu'un texte en prose puisse être lu comme une liste de phrases.) Une liste n'est pas un inventaire parce qu'un inventaire se veut exhaustif. Une liste n'est ni une série ni une suite. Quand on a fait le tour de tout ce qu'une liste n'est pas, on peut dire qu'*une liste est une liste*, et pas autre chose qu'elle-même. Chaque liste est autonome et chaque élément de la liste est autonome, contrairement à ce qui se passe dans la plupart des autres formes : on peut permuter les éléments de la liste sans que la liste en soit affectée, ce qui n'est pas le cas dans une suite ou dans une série. Une liste n'a ni commencement ni fin. À tout moment, en fonction des besoins, on peut l'allonger, la raccourcir ou y injecter des éléments nouveaux. Une liste peut se lire de haut en bas, de bas en haut ou dans le désordre. En faisant ses courses au supermarché, on ne suit pas forcément l'ordre de la liste, sauf si on a pensé la liste en fonction du parcours à suivre. La liste est discontinue mais les éléments qui la constituent ne sont pas pour autant des fragments. Etc.

J'en arrive à deux points remarquables, qui font de la liste une forme de pensée singulière : l'absence d'auteur et l'absence de conjugaison.

Une liste de courses est sans auteur. Pourtant elle a été écrite par quelqu'un. Une liste est essentiellement personnelle. Je suis le seul à connaître l'organisation logique très précise de ma liste et à pouvoir en faire quelque chose. Supposons que je trouve, dans un caddy, une liste de courses que quelqu'un d'autre y aura abandonnée, je ne peux rien faire avec ça. Derrière chaque liste il y a *je* et pourtant la pensée est infinitive. Ce qui soulève la question du temps. Quel est le temps de la liste ? Tous les éléments de la liste sont contemporains les uns des autres. Nulle notion de succession, d'antériorité, de postériorité. Pas d'enchaînement, comme dans les phrases ou les vers, mais une juxtaposition de données. Avant la récente invention de l'Histoire explicative ou compréhensive, (l'historien *explique* l'enchaînement des événements, leurs causes et leurs effets), il y avait des annalistes qui établissaient des listes d'événements remarquables. Telle année, on retiendra : une éclipse, une inondation, une victoire militaire, une disette, etc. Le tout mis à plat, sans connexions, comme les morceaux de fresques sur la table de Montalban. (Je note, au

passage, que dans la liste des sens possibles du mot *tabula* il y a celui de liste.)

Autre point très remarquable, c'est qu'au fur et à mesure qu'on fait ses courses et qu'on remplit son caddy, on peut rayer les mots de la liste. C'est peut-être ça qui est le plus intéressant. L'épuisement de la liste par effacement. Toute phrase est un prolongement, un supplément, un ajout à d'autres phrases. Toute liste, liste de courses ou de notions, contient la chance de sa disparition. La liste est nécessaire, ou du moins utile, à un moment donné. Mais elle est, intrinsèquement, provisoire. « Liste *provisoire* des titres de tableaux... »

Maya a raison de souligner le rôle de la liste comme mémoire de la peinture. J'ai moi-même l'impression que la mémoire n'est jamais qu'une liste et qu'elle fonctionne comme une liste. Que les souvenirs sont des remords. Ou des questions qui reviennent incessamment rôder, comme le fantôme de Hamlet, jusqu'à ce que, la lumière faite, le problème résolu, les souvenirs puissent se dissoudre et les mots s'effacer, un à un, de la liste.

BOUTIQUE DU BARBIER

~~FULLONICA~~

~~MAISON DE LA GRANDE FONTAINE~~

~~MAISON DE LA PETITE FONTAINE~~

Tour ~~FONTAINE DE MERCURE~~

BOUTIQUE DU PARFUMEUR

MAISON D'ADONIS BLESSÉ

MAISON D'INACHUS ET IO

~~MAISON DELL'ARGENTERIA~~ des vases d'argent

~~MAISON D'APOLLON~~

MAISON DU DUC D'AUMALE

~~MAISON DE MÉLÉAGRE~~

~~MAISON DU CENTAURE~~

~~MAISON DE CASTOR ET POLLUX~~

~~MAISON DU LABYRINTHE~~

~~LUPANAR~~

MAISON DES 5 SQUELETTES

NOTES

1. *Tout le monde se ressemble*, une anthologie de poésie contemporaine, 144 p., P.O.L, 1997.
2. Charles Reznikoff, *Le musicien*, trad. Emmanuel Hocquard et Claude Richard, 176 p., P.O.L, 1986.
3. *Un privé à Tanger*, 256 p., P.O.L, 1987.
4. *La bibliothèque de Trieste*, 48 p., Éditions Royaumont, 1988.
5. *Le cap de Bonne Espérance*, 62 p., P.O.L, 1988.
6. *Deux étages avec terrasse et vue sur le détroit*, 48 p., coll. Écho & Co à Royaumont, 1989.
7. *Orange Export Ltd. 1969-1986*, 424 p., coll. Poésie / Flammarion, 1986.
8. Louis Zukofsky, *Un objectif & deux autres essais*, trad. Pierre Alferi, 64 p., coll. Un bureau sur l'Atlantique, Éditions Royaumont, 1989.
9. *49+1 nouveaux poètes américains* (choisis par Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud), 350 p., Un bureau sur l'Atlantique, Éditions Royaumont/Action Poétique, 1991.
10. *Format Américain* / Un bureau sur l'Atlantique, 37 rue Sainte Colombe, 33000 Bordeaux.
11. *Taches blanches*, LE «GAM» pp. 9 à 20, Format Américain, 1996.
12. *Cette histoire est la mienne*, 24 p., Notes, 1997.
13. Pierre Alferi, *Chercher une phrase*, 80 p., coll. "Détroits", Christian Bourgois, 1991.
14. Jena Osman, *Tableau périodique des éléments agencé par le Dr. Zhivago, oculiste*, Format Américain, à paraître.
15. *Théorie des Tables*, 120 p., P.O.L, 1992.
16. *Voyage à Reykjavik*, chronique vidéo, 42 mn, 1994, distribution Kiosque, 14 rue Corcelles, 33000 Bordeaux.
17. A. Delay & E. Hocquard, *Le modèle et son peintre,* 56 p., Galerie Stadler, Paris - Villa Medicis, Rome, 1987.
18. A. Delay & E. Hocquard, *Hier*, 100 p., Musée de l'Élysée, Lausanne, 1991.
19. E. Hocquard & J. Valéry, *Le commanditaire*, 120 p., P.O.L, 1993.
20. *Ateliers / Maya Andersson*, 13 mn, production/diffusion Kiosque, 1997.
21. E. Hocquard ou J. Valéry, *L'année du goujon*, 32 p., À Passage / Le Coupable, 1996.
22. A. Delay & E. Hocquard, *Le voyage à Reykjavik*, 128 p., P.O.L, 1997.
23. *Liste provisoire des titres de tableaux de Maya Andersson (de 1981 à 1997)*, Galerie IUFM Confluence(s), 5 rue Anselme, 69004 Lyon.
24. *Aujourd'hui 9 octobre / Maya Andersson*, Musée Jenisch Vevey & Atelier Bouliac, 130 av. de la Belle Étoile, 33270 Bouliac.

Emmanuel Hocquard

UN TEST DE SOLITUDE

(extraits)

10 sonnets choisis par Viviane

1. À paraître chez P.O.L à l'automne 1998.

II

Qu'est-ce qui vide un nom de sa substance.
Quelle sorte de grammaire serait une grammaire sans questions
et sur quoi portent les questions.
Vous n'êtes pas une question mais entourée de sortes de questions.
Est-ce qu'il neige comment hurlent les loups.
Oui, Viviane.
Ne répondant à aucune question
pourrait-on dire que oui et être sont un.
Maintenant oui.
« J'avais l'impression de comprendre. »
Oui
pourrait être le mot manquant.

IV

Vous décrire d'où je *vous* écris en tournant le dos à mes livres. Face à l'ordinateur.

La table d'écriture. La table de lecture sous la fenêtre. Deux table. Lampe sept.

La fenêtre donne sur le mur en pierre de l'autre côté de l'impasse (le mythe de la Caverne) qui renvoie la lumière du soleil de l'après-midi dans la pièce où chantent les loups.

À ma gauche cette lumière. À ma droite la bibliothèque de poésie américaine.

Les livres les plus près de moi sont les polars et les vidéos.

À droite les dossiers où je me perds.

L'écran devant.

VII

Ce qui sépare deux mots est *comme* ce qui sépare deux pains ou deux guêpes.
Région aux limites fluctuantes.
Viviane avec ses pains dans l'espace brisé de la boulangerie *comme* moi avec mes mots face à l'écran.
C'est dire : « Je me souviens de Viviane. »
Morceaux de pain ou morceaux de langage dont les raccordements
Traces de loups qui chantent entre le canale et la souche brûlée.
1er janvier,
ma table un terrain vague
sous le soleil.

VIII

Nous sommes venus le jour de l'an *vous* étiez absente.

Ce n'est pas une image peut être vu comme une image.

Voici une image du trois janvier pour vous Viviane.

C'est une image de la mer vue depuis des remparts.

La mer est la mer quand nous tournons le dos à la ville.

C'est une image d'hiver où le nom scintillera au soleil.

Ma table ce matin est une seule image, évidente, haute.

XIV

Je vous parle de *ce* silence.

Le doigt sur l'index, les bagues. La coupure.

Ce signe noir dans l'espace dessine l'architecture du paysage.

Par ces matinées d'hiver trop douces les poissons rouge tirant sur vert font de timides apparitions et Pierre dit que le territoire des pingouins est leur chant deux par deux pour se retrouver au milieu de la multitude.

Un période de silence. Un long période où la division commence.

Je *vous* parle de mon silence et de la douleur des objets.

Je parle de *cette* solitude.

XVII

Hier — février — Alexandre coupe les branches jaune orangé des saules derrière le bassin trois.
Il jette les morceaux devant la souche brûlée.
Jean Khalfa m'avait posté de Cambridge des photographies en couleur du chemin Wittgenstein sous la neige.
Une liste intérieure comme les mésanges aiment le beurre.
Parlant des limites, W propose du langage une représentation qui ressemble à celle que les Romains se faisaient de l'empire.
Au delà du *limes*, le hors langage.
Diviser multiplie les séparations quand le monde est plat ou la carte de l'eau de Joseph Kosuth.

XVIII

Viviane ou la liste secrète.

Aucune phrase n'est d'aucun secours.

La liste Wittgenstein ou chemin de traverse.

Aucune phrase ne permet de passer du *canale* à la souche brûlée, mais chemin de traverse.

Viviane est Viviane a pris place sur la liste des secrets qui le sont pour moi.

Ou Théorie des Secrets.

Nous disions que nous nommions les choses pour montrer ce qui les sépare.

Phraser montre comment les réunir.

une photographie de classe n'est pas une phrase est cette liste cette histoire sans commencement ni fin cet instantané

XX

On ne devrait attribuer que les propositions incertaines. Un nom propre par incertitude.
Quel sens y aurait-il à signer une tautologie ?
Viviane est Viviane signé Emmanuel Hocquard serait proprement insensé.
Mais cela peut aussi donner une indication du type *sur l'étiquette il est écrit* : « Don de E. H. à Viviane ».
La liste des corbeaux disposés par ordre de grandeur croissante ou décroissante dans les vitrines du Musée d'Histoire Naturelle,
la culture d'étiquettes du Jardin Botanique en hiver,
la liste des courses et des musées...

XXII

Ce livre aurait dû s'achever dans la neige et la craie.
« Viviane je vous aime » est une liste pas une phrase
Une phrase est toujours de profil à la troisième personne.
— Hier — aujourd'hui — demain — ne veut rien dire,
conteneurs immobiles dans les clairières sans les rails.
Viviane je vous parle de l'activité des oiseaux un jour.
Une porte dans l'épaisseur des terres imperméables donne.

XXV

J'écris cela pour écrire ceci. Ce qui est écrit l'est deux fois.

Ce que *vous* lisez est-il deux ?

Entre deux il y a un champ dont la forme tourne *entre nous.*

Ce trou est sans mesures.

Autour de ce trou, le chant des oiseaux comprend le jour se lève un 11 avril.

La nuit est contenue dans le silence de la chèvre noire et blanche est morte.

Les lignes de mots sont pliées ainsi.

Deux restent n'a pas de fin

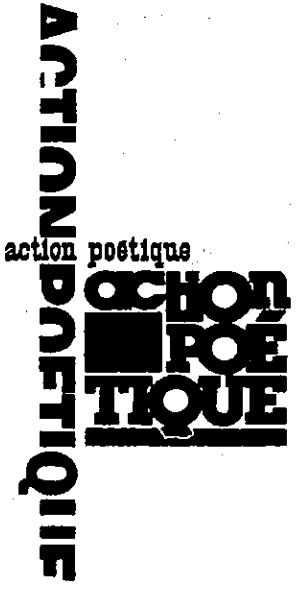
ou Viviane le prix à payer.

Grammaire et fiction sont un.

Pascal Boulanger

Une « Action Poétique » de 1950 à aujourd'hui

L'anthologie



Flammarion

Poèmes

Per Aage Brandt

Marc Petit

Joseph Julien Guglielmi

Huguette Champroux

Alain Cressan

Michelle Grangaud

Per Aage Brandt

Quelque chose (extrait)

une fille à la radio murmure vers minuit,
elle évoque une fille qui rêve qu'elle est
emprisonnée dans la cave d'un château
où son amant s'entretient avec trois amis

près du feu crépitant d'une cheminée de marbre,
et que ses gardiens viennent la chercher vers
minuit pour la conduire aux quatre hommes,
les yeux bandés et nue sous un peignoir

de soie rouge bruissante, pour l'installer
devant le feu ; elle est caressée par sa langue et celle des
autres, puis doucement ouverte et durement
pénétrée par des objets impossibles à différencier,

dans un ordre quelconque, jusqu'à ce que,
crépitante, elle sente quelque chose, se tende
comme un arc et arrache le bandeau de ses yeux :
tout est calme, les amis attablés jouent aux cartes

*

la pleine lune vogue dramatiquement à travers
les nuages déchirés, les montagnes sont noires et
gloussent de bruits d'oiseaux et de chiens,
les insectes se secouent et cherchent un abri

sur ma main qui dirige la mise en scène
avec un battement imperceptible de pouls

*

j'écoute la musique sortant de la tête d'une femme qui dort
pas loin de moi, et pendant que le matin lentement s'approche
conduit par un orchestre turc qui éprouve mon oreille mentale
et, bien que toujours plus faiblement, j'entends un menuet
pour instruments à vent et continuo courir à travers ses cheveux
et se répandre sur les plis des draps, reculer le long des tempes
vers la nuque et devenir chaotique près des oreilles – il dépose
des fils visibles sur l'oreiller, sur mon bras dont le duvet léger
saisit juste une pensée avant qu'elle ne se retourne, réveillée
par urne sorte d'étincelle

*

croyons-nous vraiment qu'il y ait un langage dans le L,
une nuit dans la N et un corps dans le C,
un être enfoui à l'intérieur de l'Ê, et un pépin
dans le P de la pomme, non, ouvre et

vois toi-même, c'est faux, il n'y a rien
d'autre qu'un fouillis de fils et de câbles,
d'engins entassés, l'Ics lui non plus
n'est pas le fondement de l'être ni

rien de ce genre, juste un assemblage
confus de rêves, une bibliothèque venteuse, un
garde-manger où les rats sont allés trop souvent

et où il n'y a pas grand chose à prendre, mon ami :
si c'est une nourriture solide que tu convoites,
alors convoite là où tu Es, hic Rhodus

*

s'il se passe quelque chose, je téléphonerai, si
je peux, sinon, non, d'accord ? Non, oui, c'est
très clair ; je ne téléphone pas : donc, il ne
s'est rien passé ; ou bien, oui, il s'est passé X,

mais je ne peux pas téléphoner, justement
parce qu'il s'est passé X qui m'empêche de
téléphoner; par exemple, je suis devenu
muet ou on m'a tiré dessus ; mais s'il se

passe quelque chose de moins grave, alors sois
sûre de mon coup de fil ; le fait de son absence
signifie simplement que toutes les petites
perturbations s'abstiennent ; si je t'aime,

je te téléphonerai, à moins que cela ne soit
impossible, parce que cela me rend muet

*

soir gothique, le ciel doute de son sens de la couleur
et de toute son identité, la chair de poule des roches
se hérisse sous les bourrasques perplexes, qui soulèvent
aussi les oreilles et le glapissement des chiens entre les
jardins et les champs, les manuscrits hésitent sur ma table
sous la terrasse de pierre, qu'est-ce qu'ils vont faire sans moi
ou avec moi, pendant que l'obscurité nous égare, une espèce
de piano se laisse jouer chez une espèce de voisin, pendant
que les oiseaux et les femmes s'apostrophent en criant,
les quelques étoffes s'affairent, se perdent, toument en rond

*

le temps comme tel est en fait une découverte
que nous avons faite en chemin, nous éloignant
de quelque chose que nous nous rappelons trop
bien ; nous l'avons faite, quand nous avons rencontré

une troupe bizarre de personnes qui allaient en sens
contraire ; nous ne pouvions pas parler avec elles, car
elles ne comprenaient pas notre langue, sinon nous leur
aurions demandé deux choses : pourquoi allez-vous là-bas

d'où nous venons parce que nous ne pouvions pas y vivre,
et pourquoi êtes-vous partis de ce lieu où nous devons peut-être
nous rendre, n'est-ce pas mieux là-bas ? Mais nous n'avons eu

aucune réponse à nos questions muettes, ils sont allés
vers notre passé et nous vers leur futur, comme cela
est apparu plus tard, un beau jour

*

le philosophe ouvre les fenêtres de sa pièce claire
sur le jardin, pour respirer plus librement, pendant
qu'il rédige la critique d'une raison, et c'est l'été
et les feuilles des arbres le dérangent ; il admire
le ciel étoilé, sous lequel il doit un jour mourir,
mais les feuilles le gênent, il trouve de la grandeur
dans les lois morales de sa personnalité, il fait arracher
les feuilles des arbres et les fait ratisser en un grand tas,
pourtant elles le dérangent, elles ont l'air déplacées
et émettent un bruit assez désagréable, nuit et jour

*

de la parole personne ne doit parler, à moins qu'on ne s'engueule ;
sur l'écriture personne ne peut écrire sans mettre son âme à nu ;
du langage le langage ne dit pas grand chose : qu'il s'appelle en effet
le langage et se dit lui-même, s'il n'a rien d'autre, de plus urgent, à
faire

(Foix, Juillet 1997)

Traduit du danois par Maryse Laffitte
(Copenhague)

Marc Petit

La poésie n'est pas un lieu

Dire que là-haut
les rochers nous attendent
est abusif
ils n'attendent rien
d'ailleurs ils ne sont pas les rochers
(qui les a nommés ainsi ?)
ne sont
pas plus
qu'ils ne sont pas
(qui a nommé ainsi le verbe être ?)
etc.

*

M. Wang regarde un paysage

"C'est ainsi"
– disait l'un devant les montagnes –
mais non

"On ne se baigne pas
– disait l'autre – deux fois
dans l'eau du même fleuve"
et pourtant si

Assis à ma table
je vois les montagnes
j'entends le torrent
mais ne me prononce pas à leur sujet

Physis

Cent mille millions de fleurs d'ajoncs
buissons en flammes
immense lessive mise à sécher sur terre
attendant quoi

il y a toujours quelque chose qui cloche dans les images
trop ou trop peu
le poème met à côté de la plaque, les mots
tournent en rond autour comme des

mouches (effacez, effacez cela aussi)
grésillement

tandis qu'ailleurs
à l'écart de notre pensée
cela fleurit

ne fait qu'un avec nos grands corps muets

désintégrés

*

Ce qui sera après :
comme la maison que l'on retrouve
pleine de fils d'araignée, d'insectes
chacun avec sa propre saisie
du monde (un bien grand mot
pour quelque chose d'aussi
peu réel) et les jeux de lumière

et le chien qui aboie au loin
toute chose en place
dans la grande minuscule dérive immobile
clignotement du lierre
ce jour-là à jamais privé de nom
maintenant déjà

*

Asphodèles
usées par tant de littérature
vous n'êtes somme toute ni meilleures ni pires que le reste
dressées quelque peu prétentieusement sur vos hautes tiges
comme autant de têtes d'autruches ou de chandelles

au sommet ce ne sont qu'élytres
plus bas des sortes de languettes
pelures d'oignons faînes rouies araignées mortes
entre les deux seulement la bonne surprise
d'une éclosion d'étoiles blanches
aux étamines couleur corail d'oursin
qui de loin leur donnent cet air de
feux de bengale

farces et attrapes
d'une image à l'autre
l'esprit est seul à faire le lien
jamais nous ne saurons à quoi
les choses ressemblent en notre absence

*

La poésie n'est pas un lieu
arbres et oiseaux ne sont que les métaphores
de ce qui serait là si nous
cessions de les rapporter à nous

ce que nous éprouvons
nous éprouve
change le temps
en concentré de musique inouïe
qu'un rythme diffracte
flot, ressac
apprivoisant l'inaudible

et nous habitons la flamme
comme si elle était foyer
instant devenu espace
gouffre inversé en passerelle

Joseph Julien Guglielmi

Douze notions d'avril

au sommet
du Cu
les satrapes
allongeaient une femme
nue sur un autel de pierre
et la maintenaient
par les bras
les jambes et la tête
celui qui tenait le couteau du
sacrifice
en obsidienne
lui lacérait la poitrine
par l'incision ainsi faite
un satrape plongeait
la main
lui arrachait le cœur
et le présentait
au soleil

(d'après Ruth Rendell)

*

vieilles
images
guerres et foules
homme et chien dans l'eau
ou la boue
guerres et migrations
cadavres réfléchis
un nuage organique montera
îles nues vous une île nue
Inaugurent un paradis chiffré
chiffré
avec cachet de la poste
avril
argent et arbres
huit siècles reflétés par un liquide

ne disent que les rapports avec le
monde monde
coloriage par l'amour
baisers physiques à deux longueurs
avec glottes et suçoirs...
d'un livre clef
tout livre
est un livre clef
que chasse la mort pédagogique
quand
vous viendrez
il y a une autre guerre plus secrète
viendrez
sera un autre lieu
ville
le doux fantôme de vos gestes
le profil d'une photo brouillée
ses yeux occultes
et sanglot que
j'ai cru surprendre
et la ville encore
le rythme
des parcours
rues sur rues
et
couleurs, par exemple, les cafés
qui ferment
les reflets dans l'eau froide
un peu ivres, se regarder
quand le jour n'est plus le jour, une
musique absente
Je
chiffre
les rencontres, les
masques du rire avant l'amour
le sas
déphasé des nuits
ce qui
s'appelle
jouir
Plus encore
exultate
ouvrir vos lèvres
pour oublier le jeu
humain
de la mort
ou

thème
l'orage des nuits
Palmer
quand tout
est question
qu'il
est
question
de lait noir
de chevelure
ou dorée
de rochers urbains
de ponts sur
un lac gris
d'un rêve
ou nous marchons entre des tombes
claires
inscriptions à la chaux
lavées par la pluie
dans l'air
que je cherche à traduire mid air
quand la gorge lit ceci :
fumer d'abord
programme nudité sans couper la musique
vieille de plusieurs siècles
où
il est question de couilles et de
poils pubiens
d'une fente rose sombre
paysage de rouille
plus
solitude vocale
soif douce
face à l'ouest cardinal
de fin d'après midi (retour pluie)
téléphone
muet
fenêtre éclair
mon image
in the light
se souvient de la voix épuisée
image nue
d'un reflet

*

rose ouverte
où il
embouche
maintenant
fauve
augmente l'angle des cuisses
(mouvements imités en miroir)
sentent
leurs
présences fondre
accrocher les
doigts le long de la hampe rose

*

profile
Égypte
et
le système du sourire
un système
fixant
Anubis à deux roues
qui
n'avaient pas encore
inventé la tristesse
se
livraient à des incantations
en même
temps
images du 13 mai
à
douce lueur bleutée
corps veiné de fou
tre et de rose-anus
mouler
un monde sans fin
de cinq heures
d'un acte
dualiste
à la place d'une trachée picturale
vers cinq heures
encore
troublé un moment
par la ronde des autos

à travers le store
lumineux
ou qui
parlât de la passion
votre anus est une rose pourpre,
anus, le fondement du chaos, lubrifie
le fondement, coquille vivante dans
votre chapparal

*

Que
c'est bon
c'est pour vous
pour le vôtre
c'est comme c'est
avril
c'est l'attente
jusqu'en mai
les silences concoctés
buvant le "très riche nihil"
de dates en dates
c'est-à-dire entre
entre espace et espace
comme
la véritable langue
est dans une autre
(Zanzotto) où il y a huit
et fascinus du
le baiser, l'étreinte, corps prétextes
priant
pour
des mouvements lents
soit qu'on dise
l'espace d'un instant
votre convergence
sic
dans la vive tiédeur
crémante
de notre moi plus
les membres qui se délient
dans le chier-journal,
i.e. le cahier-journal
qui ne contient
que des ombres

et
sans drama
malgré les surfaces qui aboient
telles
les viandes
viandes bouillies
du ciel Vico
pour
celui
qui aurait aimé
oser parler
d'un lacet qui brûle
ou
d'un peintre qui supprime
deux nuages
dans son canevas
mimant
l'imagination de jouir
au cours de séances d'écriture où il lui semble que
le temps lui est compté
et la lumière limitée
tout ça
chanté en doux-plat french
de se tenir de se mouiller
qui les faisait gémi de plaisi
suivant un code
amnésique
la liquéfaction des trucs les plus légers
un décor une
fiction et plus destiné à brouiller les pistes
à détourner la violence
par l'image
ou la multiplication des plans X
jouant d'une vérité mais spirituelle
qui saute aux yeux
out
rances
out
rages
encore codes pour tous
les sons
charnels
avec allers et retours
liturgiques

Huguette Champroux

"Luage"

"Alcyon" est un trio.
Un monohuit
Un endroit tremblé.
Une monade. Non.
Nomade. Non.
Un aèrement. Une chaufferie - 3
3 alvéoles roses plutôt Roses.
"Vous. À vous."
Même absence. Mêmes volutes.
Scheffer en ça. Puisque j'attends.
Un porte main pour y mettre sa veste. Son
corps sage. Un pouf prêt rouge pour
accrocher.
vite -
Allons. Alcyon oui.
Très rarement observée
parce que luisante technique
luage
à 2' du oui un grelot rond met fin à l'aigu U
est-ce partout, off,
dans le partie fin de cobalt.

à gauche ou à droite
ce vendredi dit gauche

Samedi Dimanche non
Alcyon
Trio

Lundi oui
est Alcyon
un mot pour transmettre
infiltrer décharger quelle rhétorique
tel cobalt quel degré quelle phrase (8mm) (dedans), plus
une roue cependant
tel qu'en irradiant

mais qui 'M'ALCYON - quotient quotidien

chaque un

chaque une

M'TI0N - pour s'entendre AL - NON .

LUAGE du même STAF

Est toile ? Donc

Irradiant – Pas moins Ce jour ci. Gauche

On éteint c'est le noir. Protocole

Anaïs avait mis beaucoup de

musique.

VIVA

Alain Cressan

"2 août
L'Allemagne a déclaré la guerre à la
Russie. - Après-midi piscine."
Franz Kafka, *Journal*, 1914.

é merge
regarde autour
dans l'espace à lui imparti
et se demande si - se dit - ce qu'il -
a vraiment un sens
- plusieurs autres
qui se taisent réagissent
peut-être bientôt
tranquillité de la pièce .

*

frappe
qui entre raconte des choses
relatées aussitôt dites oubliées
peu importe à vrai dire les conversations
de façon infinie-s
ce qui claque entre les doigts
c'est
l'absence d'une arme
pour se défendre

*

demande miséricorde
si ça lui chante
pour les hommes
meurent encore
les envies
brin de toilette
le savon & une serviette
propre
& une bière
pour passer le goût

*

spaghettis / dans l'assiette
tache de sauce tomate
sur la chemise
un type s'est fait
tir-é comme un lapin
la semaine dernière
une rue proche &
ailleurs

*

détonation
machine à écrire
un type maladroitement
dans l'immeuble à côté
froisse une feuille
se dépêtre
d'une mauvaise situation
pas l'importance
que ça se donne

*

table & chaise
un filet d'air frais
se glisse
fenêtre et son montant
le cadre
divers objets
plusieurs significations
un type se demande le plus souvent
& bad poetry

*

rapte, un temps, l'espace
demande miséricorde
pour le sens
non la tranquillité non plus que les tueries
il manque
une arme pour se défendre
un type, l'autre jour
peu éloigné, des milliers
le goût

*

brutalement
ce qui
brise l'échine
un phrasé tranquille
manche de pioche
s'élève, étalé à terre le corps
s'abat
c'est l'effet surprenant
qu'on sait
oublié

*

heurté
bégaie l'image
corps étalé à terre
vertèbres brisées & sang
mots & tressautante
aplanie
l'image donnée T.V.
médiocre ainsi que
s'imposent les mots

*

frappe encore
un immeuble plus tranquille
ouvre la porte
tuer à bout portant
les conversations
avec
1 veste grise & des lunettes noires
un ami et cherche
une arme
pourquoi au juste

Michelle Grangaud

Poèmes timbrés

Longtemps, j'ai pratiqué la poésie.
La poésie était le poème anagrammatique.
Le poème anagrammatique était pour moi toute la poésie, je n'en concevais pas d'autre.
Puis je me suis mise à écrire alternativement poésie et prose.
Dans la pratique, je sentais d'instinct la différence entre la poésie et la prose, sans confusion possible, et pourtant je n'arrivais pas à formuler clairement ce qui les différencie.
Pour simplifier je disais : tout ce qui n'est pas anagramme est prose. Mais je sentais bien ce que cette formule traînait d'imprécis. D'autant que je m'étais mise à explorer des formes poétiques autres que l'anagramme et je savais que ce n'était pas de la prose.
Tout récemment, j'ai trouvé la formule que je cherchais, celle qui différencie la poésie et la prose.
Cette formule est simple. Elle peut se résumer presque complètement dans le seul mot : égalité.
J'ai une passion pour l'égalité qui est, à mon sens, le principe esthétique fondamental.
Quand j'ai commencé à réfléchir sur ce qui m'attirait dans le poème anagrammatique, je me suis aperçu que c'était l'égalité des lignes qui me plaisait.
Chaque ligne est composée exactement des mêmes lettres, dans le poème anagrammatique, et pourtant chaque ligne est différente.
Le décompte syllabique du vers classique est encore une forme d'égalité, la rime aussi.
Récemment, j'ai trouvé une autre façon de mettre au jour l'égalité dans la langue.
Je chiffre les mots selon le principe simple, A = 1, B = 2, C = 3 etc.
Le jeu consiste à regrouper tous les mots qui sont égaux selon ce chiffrage.
C'est ce que j'appelle les identités remarquables.
On peut aussi bien chiffrer des vers, des propositions ou des phrases entières. Il suffit de disposer, sur l'ordinateur, d'un logiciel qui calcule instantanément le poids des mots, vers ou phrases.
Les identités remarquables sont une production de la machine et de la langue.
Je pèse les mots et les phrases en additionnant le poids de leurs lettres. À partir de là, il est possible de composer des poèmes dont le principe de base est le même que celui des poèmes anagrammatiques, puisque entre chaque vers l'égalité est objective, c'est-à-dire réelle.

La prose aussi (celle que j'aime lire ou écrire) est soumise au principe d'objectivité, mais dans un tout autre registre, qui est scientifique, de l'ordre du constat, et non poétique. Car l'objectivité de la prose lui impose la tache ingrate mais nécessaire de prendre acte de l'affreuse inégalité naturelle.
Tandis que la poésie me permet de réaliser mon rêve d'égalité, de le réaliser littéralement.
C'est à travers les lettres qu'on perçoit le mieux ce qu'est réellement l'égalité : tout le contraire de l'uniformité. L'égalité ne peut exister que dans la pluralité, la différence. Elle est d'autant plus forte que les différences sont plus marquées.
Ce caractère de la différence comme un multiplicateur d'égalité m'amène à travailler presque uniquement à base de citations (avec quelques auto-citations).
En poésie, la différence que produisent les autres m'est particulièrement nécessaire.
J'appelle poème timbré le résultat de prélèvements langagiers le plus divers possible, rangés selon leur poids littéral.
Les vers d'un poème timbré pèsent tous le même poids, sont tous rangés sous le même chiffre.
L'intervention de la subjectivité est ainsi réduite au plus strict minimum, ce qui me paraît la condition la plus favorable d'un point de vue poétique.
C'est la langue qui parle.

219
le h est effacé de l'histoire
en face de l'autre côté du canal
brouillard en déroute
il ne trouvait jamais
un poisson dans l'eau
il n'y avait personne
c'est la langue qui parle

220
touchez pas au grisbi
la sène est sur la scène
le langage est nombreux
je quantifie les mots
le grand incendie de Londres
dans la chambre où je suis
donne sur le couloir
je crois me souvenir
le cocon est dur à percer

294
on dirait que kèkchose se passe
sur les ponts de Königsberg
quotidiennement ses lignes
sont capables d'autofécondation
nous respirons en surface
non, je ne m'ennuie pas, je réfléchis
j'ai une passion pour l'égalité

330
longtemps j'ai pratiqué la poésie
la vie est un songe d'une nuit d'été
le rossignol annonce la nouvelle
mais après tout, je vois bien que
la vie ne va pas sans de grands oublis
si le monde faisait un bruit de frigo
la police, ce bouclier de la civilisation
porte le soleil noir de la mélancolie
longtemps j'ai pratiqué la poésie
soit par l'anus soit par la bouche
de bien des façons se déguste le saumon
je peux toujours voir le ciel
nuageux avec quelques averses

343
lecture publique suivie d'un débat
la différence entre la poésie et la prose
six cents syllabes à circonscrire
ce sont des créatures nocturnes
tout se mêle, tout se contredit
la parole est significative de la pensée
l'Antarctique est un désert froid
quand on tombe de fatigue on s'endort

346
alternativement poésie et prose
les différences ne se hiérarchisent pas
se prendre pour n'importe quoi
des petites choses très simples
où reposent les galets arrondis
un adoucissement de cinq à six degrés
le vent d'ouest soufflera en rafales

349
la poésie était le poème anagrammatique
les langues peuvent être décrites
les lettres n'ont aucune identité
on peut penser à une forme musicale
puisse ce théâtre durer mille années

401
du fait de la nature ondulatoire de la lumière
la graphie soumet au regard un jeu de formes
l'homme ne ressemble pas tellement au singe
prendre acte de l'affreuse inégalité naturelle

437
je chiffre les mots selon un principe simple
qu'est-ce que vous avez publié de nouveau ?
la réouverture des robinets lyriques
goupilles cannelées à cannelures constantes
la verdeur de mille années s'intensifie avec la neige
Constable peint les nuages, la pluie et le vent

448
le changement est le sort commun de l'univers
du haut de la plage on pouvait profiter de la vue
je me perdis dans la contemplation de la mer immense
c'est ce que j'appelle les identités remarquables

460
l'égalité ne peut exister que dans la pluralité
le spectre de la chevelure rappelle celui du noyau
l'appareil vestibulaire sert à l'équilibration
la toile se lit horizontalement, de gauche à droite

462
les oiseaux nichent isolément ou en colonies.
soit dans une fouille asséchée soit sous l'eau
il y a dans cette histoire quelque chose de louche
l'égalité est tout le contraire de l'uniformité

481
parfois la sensation de basculer dans un ascenseur
rappelez-vous l'objet que nous vîmes mon âme
l'industrie des papiers cartons et celluloses
des bruits capables de faire surgir différentes images
ne tassez pas le linge en remplissant le tambour
à partir de là, il est possible de composer des poèmes

511
mais l'objectivité de la prose est de l'ordre du constat
la matière des dictons et des contes est universelle
la vache fait du lait et la littérature fait des auteurs
je suis contente que la littérature m'ait fabriquée

536
le P est tiré de la lettre B en ostant la panse basse d'iceluy B
ils chantaient, du fond du coeur et en masse : "go down, Moses"
comme on disait les événements pour désigner la guerre
les paupières nous permettent de fermer les yeux
la prose aussi est soumise au principe d'objectivité

537
le poème anagrammatique était pour moi toute la poésie
les précipitations tomberont sous forme d'averse
l'air est composé de molécules en mouvement constant
toutes les strophes sont sur les mêmes rimes
nous basculons constamment d'un univers à l'autre

585
c'est l'égalité des lignes qui me plaît dans le poème anagrammatique
l'amour est une question essentiellement politique
l'écriture des chiffres est idéographique, donc internationale
j'ai repris le lendemain l'avion des Japan Airlines pour Tokyo

603
dans la pratique je sentais la différence entre la poésie et la prose
la réalité a la teinte détrempée de la rue l'après-midi à la sortie du cinéma
la poésie est la continuation de la prose par d'autres moyens
on peut dater la conjonction de la paire de ciseaux et du pot de colle
on ne sait plus quelles sont les compagnies qui passent

613
personne n'est identique mais chacun peut avoir une identité
au centre est la terre qui rassemble en les séparant l'eau et le feu
à travers les multiples exemplaires qui la représentent
entre les lettres, il n'y a pas de hiérarchie, il n'y a que des différences
c'est quelque chose qui saute aux yeux au coeur ou à la tête

624
outre l'alphabet des lettres il faudra créer celui de la ponctuation
pas de raison particulière pour supprimer la ponctuation
pourtant je n'arrivais pas à formuler clairement cette différence

693
l'histoire de l'orthographe française est avant tout une bataille des idées
un guide historique de Rome doit pouvoir servir de point de départ
l'appareil cochléaire est un sens toujours en éveil pendant le sommeil
on reconnaît chez les Orthoptères six sortes de chants différents
le jeu consiste à regrouper les mots qui sont égaux selon ce chiffrage

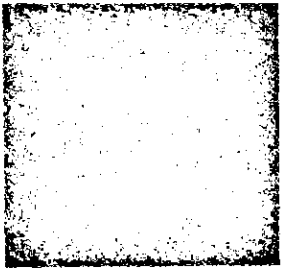
698
les identités remarquables sont une production de la machine et de la langue
ce qui m'étonne le plus c'est de ne pas pouvoir être quelqu'un d'autre
l'une des millions d'unités qui hantent quotidiennement ses lignes
une pochette d'allumettes offrant sur un fond jaune un dessin rouge

717
«la principale fonction de l'Académie sera de donner des règles certaines à notre langue»
je pèse les mots et les phrases en additionnant le poids de leurs lettres
l'altostratus est juste assez mince pour laisser voir le Soleil
le bateau, à travers la mer Intérieure, emmène les fugitifs vers l'île de Shikoka

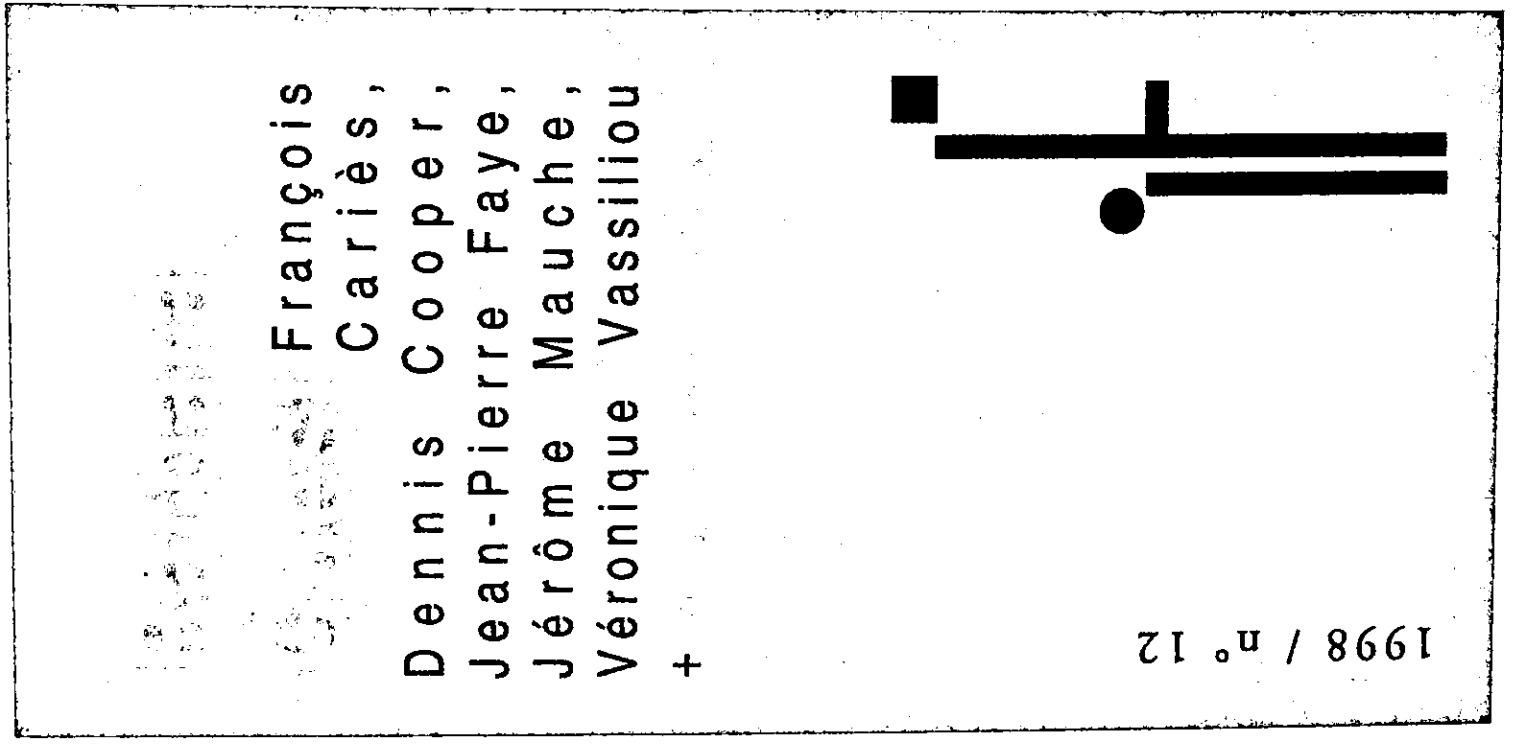
846
pour les Égyptiens, l'hiver était une saison féminine, celle de la fécondité, du blé qui se lève
le hiéroglyphe Ta, la Terre, représentait une langue de terre plate et trois grains de sable
la bande régulière qui retrace le trajet de la foudre affecte un parcours rectiligne ou hélicoïdal
au soleil brillent les filets d'eau qu'éparpillent les douches et les jets des robinets
j'appelle poème timbré le résultat de prélèvements langagiers le plus divers possible

CINQUIÈME BIENNALE INTERNATIONALE DES POÈTES EN VAL-DE-MARNE

18-28 novembre 1999



32, rue Estelle, 13006 Marseille – Téléphone et fax : 04 91 80 39 18



Actualités, Chroniques, Notes, Revues

Michel Plon

Joseph Julien Guglielmi

Sarah Jane W.

Jean-Pierre Balpe

Julien Blaine

Dominique Buisset

Henri Deluy

Bertrand Georges

Bruno Cany

Éric Brunier

Alain Gabriel Monot

Pierre Lartigue

Véronique Vassiliou

Esther Tellermann

Christophe Fiat

Anne Malaprade

Claude Minière

Olivier Barbarant

MICHEL PLON

LIBRES ASSOCIATIONS

Toni Negri, *Exil*,
Éditions Mille et une nuits

Victor N. Smirnoff, *Un promeneur analytique*,
Calmann-Lévy

Georges Devereux,
Psychothérapie d'un Indien des Plaines, Fayard

Chronique dans la chronique (suite)

Lettre à Wilhelm Fliess, du 3 avril 1898 : « ...je continue à rédiger mon livre sur les rêves. Un deuxième chapitre dans lequel je traite des sources du rêve et des rêves typiques est presque terminé, mais j'en suis bien moins satisfait que du premier chapitre et il aura probablement besoin d'être remanié. En dehors de cela, rien à signaler du point de vue scientifique. Les rêves seuls m'intéressent ». Le chantier de la future *Traumdeutung* est donc bien ouvert mais on sent que la tâche est rude. La « panne », qui apparaît comme bénéfique dans le contexte de notre « après-coup », surviendra en août prochain, annoncée ou presque dans la lettre à l'ami Fliess du 9 juin 1898 : « ...Quant au livre sur les rêves, ça ne gaze pas *(il emploie le verbe allemand hapern qui appartient au dialecte viennois)*. Je suis arrivé, il est vrai, à la page 14, mais il n'est pas possible de le publier tel qu'il est, ni peut-être même de le montrer à qui que ce soit. Ce n'est qu'une grossière esquisse. » Il énumère ensuite les difficultés rencontrées, pressent qu'il va lui falloir beaucoup de patience et « quelques bonnes idées » mais reconnaît qu'il est « en panne». En fait, dès l'été, son esprit est accaparé par d'autres manifestations, d'autres « formations de l'inconscient », les oublis, les actes manqués et les « souvenirs-écrans », matière de deux articles, à paraître à la fin de cette année 1898, axes d'un futur livre qui eut pu constituer le « point de départ » de l'œuvre, *la Psychopathologie de la vie quotidienne*. (À suivre ...)

Violence d'État en Italie

Un livre, un tout petit livre, dense, percutant parfois, obscur ou déroutant en certaines de ses pages, enraciné dans les luttes les plus arides de notre temps, celles qui dérangent et questionnent notre résignation et notre adaptation quotidiennes à l'ordre des choses, mais cependant lucide, sans illusion pour ce qui est de l'avenir immédiat de ces combats. Un livre dont le ton ne laisse jamais indifférent, parce que celui d'un philosophe fidèle au primat des pratiques, auteur de bien d'autres ouvrages, plus imposants, sur Spinoza notamment, qui font autorité. Toni Negri, ce philosophe italien, est enfermé, encore aujourd'hui, en ce printemps 1998, dans la prison romaine de *Rebibbia*. Il a quitté la France, sa terre d'exil depuis quatorze ans, le 1er juillet 1997, pour se constituer prisonnier dans son pays. Il y fait l'objet de l'acharnement de la justice, au même titre qu'un grand nombre de militants de l'extrême gauche italienne, depuis vingt ans maintenant. Ce retour était pour Negri un

acte philosophique et politique, destiné à conduire, plutôt qu'à contraindre, les autorités politiques italiennes à décréter une loi d'amnistie permettant d'en finir avec ces années désormais lointaines qui virent la défaite d'une certaine forme d'action politique. Il est à craindre que, malgré le soutien international apporté à sa cause et à celle de ses camarades par des milliers de signataires qui ne s'étaient jamais réjouis des actions sanglantes d'une centaine de membres des « Brigades Rouges », Negri et les autres aient encore longtemps à attendre avant d'avoir atteint leur objectif. La décision, ces dernières semaines, de la cour d'appel de Milan, de rejeter la demande de révision du procès d'Adriano Sofri, ancien leader du mouvement *Lotta Continua*, et de ses deux compagnons, Ovidio Bompressi et Giorgio Pietrostefani, a de quoi faire redouter l'enlisement de ce combat pour une vraie justice, une justice de bon sens qu'ont mené et continuent de mener, Carlo Ginzburg dans son beau livre *Le juge et l'historien* (Verdier) et Umberto Ecco dans la revue *Micromega* (article traduit et publié dans Le Monde du 18 mars 1998). La nouvelle Italie, celle qui est parvenue à assécher le marécage démocrate-chrétien, semble incapable de trouver ce courage politique qui lui permettrait, face aux partisans d'une vengeance sans limites ni discernement, d'entendre cette « raisonnable exigence de justice », titre d'un bel article de Negri paru dans *Le Monde* du 29 novembre 1997. Cette Italie résolument européenne paraît plus concernée par l'Euro que par les droits de l'homme, elle paraît bien avoir, comme l'écrivait Rossana Rossanda, le même jour dans le même journal, la mémoire « courte et prudente ».

Promenade analytique

Des divers chemins qu'emprunta Victor Smirnoff pour parcourir le territoire psychanalytique - comme on dit, nous allons y venir, le territoire Sioux ou Cheyenne - il faut, sans hésiter, suivre ceux qui mènent « Du côté du psychanalyste », seconde partie de ce beau recueil d'articles. Smirnoff, analyste dont la discrétion n'excluait pas le franc-parler, vous guidera en toute sécurité, avec une délicate fermeté, dans ces recoins méconnus que les psychanalystes tiennent le plus souvent secrets. Qu'il s'agisse de la traversée des sables mouvants du transfert et du contre-transfert, de la mise à distance des mirages engendrés par des conceptions vidées de toute signification à force d'être serinées, la neutralité analytique ou le rejet de l'idée de guérison, ou encore de l'exploration des arcanes de la pratique de l'interprétation, laquelle, en analyse comme en musique, met d'abord en jeu, ce petit rien qu'est le style, ce style dont Lacan notait, en ouverture de ses *Écrits*, qu'il est bien l'homme, mais « l'homme à qui l'on s'adresse », en chacune de ces occasions le guide est là, qui démystifie, rectifie et redonne à cette pratique ce qui en fait son prix et sa spécificité, ses dimensions de précarité et d'inachèvement permanent.

Dans les plaines du Far West

Au pays de Descartes et de Flaubert, on ne prise que modérément les approches mélangées, celles qui émargent à plusieurs champs et ne se reconnaissent jamais complètement sous les étiquettes des rubriques académiques bien ordonnées. Sans doute est-ce pour cela que l'œuvre de Georges Devereux, défricheur et bâtisseur de cette ethnopsychanalyse qui trouve ses origines dans le livre de Freud *Totem et tabou*, a tant tardé à bénéficier d'une reconnaissance qui ne saurait être confondue avec les utilisations plus ou moins caricaturales que croient pouvoir en faire certains émules contemporains. De ce psychanalyste juif et hongrois, ami de Geza Roheim et de Klaus Mann, spécialiste des indiens de l'Amérique du Nord, ceux des Plaines notam-

ment, qu'il apprit à connaître et à aimer sans jamais les mythifier, on réédite avec bonheur la transcription des séances de l'analyse qu'il conduisit avec un de ces indiens dont le mal-être et la difficulté à trouver ses marques résultaient tout à la fois de son *indianité*, bouleversée par la civilisation blanche et le racisme destructeur dont elle était porteuse, et de difficultés psychiques communes à toute subjectivité humaine, C'est cela l'apport original de Devereux, la connaissance par le menu des caractéristiques culturelles d'une civilisation, la prise en compte de ces données ethniques et des avatars qu'elles ont connus, sans pour autant perdre de vue les points cardinaux de la théorie freudienne de l'inconscient. La lumineuse préface d'Élisabeth Roudinesco retrace la vie mouvementée de l'auteur, ses démêlés avec la bureaucratie de l'*International Psychoanalytical Association* (IPA), laquelle ne cessa d'humilier ce non-conformiste qui faisait profession de penser, et introduit avec simplicité et rigueur à la conceptualisation théorique d'un auteur dont les perspectives ne peuvent que retenir tous ceux que concernent les difficultés des populations immigrées.

Au revoir les enfants

Maud Mannoni est partie, dans le temps de la rédaction de cette chronique. Elle laisse aux analystes qui travaillent avec des enfants en grande, très grande difficulté, le soin de poursuivre cette tâche qu'avec Françoise Dolto elle avait contribué à développer et pour laquelle elle n'avait jamais cessé de se battre. De cette militante qui signa la *Déclaration des 121* et fut de tous les combats anticolonialistes, de cette citoyenne internationaliste à la générosité sans limites, de cette femme que rien des manifestations de l'inconscient n'effrayait, je retiendrai ici, puisque l'on aura lu ailleurs les évocations de sa vie et de son œuvre (voir notamment *L'Humanité* du 17 mars et *Le Monde* du 18 pour la large et belle place qu'ils consacrent à cette disparition), une intervention sienne, d'apparence anecdotique, dans le film de Guy Seligman consacré à cette école de Bonneuil qu'elle avait fondée au lendemain de mai 68 : un des enfants qui s'y trouvait exprimait, dans l'esquisse de sa liberté de parole retrouvée, son sentiment que cette école était « dégueulasse » ; alors, Maud Mannoni, avec sa voix un peu rauque et son inimitable accent néerlandais, reprenait, tranquillement, bien décidée à saisir cette occasion de dialogue qui s'offrait : « oui, c'est vraiment une école dégueulasse ! », Rien de ce que pouvaient parvenir à dire ces enfants en détresse ne lui paraissait anodin ; le moindre de leurs mots, loin d'être l'objet d'une quelconque compassion, était pris au sérieux parce que parole d'un être humain, d'un sujet, point de départ de sa possible inscription, réinscription, dans l'ordre du symbolique.

PASCAL BOULANGER

Une « Action Poétique » de 1950 à aujourd'hui

Flammarion, 616 pages, 195 frs

LE JOURNAL JULIEN DE JOSEPH GUGLIELMI

Jeudi 7 avril 1997.
Citation de Montesquieu :
"A un castrato che cantava male dicevo : mi farei rendere testicoli miei"
6h. Les journaux... Cavanna compare les tagueurs aux profanateurs de tombes ! ça m'étonne pas ! ça se lit in Charlie Hebdo littéraire !
Montesquieu, encore : "Quelqu'un doive aimer sa patrie, il est aussi ridicule d'en parler avec prévention que de sa femme, de sa naissance ou de son bien. Que la vanité est sotte partout !"
Entendeurs de Le Pen, salut ?
Ginsberg est mort... Il avait raison. La queue et l'anus, c'est la sainteté... J'ajouterai avec la bouche et la vulve. Complémentaires...

Mardi 8 avril Vent froid. Champs déserts. Concerto d'orgue à Fce Mu...
Pour Ginsberg :
"Aunt Rose
Ginsberg is dead
Ginsberg is in eternity
Ginsberg is with Tamberlaine
and Emily Brontë"
Ici, pas de téléphone. Pas de courrier...
4h. Trompette sur le poste...
Je somnole devant la cheminée éteinte.
Question. Georg Christoph Lichtenberg était-il antisémite ?

Mardi 9 avril Non ! Mercredi.
Tristesse carme. presque agréable...
Le ciel couvre une bonne partie de la matinée...
Montesquieu n'aimait pas les castrats...
Lacan : la jouissance phallique c'est celle qui est en somme apportée par les sèmes... Le sème c'est ce qui fait sens... Cette jouissance sémiotique...
Et les castrats, donc ?
Proverbio en guise de parenthèse :
Plaisir de couche, plaisir de bouche. Rêve...
Ciel en bas, visage inconnu... Mais c'est C. Elle danse et chante. Je me souviens des mots : eli eli lama sabacthani. Puis, lettres se brouillent... C. m'embrasse (bouche) sous le portrait (photo) de Genet ? Ciel éléphant.

Jeudi 10 avril. Faites une expérience.
Lisez pendant un bon moment des petites annonces immobilières (mon régal). Ensuite, passez à n'importe quel autre article. Vous verrez. Vous aurez l'impression de continuer à lire les petites annonces !
Vers 11h. Hall Bopp Planet...
Nuit noire... Je fume une cigarette... Il fait froid... Bar Les Trois Colonnes...

Samedi 12 avril Loiret. Ferme.
Châtillon. Poste. Journal. 4h. Cerf-volant tombe dans le blé herbe...
Ginsberg. Obsèques bouddhistes...
5h. Verre d'eau fraîche. Silence...
"tuu...uuu" d'oiseaux. Tourterelles ?
Vu ds un journal du soir. A. Rinaldi (photo) fait de la pub pour une technique anti-chauves...
Images sexuelles très fortes vers 5h...
Avec date. Qd on "tient" un journal, on a l'impression de rater l'essentiel...
Grand baiser debout... Encore...
Préparé feu de bois.
Orner. Ferme auberge, vers La Charmault. Magret salade, canard sauce poivre vert. Saumur. Crème brûlée.
Comète...

Dimanche 13 avril Lumière immobile...
Dès qu'il y a nombre, il y a cercle.

Variation Diabelli... Variations...
Un quatuor est une machine circulaire... À cordes...
Montesquieu. Semper. "À présent, tout le monde est d'une tristesse insupportable... l'État n'est plus gouverné..." (Rica à Usbeck) et "Sache que. partout où il y a de l'argent, il y a des Juifs." (Usbeck à Ibben). Se rattrape par la suite...
Lettres Persanes... Fin tragique...
Coq. p. 364, Lettre C. L. : "des ordres".

Jeudi 17 avril.
Retour Ivry-Simonet. Lever 8h. Maison fraîche... Rêve
Dirty dream. Mais trop flou pour. Ginsberg : masturbation is also an art in desolation learned. Serrez les fesses à la taoïste...
Livre de S.M.. Sans surprise... Se prend pour Alice... Midi
Rue Pihet... Stores clos...
Restau *Le Villaret* ?
Cunnilingus. On dit aussi cunnilinctus. Musique. Effet route... Tadadi tadadi tadada... Franck...
Esprit de l'escalier. Peut y avoir masturb joyeuse...

Vendredi 18 avril.
"Tout est rythme tout
La chèvre et le chou. Crayon et oreille"
Hommage à Michelle Grangaud et au vers de cinq.
Parenthèse du 18 décembre.
Très belle et émouvante lecture d'Hubert Lucot, sous le "tipi" de Beaubourg, avec les voix de Calvino, Luca, Novarina, le cher Maurice Roche
Mais, qu'est devenue cette chipie d'Émilie Depresle, qui me flanquait dans A.P ?
Sarah Jane W et Olive doivent se sentir seules... Et parole, je ne sais pas qui se cache derrière ces blazes ?
Et je me demande encore ce que Paul Louis Rossi trouve à Marie-Claire Bancquart ?

La Lettre

Sarah Jane W.

Vladimir Maïakovski,
Du monde j'ai fait le tour,
collection "Voyager avec".

Santa Teresa de Jesus, *Su vida*,
Fontana (clasicos universales).

Cuenca, le 18 avril 1998

Caro Nanni,

Boire du Xeres en lisant Maïakovski ou du vermouth en lisant Teresa de Cepeda y Ahumada ?
Ce n'est pas un dilemme. Il suffit d'alterner. Surtout s'il s'agit de l'autobiographie de l'une (j'ai enfin trouvé l'édition Fray Luis de Léon pour quelques pesetas) et des textes de voyage de celui que j'appelle le tigre alors que dans ses lettres il se portraiture comme un ours ou un chien.

Fred a terminé le montage dont je te parlais. Celui du poète onze fois cyclope. La légende pourrait être : « comment résister à l'historiographie officielle »... Un écho au nouveau Maïakovski présenté par Claude Frioux dans le superbe livre co-publié par l'infatigable Nadeau et les élégants bagages Vuitton.

Maïakovski n'y apparaît pas seulement comme un dévoreur d'espace, un conquérant ou un aboyeur de grand talent.
Sa position de «révolutionnaire dans la révolution» s'éclaire de manière beaucoup plus complexe et montre qu'on est loin d'en avoir fini avec lui et surtout avec son œuvre.

Ainsi, connaissais-tu cette intervention du 25 mars 1930 au cours d'une soirée organisée pour le 20ème anniversaire de sa carrière poétique ? Lorsqu'on lui demande s'il est au Parti il répond : « Non, je suis sans parti» (une voix dans la salle : « Ce n'est pas normal »).
« Moi je pense que c'est normal » (la voix : « Pourquoi ? »).
« Parce que j'ai acquis une masse d'habitudes qui ne sont pas compatibles avec le travail organisé... Aujourd'hui vous m'appelez « votre poète » mais il y a neuf ans les éditions refusaient d'imprimer *Mystères Bouffes* et le directeur des éditions de l'État disait : « Je suis fier de ne pas imprimer de telles saletés, il faut chasser des éditions avec un balai de fer cette saleté. »
Au lieu de lutte organisée, j'attaquais anarchiquement, parce que je sentais que cette

ligne de la littérature était celle qui se fondrait avec la littérature prolétarienne. D'abord ce sera la ligne de l'intelligence et après, progressivement, la ligne prolétarienne. On sous-estime le processus. Pourquoi force-t-on les gens à faire ce qu'ils n'ont pas à faire ?... »

Agitateur « sans parti » (mais en service et souvent manœuvré) ce n'est pas un hasard si le voyage a été pour lui une pratique jubilatoire inséparable dans sa fonction de propagande d'une autre fonction plus étrange qui était celle du « scandale ». À l'intérieur des frontières comme à l'extérieur.

Ses vers sur *le passeport* sont assez emblématiques d'une nouvelle vision d'un Maïakovski libéré de ses gardiens remodeleurs tant politiques que familiaux : Staline qui après sa mort voulut en faire un chantre irréprochable et qui selon Pasternak l'imposa comme « la pomme de terre sous Catherine II » (occultation d'une partie de son œuvre comme par exemple ses liens avec l'avant-garde ou son théâtre déclaré injouable)... Lili Brik enfin qui tenait à son monopole amoureux et surtout musaïque...

Je dévorerais
le bureaucratisme
comme un loup,
je n'ai aucun respect
pour les ordres écrits,
j'envoie aux diables
et à toutes les diablesses
la moindre paperasserie
mais ce papier-là...

Ce papier-là c'est celui, pourpre, qui permet de traverser l'espace et de tracer les lignes du poème, lignes d'encre et de fuite, celles qui, sans cesse opposées aux censeurs ne cessent aujourd'hui encore, aujourd'hui surtout, de réclamer une nouvelle lecture...

Voilà mon cher Nanni, ce que j'avais à te dire.

Avant de quitter Cuenca je repasse par Madrid. J'essaierai de rencontrer Isidoro Valcarcel Medina. Puis je ferai un saut au Prado pour vérifier le rose (crevette ébouillantée) de l'écharpe de Felipe IV peint par ton ami Velasquez...

Muchos besos.

Sarah Jane W.

P.S. : Je maintiens ce que je te disais l'autre matin : Judith sans Holopherne ne serait qu'une pouffe.


MAÏAK
VSKI

Jean-Pierre Balpe

Écrits d'écrans

Petite rubrique d'une certaine modernité médiate

Revues de poésie sur Internet... la plupart des sites qui se présentent ainsi proposent sur la toile plus ou moins ce que proposaient autrefois (c'est-à-dire avant la disparition du papier...), les « petites revues » de poésie : poèmes originaux, auteurs débutants ou non, rubriques diverses, parfois des éditoriaux ou des articles critiques. Même à ce niveau élémentaire d'utilisation du numérique, une revue électronique diffère déjà d'une revue papier car elle offre des possibilités inédites... Sans parler du simple fait qu'elle peut n'être jamais « épuisée », que la notion de « numéro » n'y a plus grand sens et que la relation « commerciale » au lecteur y est directe et, très généralement, non marchande, la notion de numérique amène à redéfinir les notions de revue et de texte. Par exemple, dans la plupart d'entre elles, les lecteurs peuvent envoyer leurs textes par courrier électronique. Même s'ils ne sont pas destinés à l'impression, ces textes sont pris en charge et figurent au moins un temps dans l'espace de la revue : le lecteur-auteur n'a plus cette impression désagréable de ne pas être digne d'être lu. Il est lu puisqu'il est présent. Il me semble qu'il y a là un mode de communication « tous – tous » qui ne pourra que s'enrichir et qu'il y a beaucoup à inventer dans ce rapport.

Autre exemple, ces revues ne sont jamais fermées sur elles-mêmes et renvoient à d'autres. Rien à voir pour autant avec les « notes de lecture » des revues imprimées puisque le lien ici est réel : le lecteur peut consulter immédiatement la revue qui lui est présentée et basculer d'*ENTRELACS* (revue montréalaise, www.microtec.net) à *HACHE* (www.dtext.com) ou *CYBERSCRIPTS*, à *DECADENTISSIMO RADIO-ATTIVO* (revue italienne) ou à *L'ŒIL CACODYLATE* (pharmdec.wustl,edu) ; se créent ainsi des zones d'échanges et d'influences, très exactement, des topologies poétiques qui me semblent intéressantes et que je me propose d'explorer un de ces jours. Toutes ces revues utilisent également de façon plus ou moins efficace la possibilité interne ou externe de liens hypertextes, inventant lentement une écriture non linéaire dont il faudra aussi reparler. De ce point de vue, on peut cependant regretter que la nouveauté du support n'ait pas encore apporté de nouveauté radicale dans l'écriture - même s'il y a ici ou là quelques essais (revue « chantiers » dans la rubrique du serveur « http://labart.univ-paris8.fr »...) – autres que les sempiternels « 100 000 000 000 000 de Raymond Queneau ou les « générateurs » aléatoires (insultes shakespeariennes en anglais de la revue *Soliloque*, par exemple ou « 3 486 784 401 textes » en espagnol). Au contraire même, il semble que, massivement cette nouveauté soit mise au service d'une écriture plutôt classique – j'aurais même envie de dire archaïque. Elles donnent souvent en effet cette impression assez dérangeante d'être, pour l'essentiel, envahies des rebuts de l'écriture poétique la plus contemporaine : un lieu purgatoire où chacun se cherche l'illusion d'un public, ce qui rend le tri difficile à qui n'a pas quelques clefs d'accès.

Comme si la modernité la plus évidente ne pouvait être utilisée que comme moyen plus efficace de transmission des conventions les plus éculées. Or ce qu'apportent les nouvelles technologies à la création est d'un tout autre ordre, si elles sont un nouveau moyen d'expression intéressant de plus en plus les créateurs parmi les plus inventifs de nos jours, ce n'est pas du tout parce qu'elles accroissent, dans leur champ, les possibilités offertes aux modes devenus classiques d'expression. Par exemple, l'intérêt de la toile pour la poésie ne peut pas être dans la capacité offerte désormais à chaque scribouillard de mettre ses écrits à portée de lecture de n'importe quel lecteur de n'importe quel point du monde ; un instrument de diffusion beaucoup plus efficace que le traitement de texte antérieur ou la Ronéo ou l'imprimerie à main artisanale ou la copie manuscrite, etc. S'il y a un intérêt – et il y en a un – c'est que les technologies numériques offrent un moyen d'expression radicalement nouveau obligeant à l'invention d'une écriture autre ainsi qu'à la transformation de l'ensemble des dispositifs qui, historiquement, la signent. C'est notamment pour cette raison qu'il est si difficile de présenter sur une revue-papier des écritures destinées à l'écran, l'écran est un médium spécifique qui ne se résume ni à la luminosité de sa surface ni à sa moindre maniabilité que celle du livre : l'écran est le moyen de fusion qui signe le mieux l'ensemble des relations des sujets et de la culture quotidienne de la technique qui est la nôtre. Il est ce lieu où convergent l'expression, les rapports à la technique, le subjectif, le collectif, le sentiment du temps, celui de la distance, la lenteur, la vitesse, le réel, comme ses apparences, la dépossession du monde et son appréhension, etc. Il est le lieu incontournable de la « lecture » contemporaine. Par l'abolition totale des frontières symboliques, l'écran, support du numérique, est le lieu où convergent dans une unité jusque là inimaginable tous les besoins d'expression de notre monde. Et c'est cela qui met le créateur devant l'exigeante obligation de penser des modalités de création radicalement différentes. Sans cela, sans la prise en compte de cette responsabilité, il risque de passer à côté de l'expression que les mutations de l'époque exigent, au sens premier d'être conventionnel, de ne rien apporter de neuf à l'écriture : continuer à « faire » de la poésie comme d'autres font du roman.

Au risque de me faire reprocher de sortir du champ du « poétique » mais y a-t-il actuellement un champ du poétique délimitable et isolé dans ses terres ? – je prendrai comme exemple un des spectacles présenté à la Maison des Arts de Créteil dans le cadre de l'excellent festival Exit (mars 1998) :
« Jump cut / Faust » (mise en scène de Marianne Weems par la compagnie américaine *The builders association*). Ce spectacle, construit comme son titre l'indique autour d'une reprise du thème de Faust est remarquable par l'intégration de la problématique que j'esquissais plus haut – et sur laquelle je me propose de revenir au fil de cette rubrique. La scène est constituée d'une scène classique et d'un frontal de trois écrans, le tout relié par des captations vidéo gérées en temps réel par une batterie d'ordinateurs : un acteur sur scène est ainsi immédiatement intégré dans une scène de film qui se projette au-dessus de sa tête, etc. Mais ce ne sont pas ces aspects purement techniques qui m'intéressent : les dinosaures des films de Spielberg sont du même ordre et sont, significativement, des dinosaures. Non, ce qui est remarquable dans ce spectacle, c'est le décalage constant entre les différents modes de représentation : l'œil du spectateur est amené sans cesse, dans un espace multidimensionnel, à prendre la mesure du décalage et de l'intégration entres les diverses possibilités de représentation. Ce qui s'installe, c'est une stimulation intellectuelle

sans précédent parce que le spectateur est toujours aux aguets des variations que gère le temps réel : le personnage sur scène est, sans l'être tout à fait, celui sur l'écran ; les paroles qu'il prononce dans son micro ne sont pas celles qui s'inscrivent dans un autre écran ; le « réel » perçu sur tel écran diffère plus ou moins de celui qui se joue sur scène ou sur un autre écran ; la mise en scène de ces distorsions est elle-même élément de la mise en scène ; etc. Ce qui fait le spectacle, est un zapping créatif, une systématisation de l'analogique totalement au service du mélange réel fantastique du mythe de Faust : le spectateur partage une expérimentation des modalités d'expression en même temps que la mise en scène d'une réflexion sur ces modalités donc, au-delà, une réflexion sensible sur les rapports de notre culture à sa technique. Le mythe de Faust devient, de façon résolument contemporaine, celui de la réalité des pouvoirs de l'homme sur son monde, celui de la comparaison des perceptions du monde à la permanente mobilité des constructions de sa représentation : une mise en scène des mises en scène...

Il faudrait en parler plus longtemps, réfléchir notamment à ce que signifie aujourd'hui l'intrication étroite et parfaite de modes d'expression jusque là séparés – ou artificiellement synchronisés – mais ce n'est pas le sujet de cette rubrique. En tous cas, ce qui est clair, c'est que la plupart des écritures poétiques sur la toile ne vont pas dans ce sens, et c'est pour cela, plus encore que par leurs thématiques ou leur écriture, qu'elles sont rétrogrades : utilisant un moyen d'expression fantastique, elles en ignorent toutes les possibilités novatrices pour se contenter de l'utiliser en tant qu'instrument de diffusion. C'est sûrement pour cela aussi que, pour l'instant, les approches les plus intéressantes sont tournées vers la recherche ou l'encyclopédie. Sur ce terrain au moins, les possibilités d'innovations sont utilisées : liens hypertextes, moteurs de recherche, bases de données réparties, délocalisation, etc. L'écriture, elle, a encore de nombreux efforts à faire.

MAGNOLIA

MALOYA

Une chronique de saison de Julien Blaine

La chasse aux tangues (TANG ?) L'arbre dont m'a frappé William Z. pour me porter bonheur : MARGOSIER . Une recette pour Henri : le carry de bichiques.

à
Ulisses Carrion, Damaso Ogaz, Guglielmo Achile Cavellini, Ray Johnson, Guillermo Deisler, Edgardo Antonio Vigo, N.P.A.I. du Mail-Art

Le nom des villes (l'encerclement) est une agression caractérisée et une violation grave de l'article 18 et de l'article 19 de la Déclaration des Droits de l'Homme et par conséquent de l'article 4 :
Nul ne sera tenu en esclavage ni en servitude ; l'esclavage et la traite des esclaves sont interdits sous toutes leurs formes.

L'abolition de l'esclavage ce serait la liberté. La liberté ce serait ni dieu ni maître. Ni dieu ce serait ni dieu ni saint. Ni maître ce serait ni maître ni esclave.
les villes se nommeraient :
Pierre Joseph Philippe Rose Anne Benoît François André Suzanne Marie Clotilde François Denis Paul Gilles Leu Louis
UNE SERVITUDE (UN ESCLAVAGE) pire que le ronm ou le zamal... et le chomdu.

NOTA :
En cette fin de millénaire l'humanité n'a que deux ennemis mortels :
l'administration vaticane et l'administration américaines des États-Unis (les deux derniers adeptes – militant paranoïaque et adepte furieux– de l'ordre mondial, *les autres dangers ne sont que conséquences de ces deux là.*

Empreintes de la Réunion (intérieur : 1/ Terre)
Empreintes de la Réunion (intérieur : 2/ Mer)
2 merveilleuses platitudes :
J'ai marché au fond du lac et au fond du fleuve dans & sur le *Grand Étang.* Je me suis baigné dans une eau qui s'enfuyait.
Et à mon appel les 5 cascades (dans leurs chutes) se sont assemblées pour disparaître à l'intérieur de la terre ne laissant là que boue craquelée et mares rousses et rouges.
À leur frontière le peuple des petites herbes grasses à la mémoire exclusivement aquatique.
à//sur la Plaine des sables j'ai fait apparaître et disparaître à mon gré (sous l'œil médusé d'André RèR) les brumes et les brouillards.
Empereur / éventail R'appel : ↗
D'abord les esprits, cela ne se prononce pas.
Avant encore, l'odeur de la mauvaise laine imprégné d'un jus d'herbe aigre fraîchement coupé.
D'abord les esprits, cela ne se prononce pas (nuit du 28 au 29 décembre 1997) mais cela se voit : minuscules et tenaces et de toutes apparences.

Puis (j'ai rêvé que) j'étais le volcan, j'ai craché le fer et la pierre ; j'ai tremblé et tournoyé et longtemps frémi à demi volcan à demi oiseau : oiseau-volcan.

O-V

Si je mets le pouce dans le trou du volcan, l'île de la Réunion devient palette de peintre, le plus fauve, et *je*, avec un bouquet de plumes...

Le 20 décembre 1998 l'île de la Réunion fêtera, avec d'autres, l'abolition de l'esclavage (aboli ? pazaboli ?)

Carpanin Marimoutou, *Romans pou la tèr ek la mèr*, Éditions Grand Océan , Saint-Denis – Gilbert Pounia, *Somin grandbwa*, Éditions Grand Océan , Saint-Denis – Patrice Treutard, *Les manèges de la terre*, Éditions Loukanou, Le Port – Christian Jalla (dit Pink Floïd), *Premiers textes* (collection La roche écrite), Éditions Grand Océan , Saint-Denis

Dominique Buisset

À propos de poésie grecque et latine

Sapphô, et ceteræ...

Yves Battistini,
Poétesses grecques, Sapphô, Corinne, Anytè...,
Imprimerie Nationale, 1998

Sapphô, et les autres... Yves Battistini reprend ici, avec quelques rares variantes, sa traduction de Sapphô, parue naguère en deux tomes chez Michel Chandeigne (1991 et 1994). La poétesse de Lesbos, comme on dit, se taille un peu la part du lion aux dépens de ses consœurs, puisqu'avec ses poèmes et fragments (en fait un seul poème entier : le premier, l'*Ode à Aphrodite*... quelques strophes ou quelques vers suivis... et beaucoup de fragments), elle occupe de quarante à quarante-cinq pour cent du volume.

Pour d'autres, quelques-unes de leurs épigrammes ont été recueillies par l'homme de goût, le fin poète, et l'anthologiste que fut Méléagre, et, paradoxalement, on pourrait dire qu'avec une vingtaine de ces poèmes brefs il nous reste d'Anytè, par exemple, plus de poèmes entiers que de Sapphô...

D'Érinna, outre une vingtaine de vers, sur les trois cents de sa *Quenouille*, – qui lui valurent dêtre déclarée par un admirateur *Homère au féminin* – il reste trois épigrammes dans l'*Anthologie*... De Moïro, deux... une douzaine de Nossis...

Le plus long fragment de Corinne permet de déchiffrer une suite d'une quarantaine de vers (p. 216-218), dont il n'y a que six d'intacts. Le plus court est un mot de trois lettres (fr. 681, p. 234). L'œuvre de Praxilla se réduit pour nous à une dizaine de vers, celle de Télésilla, à deux. Dédidément, peu s'en faut que « De la rose d'autrefois, il ne reste que le nom »...

Quant à Cléobuline, selon toute vraisemblance, hélas, malgré Plutarque et son très fictif *Banquet des Sept Sages*, et surtout malgré son joli nom,c'est une lointaine cousine de *La môme Néant* de Jean Tardieu : *a'xiste pas* ! Elle n'a sans doute jamais été autre chose qu'une personnification des devinettes de son « père », Cléobule de Lindos, par l'effet d'une mélecture de la métaphore de paternité littéraire. Les Orthodoxes ont bien, depuis le *Nouveau Testament* une *sainte Parascève*, qui n'est autre que le *Vendredi Saint*, c'est à dire, la *veille*, ou, mot à mot, la *préparation* du Sabbat (Luc, XXIII, 54 ; Jean, XIX, 42). Et qu'on ne vienne pas me dire que Daniel Defoe n'en souriait pas intérieurement quand il a nommé le compagnon de Robinson Crusoé !...

Voici donc, une fois de plus, de ces fragments qui fascinent tant les modernes... Mais les brisures et les éclats sont ici les restes d'une vraie perte matérielle, et c'est pourquoi il est un peu gênant d'y voir mêler des épigrammes, qui sont des *poèmes entiers*. La chose n'était guère évitable s'il fallait rassembler les poétesses... Mais ce choix-là est-il judicieux ? Pourquoi ne pas ranger les dames-poètes avec les messieurs-poètes, leurs contemporains et leurs confrères dans la pratique des mêmes formes ? Faut-il toujours essayer de mettre du sel sur la queue au vieux serpent de mer de l'écriture féminine ?...

Passons... Que faire avec des fragments ? Il s'impose, bien sûr, d'en dresser l'inventaire scientifique et de les éditer, mais les traduire ?... L'entreprise a-t-elle un sens quand ils se réduisent à un mot, voire à quelques lettres ? Un grand nombre de pages du livre sont ainsi faites de bribes totalement insignifiantes, où il n'y a de poésie qu'à condition de l'apporter avec soi.

Yves Battistini les appelle judicieusement, pour Sapphô : « Reliques ». Pour Corinne, sous le titre « Miettes et débris », pour Praxilla sans crier gare, il y mêle des témoignages, sans doute en guise de liant, mais d'une façon contestable du point de vue de la rigueur scientifique...

Mais la science est l'affaire des philologues, et l'on sent bien que ses minuties agacent Yves Battistini. Il ne s'en cache pas, ses préférences vont à une perception intuitive (p. 15). Et s'il n'évite pas toujours de prendre la pose du savant, c'est le plus souvent avec une nuance d'ironie – même un peu méprisante –, à tout le moins sur un mode distancié, comme si l'esthétisme et la désinvolture, un penchant aristocratique à ne pas se commettre, voire une certaine paresse de bon aloi, le dispensaient de trop la garder...

Ce n'est pas sans quelque dommage. On lit en note, p. 33 : « Pour cette *intégrale* de Sapphô, le texte est généralement celui de D.A. Campbell, *Greek Lyric*, Lœb, 5 vol., 1982-1993. » Une *intégrale* d'une œuvre perdue à 90% ?... Et quel est donc le texte *en particulier*, quand il n'est pas *généralement* celui de Campbell ?

Il arrive aussi que *désinvolture* en vienne à rimer avec *mésaventure*... De l'édition parue chez Michel Chandeigne à celle-ci, l'adoption, dans le face à face amoureux (Sapphô, fr. 31, v. 1 de la strophe 4), d'une variante où le mot grec *psukhrós* (glacé) a disparu fait monter la température ; la traduction, elle, est restée de glace.

Mais, apporter la poésie avec soi, Yves Battistini sait le faire bien souvent. S'il subit avec impatience les contraintes techniques du travail, son plaisir est, visiblement, de se livrer, sur les auteurs et le temps perdus, à une manière de méditation lyrique. Même si l'on n'en partage pas toutes les hypothèses ni toutes les échappées, il faut dire qu'elle ne lui réussit pas si mal...

Quant à traduire, on sait avec quel bonheur il le fait, même s'il prend, ici ou là, une liberté de trop (p. 236, fr. 686), ou s'il succombe parfois aux délices perverses de la *traduction-lego* (p. 95, fr. 33 : « Ah ! si je pouvais, *d'or-couronnée* Aphrodite, I tirer ce lot au sort ! ».

S'il suit son talent, la langue sait avoir comme un écho de Chénier (Sapphô, fr. 44 A a, p. 101) à propos d'un

(...) *seigneur des hauts nuages et dont le nom est grand.*

ou bien trouver la perfection de son équilibre dans la simplicité (Sapphô, fr. 2, p. 37) :

Dans la prairie aussi, dans l'herbe nourricière de chevaux, la foison des fleurs vernales est éclose, et les souffles du vent ont la douceur du miel.

Ne le répétez pas : on dirait qu'en secret Yves Battistini est amoureux de Sapphô, d'Érinna, de Nossis... Nous aussi.

L'Égal des dieux
Cent versions d'un poème de Sapphô

recueil, postface par Philippe Brunet, préf. Karen Haddad-Wotling, Allia, 1998.

Tout commence par une version latine : Catulle, l'amoureux Catulle, que l'amour crucifiait, a traduit, dans le poème 51 de son *libellus* (« petit livre ») et dans

la même structure métrique, les trois premières strophes de l'*Ode à l'aimée* de Sapphô.

Pour avoir lu la Grecque ou son traducteur latin, les poètes français, du XVIe s. à nos jours, ont à leur tour imité, adapté ou traduit le même passage. Ce petit livre-ci – avec un bonheur forcément inégal – essaie de tout rassembler, de Louise Labé (sonnet VIII, 1555) à Frédérique Vervliet (1993), en passant par Baïf (en vers *mesurés* à l'antique, p. 31), et par Boileau (pas si mal, cette vieille perruque !...)

En postface, Philippe Brunet sait dire beaucoup en quatre pages, et, à condition de ne pas vouloir lire tout dans l'ordre, il est très curieux – et plaisant – de voir jouer sur cinq siècles la variation... Un livre à prendre, à laisser (pour y revenir, s'entend), à feuilleter — comme une pâte où se croque à plaisir Sapphô disparue, cent fois.

À noter : la reprise en bilingue, *Classiques poche* des *Belles Lettres*, de l'*Œdipe roi* de Sophocle, dans l'éd. de P. Mazon, avec une introduction de Philippe Brunet.

Henri Deluy

Bernard Noël / Georges Perros : *Correspondances*, éditionsUnes

Précédée et suivie par la préface et les notes de Hervé Carn, accompagnée par l'ombre oblique et couverte de Gilbert Minazzoli, voici une "correspondances" peu semblable aux lettres échangées par deux écrivains. On y parle de livres, bien sûr, de lieux – en Bretagne ou ailleurs – , de Hugo, Tolstoï, Artaud, Hamlet, Parain, de solitude, de Mallarmé, de travail, d'argent, de Mai 68 et aussi de *ne pas mourir malheureux*, et aussi des fatigues (*je me traîne d'un membre à l'autre*) ; on échange des réflexions (avec des traits par exemple, à propos de Georges Bataille, G. Perros : *Œuvre échevelé, sur les ruines. Avec je ne sais quoi d'épiscopal dans le blasphème...*)

Mais ce que ces pages ont de rare et d'inabordable dans l'authenticité impropre, c'est un redoublement d'émotion dans l'insistance sur ce qui pourrait mériter d'être pensé.
Un rejet, avec une tolérance retenue pour l'inévitable, de la littérature comme fatalité spectaculaire – jamais démentie, toujours ratifiée dans le temps – des exercices de la langue et de l'écriture.

Deux poètes à la recherche d'un désordre essentiel, à l'écart d'une dépense emphatique des mots dans les simulacres de l'écriture (où l'écriture découvre le simulacre de sa perte).
Il s'agirait, en direct ici, de retremper la littérature dans une éthique de l'être : sauver l'écrit de la littérature.

Sortir des mots pour entrer dans la langue, sortir de la littérature pour entrer dans l'écriture, sortir de la prose, sortir de la poésie pour entrer dans la littérature : les phrases sont connues, elles font aujourd'hui partie du discours universitaire.

Elles sont dans ce livre exemplaire la parole même aux prises, en un lieu commun, avec le corps réel qui l'énonce.
Ses logiques, ses points finals : *le silence est de rigueur*, inatteignable.

Un livre rare, oui, nerveux, et superbe, comme malgré lui.

Joseph Julien Guglielmi

Tita Reut, Arman et Yves Klein, *Substitution*, Z' éditions, 1997,
L'Échelle, avec huit gravures originales de Arman, Z' éditions, 1997

Un "voyage in blue", tel que le qualifie Tita Reut dans *Substitution*. Le bleu de Klein et le bleu de sa robe... Dans un entretien apocryphe (Yves Klein est mort en 1952) réalisé avec Arman en 1985 où *la parole transportait avec elle la fantomatique pureté d'une anthropométrie* "dotée de cette présence effective, en un mot, de sensibilité, mais transmise par suggestion..." pour parler comme Tita Reut et Yves Klein.
Le fameux pigment bleu de Klein qui le rendit célèbre dans le monde et particulièrement aux États-Unis. Bien plus qu'en France où sa reconnaissance fut plus tardive. "Le monde I.K.B... l'International Klein Blue..." Cet artiste hanté par l'azur, acteur polémique du *Nouveau Réalisme*, de *l'École de Nice*, stigmatisant les "groupes locaux parisiens" et revendiquant, au delà des limites nationales, "un axe mondial de la sensibilité." Au delà de la peinture et de la sculpture, plus prophète qu'artiste, tel qu'il se définissait lui-même... Toujours en proie la couleur et aux "empreintes" du corps féminin.
Dans la deuxième partie de *Substitution*, Tita Reut poursuit l'entretien sous le titre *Arman raconte Yves*, son ami, rencontré à dix-huit ans, leur âge commun, dans la patrie niçoise, à un cours de judo. Le charme opère. En compagnie du poète Claude Pascal. De deux ans leur aîné... Puis c'est le zen... Et la divergence Arman-Klein, autour de la cosmogonie rosicrucienne et l'anti-rationnalisme... Ce qui n'empêche pas les liens amicaux... Un parcours intime dont Tita sait, sans complaisance, mais avec humour, traquer les étapes, jusqu'à la mort de Klein, à Paris, rue Campagne-Première.
De Tita Reut, on se souvient de *Persiennes d'Hécate*, *Vis cachées*, *XOXO*, et d'autres livres réalisés avec des artistes tels que Arman, César, Cousinier, Ceccarelli...
Ici, avec *L'Échelle*, c'est une nouvelle conjugaison entre la poésie et l'expression artistique contemporaine, un domaine que Tita Reut connaît bien pour y avoir organisé des expositions de premier plan et écrit des textes de qualité, comme en témoigne l'un des plus récents sur l'exposition *Variation sur un Lénine* d'Arman, à Paris, à la Galerie Trigano.
Dans L'Échelle, Tita Reut relance un démarche sauvage, rythmée à vif où le baroque s'insurge d'une variété et rigueur prosodiques :

Zone tératoïde pétée...

En effet, cette "voix singulière" s'inscrit en faux contre une poétique de la vierge absence (Mallarmé), se situe résolument contre cette rhétorique du manque qui pour certains tient lieu de projet poétique.
Toute en violence, elle s'engage dans une quête de l'autre où le corps devient l'aune de la relation :

Nous prenons corps par nos bouches
L'espace entre nos doigts
saisit sa caresse

Violente, oui, cette poésie l'est. Au plus haut point. Dans un domaine où la mode est à la plus grande retenue... Une voix isolée qui résonne hors du consensus incantatoire de mièvrerie où certains se complaisent... Et édictent les usages.
Au contraire dans *L'Échelle*, Tita Reut signe la souffrance et crûment s'expose jusqu'à la folie. Renouant aussi bien avec le grand chant courtois qu'avec des échos sensibles

de la *selva lirica* et de la *razon perfida* d'un Lope de Vega, auquel elle se relie par son ascendance castillane. Inaugurant, scandant une "langue des signes avec obscénité", un *Concerto pour chairs et cordes*, déchiré. Offert en pâture à l'agression des dehors. Chant clair-obscur. Le corps y risque un passage sans frein., sans protection d'aucune sorte. L'amour, c'est aussi mordre la poussière, erre dans la ville et dans la vie, en recevoir de plein fouet les cassures et les outrages. avec toujours un goût cependant d'accomplissement :

Langue à demi ployée
glotte sèche
La nuit moule sa torture...

Ma peau est une table
brûlée...

Dans un lexique très libre, une très grande mobilité thématique croisant parfois, comme inconsciemment, le baroque, le livre *L'Échelle* opère toujours un *dégel rapide du texte* et engendre un milieu protéiforme où une tension inquiète tient lieu de lieu cardinal.
Un livre où la question, aussi, aux deux sens du terme, interrogation et torture où "le corps est une charnière entre l'âme et le monde..."
L'épreuve de la *raison perdue* qui joue une médiation périlleuse entre la vie et la mort... Une mise en scène vertigineuse d'Éros et de Thanatos où ce second mythe n'imprime rien qu'un stigmate plus ouvert dans la langue.
Les huit gravures d'Arman qui ponctuent fortement le poème prennent le texte à bras le corps, en soulignent l'aspect charnel et sculptural. L'artiste dont on connaît l'immense valeur expressive s'est livré, ici, à une véritable lecture créative et allégorique. Pénétrant dans les formes verbales comme pour en multiplier, encore plus, le sens, en réaffirmer la rareté.
Une façon d'ouvrir encore plus un livre, d'en exacerber l'obscur et la luminosité.

Pluie de falaise l'instant
Ma nuit une face de craie

Un code d'angoisse de la page et de la poésie où l'esprit avec ses fantasmes s'affole et se revivifie sans cesse aux figures duelles de la folie et de la mort.

Bertrand Georges

La vie de Chester Steven Wiener écrite par sa femme, P.O.L, 1998.

La vie de Chester Steven Wiener écrite par sa femme est un livre directement écrit en français par une anonyme (mais dont nous savons qu'elle est une excellente poète de sa génération). Le livre retrace les 25 fabuleuses premières années du "*chroniqueur de l'immanence pure*", Chester. Ce qui retient là, outre la saisissante perfection du personnage principal, c'est la langue, une langue parallèle, déployée qui bricole de longues incises. "*J'écris en français parce que [...] je veux que mon livre soit une marque d'affection pour mes amis français.*" Elle parle d'une liberté vertigineuse qu'elle ressent à la pratiquer pour nous, et pour aimer Chester à travers elle, Chester bien sûr qui est tellement subtil, tellement léger et que nous aimons tellement. D'ailleurs il faut bien saisir que si Chester nous plaît autant c'est que *La vie de Chester Steven Wiener écrite par sa femme* est un cadeau 100 % merveilleux.

Bruno Cany

Henri Deluy, *Da capo*, Flammarion, coll. Poésie.

Très différent des derniers ouvrages qui, par touches successives, poème après poème, élaboraient leur propre idée de la poésie comme Contre-chant d'amour, ce nouveau livre d'Henri Deluy parcourt ce qui reste, çà et là, de l'espace et du temps jusque-là traversés : l'empire de la dissémination.

Da capo signifie "reprise du morceau à son commencement". Recommencement, ici, elliptique et chronologique, qui remonte très haut, jusqu'à l'emblématique rencontre d'Héloïse et Abélard aux seuils de notre littérature ; puis qui reprend les choses, de la naissance de l'auteur au lieu-dit La Rose Bruny, jusqu'aujourd'hui, où poète globe-trotter il parcourt, comme pris de vertige, ce paysage en ruines : le Monde, de Moscou à Berlin, de Bratislava à Shanghai, et de Buenos Aires, Mexico ou Rio de Janeiro à Barcelone ou Lisbonne... Retrouvant au passage ses thématiques familières : l'amour, bien sûr, avec des poèmes érotiques, qui sont comme le cœur décentré du livre, où fusionnent la tendresse charnelle des caresses et la sueur d'un accouplement sans lendemain. Ces poèmes, de la jouissance archaïque des goûts (âcres) et des odeurs musquées, irradient à travers le volume et, répondant aux Lettres d'Héloïse à Abélard à sa périphérie, rappellent la pierre d'angle de la poétique d'Henri Deluy.
Le politique, qui dans ce livre revient au premier plan, avec le souvenir troublé de l'omniprésence du Maréchalissime Staline, "l'homme que nous aimions / le plus, au monde". Son portrait était partout : au dessus du lit du père, sur la place rouge, et ailleurs et partout, "Il était l'homme le plus visible / Du monde". Auquel fait écho le poème-portrait mandelstamien de l'homme aux "bacchantes de cafard grossier". Sans oublier l'étrange vie post mortem de Che Guevara et la disparition systématique de ses meurtriers et commanditaires. Ou encore Pinochet en face de rat ; et Louis Althusser...
Enfin, la reprise du fil méditatif sur le langage (les mots), la poésie et la traduction ; et la présence fraternelle de quelques poètes : Mandelstam, voix d'une conscience politique déchirée ; Pessoa, figure du poète aux cent visages ; Tsvetaïeva, un modèle de contre-lyrisme ; mais aussi Auzias March et Peire Cardenal...
L'ensemble étant traversé par les préoccupations culinaires de l'auteur et la présence du leitmotiv perpétuel de sa poésie : la mer "Pressée de mots".

Depuis toujours, on connaît son matérialisme, je veux nommer la concrétude et l'immédiateté de son approche des choses du monde ; et cette extrême sensibilité qui s'évite en effleurant les choses pour mieux saisir l'énigme de leur présence. On le sait donc plus sensualiste que proprement empiriste ; notant de préférence la couleur, la saveur ou l'odeur des choses plutôt que leurs qualités primaires (figure, nombre, étendue, solidité, mobilité). Mais ici, devant leur "éphémère solidité", la vitesse propre à la dissémination révèle davantage encore cette pudeur qui, aussitôt la chose effleurée, s'éloigne...

On sait également, depuis *For intérieur* (1962), que sa poétique est pragmatique : tout poème est pour lui un acte inscrit dans le procès communicationnel ; et que la notion d'"action poétique" articule poésie et politique via le désir de changer le monde (révolution). On sait bien cela, même si aujourd'hui *Da capo* dit le regret des erreurs politiques du passé et la nostalgie d'une poésie davantage en prise avec le monde.

Mais ce que peut-être on découvre avec ce nouveau livre, c'est combien la mémoire structure l'économie de sa parole poétique. Nous connaissions cette écoute flottante du monde et sa notation des signifiants biographiques : "Plutôt les figures de langue / Que les figures de style" ; mais nous méconnaissions, me semble-t-il, que l'anamnèse est le mode sur lequel se parcourt cette dissémination : on ne peut revenir sur ce qui a été vécu, mais on le peut sur la trace que l'on en garde, "La substance même des mots / Dans la poitrine".

Ainsi, après la période d'apaisement, offerte par le quatuor d'amour des années précédentes, aussi bien des conflits internes (les poèmes des années soixante-dix) qu'externes (les premières années) [1], après donc la double découverte que le désir articule le poétique au politique et que la mémoire articule le poétique au psychique, le lyrisme d'Henri Deluy s'affirme toujours davantage comme un lyrisme blanc : Blanc, c'est-à-dire distancié, car le moi lyrique n'est pas tourné narcissiquement vers son affection – "Et que rien d'intime n'atteigne / L'amour" – ; mais plongé dans le monde à l'écoute de ce qu'il aime, ou a aimé. Blanc, ensuite, est son vers, et blanche sa poésie ; car le vers libre, "*sans rime ni raison*", travaille au corps la langue (publique et privée) de tous les jours : "Le poème tentait / De ressembler / À de la prose". Blanche enfin est la voix, puisque la passion a perdu son affectation narcissique et l'action sa raison d'être.

Or, si l'amour reste bien la clef de la poésie de Henri Deluy, une question toutefois demeure : comment la parole poétique peut-elle retrouver son agir ? Hanté par cette question, ce recommencement me paraît moins un livre récapitulatif qu'une relance, moins une somme qu'un programme, qui repère les points sur lesquels il va (lui) falloir poétiquement revenir.

1 – *Cf.* Claude Adelen, *Henri Deluy, une passion de l'immédiat*, Éd. Fourbis, 1995.

Éric Brunier

Discipline Guglielmi (Quelques notes sur *Joe's bunker*)

Elle n'est d'aucun système, ni théorique ni social, absolument en marge. Grossièrement ma lecture rattache au vers heptasyllabique, alors que le moi sensible navigue sous d'autres latitudes : je ne pourrais qu'écrire la difficulté de dire cette poésie. Peu à peu je distingue un vouloir faire sens gonflé d'envie du livre.

Avant tout : récemment j'écoutais Joseph lire quelques textes : me surprit l'agréable liberté avec laquelle il se jouait de ses rythmes et narrations opposés, voire contradictoires. Non que le sonore donne au texte la primauté du sens, mais, tout comme sur une partition musicale, peut s'inscrire du libre, de l'inattendu, le poème portait de tels accidents.

Existent dans le vocabulaire logique des mots à dénotation nulle ou vacante qui signifient par exemplification, étiquettes que viennent grossir de sens tous les mots qui s'y alignent. *Joe's bunker*, d'abord vide, se remplissant par masse de texte, vient à dire.

Je note trois niveaux de désignations pour ces étiquettes : l'objet ; le nom propre ; le mot. À l'évidence *Joe's bunker*serait un nom-propre auquel se rapporte un objet. Plus que sur Joe, c'est sur bunker que je m'interroge : bunker comme objet, n'importe quel bunker ; puis le bunker particulier de Joe ; enfin bunker pour B.U.N.K.E.R. : les sons, les images, en définitive, le signifiant. Et ce dernier à nouveau objectivé par l'écriture : l'écrivain Joe prendrait le littéral bunker comme un objet et non plus comme un mot (son et sens).

Alors me resterait à dire l'objectivité à laquelle parvient le poème de Joseph Guglielmi. Pourtant, guidée ou apprise par ma sensibilité, mon idée est toute différente : le mot n'est pas matière irréductible à la langue, mais celle-ci, dans et contre son code, fabrique de l'irréductible, qui parfois est un mot. En d'autres termes, bunker ne nomme pas une étiquette (un signal) désignant un objet (même inexistant, par elle il adviendrait – tel le feu rouge fait être l'arrêt – ou l'étiquette même), mais est le mot produit par la langue en train de résister. Ce bunker ni n'exemplifie ni ne dénote. Autrement dit : ce n'est pas au regard d'une convention que se démarque le texte comme œuvre d'art, mais dans la trouée subjective – formelle, stylistique – de la convention qu'il se fait littéraire, opaque. Il n'y a de littérature, et précisément de poésie, que parce qu'il s'agit de la poésie de Guglielmi. Ou, pour l'écriture, elle ne vise de sens qu'à lui donner sa réalité.

Je pensais ce texte tendu entre le fait (son existence matérielle) et la fiction dans le sens le plus fort : inimaginable. Étonnante contrainte puisque la poésie, en droit, s'oppose au fictif : elle ne présente, dit-on, que des actes de langage vérifiables. Je tente désespérément de cerner un matériel fictif (une antimatière ?) qui est *poème de la fiction.* Ni exemple, ni sens, mais travail de l'image.
Tout le texte fonctionne alors par l'alternance de formes signifiantes (continuité, discontinuité), dialectique poème (image et rythme : vers) et prose (phrase comme unité grammaticale). Les ruptures, ou passages, sont de tous ordres :

1-a – une image vient s'intercaler dans la phrase, dont elle brise la continuité discursive : « Et le ciel blanc de planète / de lune stupide pourrie / et les poissons tête-bêche, / le débris-merde de l'esprit [2] ». Irruption, dans une phrase regardant vers le céleste, ces poissons tête-bêche, sous-marins. Plus que l'opposition haut et bas, spirituel et matériel, qui appartient au fond commun de la poésie, m'importe cet extraordinaire *tête-bêche*, souligné par l'espacement hors norme, visuellement mis en exergue, qui vient perturber le cours de la phrase. Le blanc n'est pas silence mais accentue la rupture ; celle-ci devient alors double, par l'espacement et par l'image. Enfin si l'on effectue le renversement *tête-bêche*, on retrouve la rime en fin de vers : « ...planète / ... / ... bêche-tête », jeu littéral qui suggère un fonctionnement poétique qu'accentue la rime.

1-b – un autre type de rupture est caractérisé par la contrainte rythmique :
« Notre volonté instru / mentale de lutte contre / le livre-bunker ou loloche ! 3 ». Et plus loin : « Tracer jam / bages de vies antérieures, / Légers à côté d'écrire / d'une langue déliée. 4 » Coupures en fin de vers qui relancent la phrase sur un autre sens ou la font vaciller dans son déroulement ; recherche de l'équilibre de deux sens superposés en déliant la langue, dans ce cas sa syntaxe, si loin qu'un mot se décompose en un autre qui le surplombe tout en y étant inscrit. Le huitième vers du livre le dit : « et d'oublis pour pieds et jambes », autre façon de signifier l'antérieur. L'allure ryth-

mique est allure physique, physiologie du texte, qui dans son mouvement garde un sens antécédent à celui de la phrase. Ainsi le vers est ce qui dans le langage garde inscrit dans sa mémoire le rythme, la vie de la langue.

2 – discontinuité de la phrase, la plus éclatante, par le mélange de langues : « A nice day in trie universe / A nu scruté dans le miroir, / miroir poussière des anges, / la cavale un fragment de mot / ou lune métaphysique. / sur le truc aéroport / entre les cuisses et le bud ! 5 ». Où *bud* vient conclure en anglais (bourgeon) la phrase commencée dans la même langue. Alors encore bud sonne comme bed, bedon, ventre en français familier.

Entre les cuisses et le ventre le bourgeon, ou bunker-l'interprétation que je donne ici n'épuise pas les sens possibles de bunker -, est d'une autre langue. La reprise dans le second vers cité du A majuscule - 1) introduit une égalité visuelle ; - 2) met l'accent sur A, reprenant inachevée l'énonciation des voyelles de Rimbaud, *A noir* devenu *A nu. A nice day in the universe* - un jour scrupuleux dans la Création - non seulement sonne très proche de *A nu scruté dans le miroir*, mais, d'autant que le thème de la création réapparaît avec les anges, un sens se tisse d'un vers à l'autre. Alors que tout à l'heure la suspension s'exerçait sur un mot, elle infléchit ici deux vers, l'énoncé français se grossit de l'anglais. Une unité thématique demeure, qui est celle de l'alpha et de l'oméga, construisant une double rupture : de la prose par le jeu des langues (*bud* est une *image* anglaise dans le français) et du vers par les majuscules (par elles le vers est relancé sur une piste narrative).

3-a – quand tout va bien pour la poésie, J. G. en pervertit le mécanisme par introduction d'une phrase. Ainsi : « La brume et son lendemain / une autre nuit dans la peur, / Les faux-saints sur le retour / plate leçon de ténèbres / O terribles raccourcis, / Principes du Valéry, / les jugements électriques / pleins de modes créations / et les fûts tautologiques. 6 ». Que vient faire une majuscule après une virgule ? Question innocente, ou offusquée du mauvais traitement réservé à la syntaxe, elle n'a aucune importance au regard de la poésie, parce que sans incidence sur le rythme, alors qu'elle touche à l'économie du vers. La majuscule, inaudible, est signe visible d'une rupture, laquelle peut être, conventionnellement dans un poème, celle de deux vers, ou, et c'est ici le cas, différence de deux régimes discursifs. La volonté du raccourci est dans ce passage subtil du vers à la phrase, de la poésie vers la prose. Apollinaire, avec *Alcools*, avait montré que le vers pouvait se passer de ponctuation et, partant, de tout l'appareillage nécessaire à la prose, bien qu'il ait conservé les majuscules de début de vers. Ainsi son geste, qui ouvre la poésie à la simultanéité en plaçant l'ensemble des vers sur une égalité ou si l'on veut en refusant à l'intérieur du processus de versification une différenciation par ponctuation, n'entraîne pas à un métissage de registres.

J. G. travaillerait, quant à lui, à un tel métissage, synthèse de manières hétérogènes dans le texte, amorce d'un nouveau dire (à prendre comme mode et comme sens) sur la lancée d'un dire déjà ancien. Reste à voir le sens particulier, dans l'économie du texte, de l'utilisation, liminaire ou non de la majuscule. « Haruspice forçant les sons, / le sens, majuscules vidées / Lettres des lettres de l'oracle / parlant la langue de feu. 7 ». L'évidence première est celle de l'ésotérisme de la majuscule par rapport au poème. Indice ni du son ni du sens, la majuscule envoie vers autre chose ou signale simplement la présence d'un au-delà du vers dans le vers. Il faut se rappeler que cette majuscule fut utilisée pour chacune des voyelles dans le poème du même nom de Rimbaud. Encore une fois, cette présence indique le thème de l'alpha et de l'oméga.

Je rappelle que nous sommes ici dans le cas d'une poésie dérangée (ou gagnée) par les règles de la prose. Tout fonctionne comme si celle-ci possédait, par convention, la totalité faisant défaut à celle-là. *Lettres des lettres* de l'oracle, la majuscule est l'image dans l'ensemble des images, le signe des signes, ou encore la vision comme augure du texte, mais cela à condition qu'elle insère son économie prosaïque à l'intérieur des frontières du poétique. La majuscule est « Haruspice forçant les sons, le sens... » ou « Haruspice forçant les sons / le sens » est « Majuscules vidées ». La variation de la signification repose sur la décision à prendre, à savoir : hiérarchiser un ordre d'importance entre une rupture de deux vers (dans ce cas, le sens est majuscules vidées) ou la logique de la ponctuation (dans ce cas la majuscule est haruspice forçant son et sens) : Je penche pour une interprétation réunissant les deux : en tant que majuscule vidée de sa fonction dans le système de la prose, la majuscule force son et sens, même, et surtout, inaudible. En quelque sorte la majuscule transgresse ici doublement les règles de la syntaxe et la loi orale du poème.

3-b – un autre cas où les conventions de la prose émergent, obsédant le vers, est à analyser : « Et dialogue avec les monstres, / les sirènes qui se cachent au noir noir de la mer mer / dans l'incessant mythe-océan / son niveau enté de lune / mis en vers français pour sa / perte. catalogue creusa / l'adieu, mentale ponctuation / comme YOGADRISHTI / POUVOIR YOGA DE LA VISION 8 ». Forme pendante à celle énoncée ci-dessus, elle rejoue brutalement le visuel de la prose contre le vers. Ont disparu les thèmes de l'universalité et de la totalité, reste, dans cette interruption, le pouvoir visuel, en pure perte, semble-t-il, pour la poésie. Ponctuation inaudible, voire poétiquement inutile, mais mentale, le point lance une nouvelle phrase ou troue l'ancienne. Par lui une lacune s'inscrit dans le vers, soit qu'elle est dire inachevé (à la fin perte et au début catalogue), soit qu'elle est manque fictif au sein du poème ; manque de fiction et faux manque.

J'ai voulu, en établissant la collection de quelques marques où se lit une dialectique de la prose et du vers - 1-a et 1-b étant prose perturbée du poème ; 3a et 3b, l'inverse ; enfin 2, langue étrangère au sein du texte français, les deux à la fois -, montrer 1) que le poème ne se présente pas comme un système donné (genre) où tout (le monde, le langage) serait soumis à son principe d'énonciation ; 2) que ce qui échappe à la contrainte du système n'est pas une objectivité sereine et franche, en quelque sorte démasquée, mais qu'au contraire l'écriture produit cet objectif.

J. G, n'écrit pas des poèmes en prose ; celle-ci, toujours amorcée est le relais d'une fiction. *Joe's bunker* n'est pas non plus un récit en vers, puisque chaque fois arrêté (coupé dans son élan) par l'irruption du poétique... J'ai repéré cinq modes d'action qui se répartissent les deux tâches opposées : d'abord (parce qu'il joue un rôle différent dans les deux cas) le fragment de langue étrangère, à la fois image de langue étrangère dans le français et démarrage d'un récit nouveau ; ensuite le point et la majuscule établissant une fiction ; enfin l'image et la contrainte rythmique contraignant la prose à se formuler en poésie. Le dérèglement des genres s'effectue sur deux niveaux, le poétique, qu'en simplifiant je concentre sur l'image, et le fictif qui se profile dans la force de la prose ; ces deux niveaux sont deux aspects, le physiologique et le grammatical. Au sujet de ce dernier je note que c'est sous forme visuelle (la majuscule et le point étant, en poésie, inaudibles) qu'il se manifeste.
Compte, dans la recherche du sens, la combinaison unités insignifiantes et continuité. Ou plutôt, c'est en amenant les éléments hétérogènes du régime à leur expression

minimale, qu'ils prennent force et signification, au point de faire basculer le texte de l'un à l'autre. Limage acquiert un statut ambigu, présente dans le récit et dans le poème ; grossièrement, n'importe quel type d'écriture procède par images. Mais, ici, sa valeur réside seulement dans sa clôture, image unitaire et littérale, ainsi d'un côté tête-bêche et de l'autre la majuscule. De même un vers en langue étrangère est à prendre comme unité discontinue par rapport à l'ensemble. Enfin, image ne désigne pas l'introduction d'un objet. J. G. invente une solution globale de différenciation entre prose et poésie (et leur régime respectif). Leur métissage n'a d'efficacité qu'au regard de celle-ci.

Transparaît avec force la pratique, l'écriture dans son mouvement subjectif l'existence d'un auteur. Ce phénomène s'impose dans la discipline, se lit comme style. L'écriture de Joseph Guglielmi balance du vers à la prose (il cherche le poème de la fiction) ; chez lui « le vers obsède la prose 9 » tandis que la fiction illumine la poésie, condensant ainsi deux désirs poétiques, de Mallarmé et de Rimbaud.

1. *Joe's bunker*, éditions P.O.L 1991. Toutes les notes renvoyant à ce livre, je n'indiquerai désormais que le numéro de la page). – 2. P. 11 ; c est moi qui souligne. – 3. P. 15 ; c'est moi qui souligne. – 4. P. 16 ; c'es – 7. P. 51 ; c'est moi qui souligne – 8. P. 11 ; c'est moi qui souligne – 9. P. 35

Alain-Gabriel Monot

Miroslav Holub, *Programme minimal*, traduit du Tchèque par Patrick Ourednik
Samih al-Qassim, *Une poignée de lumière*, traduit de l'arabe par M.S. El Yamani
Vasko Popa, *Chair vive* et *Coupure*, traduit du serbo-croate par Léon Robel
Claude Mouchard, *L'Air*, collection Circé/poésie

On se souvient du projet d'Armand Robin qui publiait chez Gallimard en 1953 puis en 1958 deux volumes de *Poésie non traduite* , en donnant en français « au mot-à-mot, ou plus exactement au son-à-son » des poèmes venus de la Chine Antique, de l'Arabie du VIème siècle mais encore de la Suède, de l'Allemagne, de la Russie, de l'Italie, de la Hongrie contemporaine, entre autres. Il s'agissait pour Robin d'échapper à toute force à la « traduction de poèmes », cette impossible gageure et de chercher à lui substituer une littéralité aussi absolue que possible de la parole poétique, si étrangère ou si ancienne qu'elle fut. C'était manière encore pour lui de proclamer l'absolue unanimité des poètes du monde, du moins de ceux qu'il reconnaissait comme ses pairs éloignés : « Eux-moi sommes UN. Je ne suis pas face à eux, ils ne sont pas face à moi. Ils parlent avant moi dans ma gorge, j'assiège leurs gorges de mes mots à venir. Nous nous tenons son à son, syllabe à syllabe, rythme à rythme, sens à sens, et surtout destin à destin (...) ».

C'est ce projet de donner à connaître, de l'intérieur, la poésie étrangère mais également française qui est aujourd'hui remis au goût du jour par la récente collection Circé/poésie. Les quatre premiers ouvrages parus proposent en effet, sous une pré-

sentation remarquablement sobre, une variété linguistique et géographique qu'aurait apprécié Robin en permettant de lire un Tchèque, un Serbe, un Palestinien, à côté de la voix, peut-être plus familière, du Français Claude Mouchard.

Miroslav Holub dont l'anthologie *Programme minimal* ouvre cette collection est avant tout ce poète-médecin pour qui la parole poétique n'est guère séparable de l'univers de la connaissance scientifique, celle-ci nourrissant celle-là d'un sens aigu de la relativité du monde et de ses créatures, sans que pour autant le pessimisme le plus noir gouverne la recherche du poète. Souvent à mi-chemin entre le rire et son contraire, on a, lisant ces textes brefs, la sensation presque physique de la grimace, cet entre-deux incertain qui va du sourire à la douleur, et la conviction que Miroslav Holub est un homme rongé d'appréhension, présent jusqu'à la souffrance au spectacle du monde et malgré tout apaisé par une puissante revendication de liberté, un souci de perception critique et politique de l'univers social dans lequel il baigne, l'Europe centrale contemporaine :

Nous vivons d'espoir. Certes.
Ses parasites grinotent dans l'émulsion du cerveau.

Reste limage latente.
Et par moments pas même elle.

Ainsi, il est six heures du soir
de ce jour. Ainsi qu'hier.
Ainsi que demain.

Plus déchirés et déchirants aussi, les deux recueils de Vasko Popa. Le poète, né en Serbie en 1922, et mort en 1991, résistant et prisonnier des camps de concentration nazis, offre un témoignage acide, à fleur d'évidence navrée, sur« la guerre et ce qui s'en suivit » :

Les surhommes gammés ont tué
L'instituteur rouge Jarko Zrénianine

Nos simples gens jurent
Qu'ils continuent de le voir
(....)
Nous autres ses élèves
Nous sommes seuls à savoir de quoi il retourne

Mais cette brève poésie abrupte de la chose vue ne se satisfait pas d'être seulement la mémoire vive de ces temps sauvages : elle porte encore la marque d'un humanisme doux, émerveillement simple d'être encore au monde pour cueillir, par delà toutes les désolations passées les fruits d'un bonheur violent, malgré tout possible.
L'univers mental de Vasco Popa toutefois, demeure sombre jusque dans la célébration de l'amour, cette « tendresse des loups » :

Nous sommes étendus sur l'herbe
Dans la clairière aux Loups au-dessus de Verchatz

On raconte
Qu'auraient été tués ici

Tous les loups jusqu'au dernier
(....)
Une tendresse bestiale parvient jusqu'a nous
(....)
Nous nous aimons sans un mot Ma jeune louve et moi

« Étranges et familiers », ces poèmes, écrit le préfacier Charles Simic : la définition n'est pas fausse pour dire cette écriture exigeante et limpide à la fois, grinçante le plus souvent et toujours « sous le signe des loups » :

J'enterre ma mère
Au Cimetière-Nouveau
Vieux et surpeuplé de Belgrade

(....)

Deux jeunes. croque-morts tête-nue
Sautent sur le cercueil invisible
Pour tasser la terre

(....)

Ma joyeuse mère
Aurait regardé avec ravissement
Cette danse en son honneur

Plus jeune puisqu'il est né en 1939 à Zarkah, en Jordanie, Samih al-Qassim appartient de plein droit à ce qu'il est convenu d'appeler le domaine poétique arabe contemporain. Ce lettré qui mêle activités de journalisme et de politique à Nazareth, et pratique assidue de la littérature depuis quarante ans, s'inquiète d'un monde comme déréglé de l'intérieur et qui, inexorablement, court à sa finitude, à la certitude d'un désastre ultime. La situation géopolitique du peuple palestinien sert ici de métaphore considérable à la tragédie plus générale de « l'espèce humaine » que Samih al-Qassim décrit à la façon d'un maître d'œuvre qui, possédant parfaitement ses matériaux – Bible et Coran, poésie classique, théâtre grec – bâtit d'une main ferme et assurée au cœur même de la tourmente. C'est que Samih al-Qassim, plusieurs fois emprisonné par le passé, soumis à la résidence surveillée, n'est jamais la dupe d'un monde où règnent des forces hostiles que seul l'humour le plus noir parvient parfois à désarmer, mieux, à désavouer.
De longues élégie mordantes autant que désolées portent le poids de cette souffrance inachevée, mélange de fortes rancœurs et d'espoirs pâles pour demain. Ainsi cette Élégie des réfugiés politiques dans les cafés européens :

O nuit ! ne rabroue pas ces errants sans visage, laisse-les
ressasser leurs complaintes à leur guise
Il leur suffit davoir perdu leur repères au pays
d'être ici sans y être, de ressembler aux traits qu'ils voient
dans les miroirs, de correspondre à leur personne. Ils
laissèrent leurs traits au pays et empruntèrent un masque
pour le visage de l'errance
(....)

Si brève qu'elle soit, cette anthologie de quatre-vingt cinq pages sera l'occasion d'une découverte de l'oeuvre, militante certes mais dans le même temps profondément méditative,d'un poète déjà riche de quarante ouvrages et dont l'un seulement Je tbime au gré & 11 mort (1980) avait jusqu'à ce jour été traduit en fiançais aux Éditions de Minuit / Unesco.

Ce sont enfin vingt-trois années de poésie, de 1974 à nos jours, qui composent l'anthologie variée de Claude Mouchard, établie pour l'essentiel à partir de textes publiés en revues (Le Nouveau Commerce, Critique, Poésie) dans le quart de siècle écoulé. Il est toujours difficile de parler de l'oeuvre de Claude Mouchard dont la façon est moins de dire le monde dans la profondeur de sa substance que dans la volonté d'en rendre compte exactement, d'en approcher au plus net, mais toujours toutefois de l'extérieur. De là ces impressions troublantes, parfois frustrantes de n'être jamais tout à fait en phase équilibrée avec le discours du poète, toujours plus précis et minutieux dans sa description maniaque du réel, sa hantise que les mots ne suffisent pas entièrement à le peindre :

Des phrases ? Jamais prêtes... (toute réalisation s'égarait...
champs noir.)
Pas même des attentes.
Oh du si faible. Des voûtes de moelle venimeuse.
Formes de tissu d'insecte creusant, en l'air le gris.
De la faim.
Elles descendaient
dans les masses grises que dégageaient, chaque jour
le dit, le fait – feux lents, humides.

Le projet du poète pourtant fascine dans sa volonté douloureuse d'instaurer avec la peinture de l'existence ce quitte ou double vertigineux, amer, transporté toutefois, qui ne laisse pas davantage le lecteur en repos, lui impose le flot et le jusant d'une pensée qui cherche, se cherche, creuse encore et encore jusque sous l'écorce rude des choses à dire, et qui ne sait parfois s'il ne vaudrait pas mieux, au bout du compte faire silence :

Y avait-il à les dire, ces courtes plantes mi-mortes mi-vives
plaies inguérissables de l'hiver à l'été
à « décrire », soumis à leur souffle
de ciment, les feuilles qu'elles déroulent entre les mottes,
leurs grappes de fleurs rosâtres ?

La *Lettre* que Claude Mouchard publia dans *Le Nouveau Commerce* à l'automne de 1991, ici reproduite à la fin de *L'Air* fournira toutefois quelques clés à cette poésie qui désire déchirer l'opacité angoissante du réel et transforme son créateur en entomologiste anxieux, fouaillant à l'aveuglette dans le monde épais et invisible :

C'est peu de dire qu'il m'en coûte de revenir à cette table.
Être opaque est requis – si je dois continuer à espérer qu'un
jour il arrive ce que, justement, ce que je ne saurais dire.
Être hostile. Ne pas comprendre.
Ne pas se comprendre.

Bruno Cany

Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, Traduction par Charles-François Lebrun, Présentation par Françoise Graziani, Éd. GF Flammarion

Le Poète

Aujourd'hui méconnu en France, Torquato Tasso, le fils du poète Bernardo Tasso, né à Sorrente le 11 mars 1532, fut peut-être le plus grand poète italien de la Renaissance, l'illustre continuateur de Dante et Pétrarque, l'égal dit-on de Ronsard ; et sa célébrité fut telle qu'elle ne laisse pas d'étonner aujourd'hui où les médias sont rois mais la poésie plus rien du tout. A sa mort, le 25 mars 1595, il allait être couronné du laurier poétique sur le Capitole, honneur précédemment réservé au seul Pétrarque, deux siècles plus tôt. Un jour qu'il se rendait à Rome, la caravane de voyageurs à laquelle il participait étant bloquée à Mola à cause de la troupe de voleurs qui régnait sur la région, Sciarra, leur chef lui fit parvenir un message où il l'engageait à poursuivre son chemin en toute sécurité. Ne souhaitant pas se désolidariser de ses compagnons de voyage, le poète refusa. Sciarra libéra alors la route jusqu'à Rome.
Mais la part d'ombre de cette vie est à la mesure de sa luminosité. Un très fort délire, où se mélangeait la culpabilité et le sentiment de persécution, le rendit asocial et agressif : un jour il attaqua armé d'un couteau l'un des domestiques de la Princesse d'Urbin ; un peu plus tard il insulta violemment son protecteur le Duc de Ferrare, sa famille et sa cour, à la suite de quoi le Duc le fit enfermer en 1579 à l'hôpital Sainte-Anne, où un esprit follet le persécuta, volant un jour son argent, un autre ses clefs, ou encore mettant ses livres sans dessus dessous. Plus tard, et jusque bien après sa sortie de l'asile, ce démon devint son "bon génie" qui, au cours de leurs causeries familières, lui apprenait des choses merveilleuses. G. B. Manso, l'ami romain et premier biographe du Tasse les surpris d'ailleurs un jour en pleine conversation. C'est en cet asile, où il demeura plus de sept ans, que Montaigne lui rendit visite un jour de 1580.

Jamais poète ne fut sans doute plus gâté mais aussi plus mal servi par la postérité : la plupart de ses écrits furent publiés de son vivant mais sans son accord, et surtout sa célébrité le dépossédа à deux reprises de son œuvre majeure.
Une première fois, lorsque le poème qu'il considérait pourtant comme inachevé (non pas du point de vue de la narration ou de l'argument, mais de celui de la forme, puisqu'il ne possédait que 20 chants au lieu des 24 imposés par le modèle homérique, et que son titre oscillait entre *Jérusalem conquise* ou *reconquise*) circula contre sa volonté, d'abord en manuscrit, puis sous forme d'une publication incomplète et erronée, qui vit le jour en 1580 sous le titre de *Godefroy* suivie bientôt de plusieurs autres sous divers titres dont celui de *Jérusalem délivrée*. Mais le 'malentendu' ne s'arrêta pas là, les doctes s'empressant de gloser, corriger et même compléter son poème : les premières éditions annotées parurent en 1582 ; et six ans plus tard, à Venise, C. Camilli ajouta cinq chants apocryphes !'
Une deuxième fois, lorsque la postérité refusa la version définitive : *la Jérusalem conquise*, achevée en 1592, publiée à Rome en 1593 et à Pavie l'année suivante, ne fut jamais traduite.

L'épopée est un monstre bicéphale qui articule ensemble fiction et vérité, roman et histoire, merveilleux et vraisemblable. L'histoire offre la crédibilité et l'intérêt, tandis que la fiction transforme la geste héroïque en œuvre d'art. Ainsi, des métamorphoses poétiques qui ont le pouvoir de magnifier l'histoire en la métamorphosant en fiction, mais aussi de rendre vrai ce qui n'est que rêverie de l'imagination. Mais, au contraire de l'épopée archaïque où l'action physique alterne avec l'action verbale, l'épopée classique met en scène des héros sentimentaux dont l'action physique est "sans cesse contrariée et suspendue par d'imperceptibles mouvements de l'âme qui lui donnent aussi son impulsion..."

Une épopée est une histoire de guerre qui ne se laisse pas facilement résumer, car l'action principale, qui est connue d'avance, sert de support elliptique aux digressions. La fin de la première croisade (1096-1099) – quand les croisés, arrivant devant Jérusalem, font de Godefroy de Bouillon leur chef –, donne au poème son cadre historique. La croisade est le meilleur sujet moderne possible, car elle offre la dimension sacrée inhérente au genre : la Jérusalem n'est pas la cité terrestre, mais la Jérusalem céleste ; en même temps qu'elle offre l'action guerrière à l'inspiration du Tasse, qui, semblable aux aèdes, croyait davantage en la poésie qu'en la religion. D'autre part, et conformément à l'usage homérique, le poème commence au milieu de l'action. Ce n'est pas, selon le Tasse, une contrainte formelle, mais un principe organique, déterminant pour l'économie du récit poétique, car c'est là que celui-ci se différencie du récit historique.

Enfin, et toujours depuis Homère, la dialectique héroïque, fait jaillir l'héroïsme supra-humain de la faiblesse humaine. Et la perfection héroïque structure individuellement chaque personnage sur ce principe duel (pour en faire une individuation idéalisée), et articule l'ensemble des personnages en un immense tableau structural et différentiel des concordances. Car, comme l'individu héroïque n'a pas d'existence propre hors de la collectivité, l'armée est pensée comme un corps collectif dont Renaud est le bras armé, Godefroy le guide et la conscience (XIV, 13), et Tancrède, le cœur. Mais le Tasse dialectise cet héroïsme, inhérent à l'épopée, avec la sentimentalité, qui provient des romans de chevalerie ; et il dresse, aux côtés de Renaud (le double d'Achille) et de Godefroy (double d'Agamemnon), Tancrède, la figure la moins archaïque des trois, même si l'on peut retrouver en Odysseus l'origine et le modèle de certains comportements psycho-affectifs.

Dans le camp adverse se dressent trois femmes : Armide, la séductrice ; Clorinde, l'élue de Dieu ; Herminie, le témoin lucide de la passion. Ce sont les trois postulations complémentaires de l'amour-profane (ou charnel), sacré et sentimental (ou élégiaque) – qui correspondent chacune à un mode poétique spécifique : le romanesque, l'épique et le lyrique – car, par delà la dialectique de la guerre et de l'amour, l'épopée, en unifiant le divers, se veut un poème total dont le but est de "célébrer la gloire de la poésie qui, seule, est capable de montrer plus qu'elle n'en dit, et de traduire sans la déformer la vérité des tensions de l'âme".

Entre ces six-là, s'esquissent des couples croisés-décroisés, mais jamais symétriques : Herminie, par exemple, aime Tancrède qui ne l'aime pas, et qui aime Clorinde qui n'aime personne d'amour. On le voit, l'amour joue ici un rôle autrement plus consi-

dérable que dans *l'Odyssée* qui n'est pourtant pas une authentique épopée guerrière en même temps qu'elle est notre premier roman d'amour. Et surtout, nous retrouvons là le principe de discontinuité, source des digressions : les personnages s'entrecroisent, les actions sont suspendues et enchaînées dans une continuité apparente qui produit... la même confusion ordonnée que celle qui règne sur le champ de bataille.

La traduction

En général, s'agissant de traduction de poésie, je préfère les avantages et les désavantages du vers à ceux de la prose. Mais cette matière aussi a ses exceptions ; et cette traduction en est une magnifique.
Après l'effort de J.-M. Gardair, qui eut l'honneur il y a quelques années de proposer une traduction en vers pour la première fois depuis plus d'un siècle[2], et ainsi d'offrir au lecteur français un classique, introuvable depuis longtemps, la réédition de la version de Lebrun est une heureuse initiative ; car la traduction de Gardair est malgré tout trop irrégulière dans son phrasé (défaut compréhensible, et combien excusable, mais aux effets dévastateurs redoutables lorsqu'il s'agit de lire quelque 15 336 vers) comparée aux qualités de ce monument de traduction, d'autant plus remarquable qu'à cette époque, la première édition date de 1774, la fidélité n'était pas le souci premier, et la traduction en était réduite le plus souvent à être un art d'adaptation.

Si la traduction en prose de poèmes en vers est bien la source de la naissance du poème en prose, alors il ne fait aucun doute que la traduction de Lebrun (39 fois réédité jusqu'en 1905, dont cinq du vivant du traducteur), participa de ce phénomène. Et les poètes d'aujourd'hui dresseront avec plaisir leur oreille à cette langue qui doit son rythme et sa musicalité à la syntaxe et non au mètre, à la rhétorique et non à la prosodie.

Une des forces de cette traduction – comparée à celle de Jean Baudouin (1626), par exemple, qui progresse comme un roman par longues coulées de prose sans alinéa – est d'avancer par paragraphes brefs ; un paragraphe pour une strophe, sauf en quelques exceptions ou le texte français ne respecte pas les enjambements. Mais comparée aux éditions précédantes, la version de F. Graziani apporte une heureuse trouvaille : chaque paragraphe y est précédé du numéro de la strophe à laquelle il correspond. C'est une idée simple et efficace ; cela clôt les paragraphes sur eux-mêmes, plus sûrement que ne le ferait un double interligne, tout en laissant à la prose sa fluidité épique ; de même (le poème étant composé de 1917 octaves hendécassylabiques) qu'est ainsi conservé l'effet narratif résidant dans le rythme de la stance.

Mais outre l'unité et la fluidité narrative, la traduction de Lebrun possède une autre qualité essentielle : la variété de ton, et cela conformément aux théories poétiques du Tasse qui considérait que la poésie se définissait moins par le vers que par la "forme intérieure".

1. "Le malentendu, écrit F. Graziani, dure encore et durera tant qu'on ne lui accordera pas le droit d'apprécier son œuvre à partir de ses propres exigences" ; or la publication de ses *Discours de l'art poétique ; Discours du poème héroïque* chez Aubier tend à remédier à cette carence et permet d'entreprendre cette 'réévaluation'. Nous en proposerons donc un compte-rendu dans le prochain numéro d'A.P.
2. Éd. bilingue, Classiques Garnier, 1990 ; rééd., la traduction seule, Livre de Poche, 1996.

Véronique Vassiliou

«En cessations et en casses et en vagues d'amour»

Le sujet monotype, Dominique Fourcade, P.O.L, 1997

Tous les livres de Dominique Fourcade sont des livres de virtuose, d'un virtuose de la langue. D. Fourcade brasse les mots jusqu'à les mouler, usant de techniques empruntées à la peinture (Cézanne, Picasso) dont il a tout compris. En écrivain : "(la Sainte-Victoire était une articulation de syllabes que Cézanne a déconstruite jusqu'à ce que le son en soit blanc)" (*Son Blanc du un*, P.O.L., 1986) et certainement aussi en critique d'art (mais de cela, je ne peux juger). Et de "s'y tenir au son blanc du un" écrivait-il dans ce même livre, en 1986 (p. 35). Et de se tenir à cette posture, celle du peintre, celle de l'artiste, qui lui impose à vif (ou à mort), de manière impérative, absolue, essentielle : "les mots d'une langue que j'ai tellement aimée que j'ai longtemps cru que l'on ne pouvait accéder au monde qu'en passant par son corps et aujourd'hui encore j'y suis obligé" (p. 99, Le sujet monotype). D. détourne la peinture (Degas, mais Cézanne et Picasso aussi) à son profit. Il décale ce que les "grands inventeurs de formes" nous ont livré de fondamental et le transpose, toujours en virtuose, dans l'écriture : "Répéter égale décaler ; répéter la forme aboutit à la décaler sans cesse ; le même, avec acharnement, est le décalage de l'identique jusqu'à ce que, à ce stade, c'est la forme elle-même qui crée l'espace, et l'inflammation." (*Le Sujet monotype*, p. 77).

L'écriture de D. Fourcade est une écriture de la passion (Passion ?) – passion/jubilation. Une écriture toute en rythmes. Rapide, lent, haché, en pause (la narration particulièrement étonnante de l'histoire du Martin-pêcheur), musicale. Pas même les points interrompent son cours. Parfois, ils sont blanc(s), juste pour l'articulation. Jazz et improvisation sont de la partie lorsque "[les mots] se cognent les uns aux autres, tâtonnent, cependant avec une douceur étonnante. en tous sens, troupeau ne veut pas de sens [...] (*Le Sujet monotype*, p. 113).

Quant à Degas, ou D., c'est du sujet monotype dont il s'agit. Restitué par pression des mains (par imposition ?). Un sujet tragique discrètement évoqué, par touches sensibles. Évoqué dès les premières pages du livre : "la perte d'un deuxième frère (le deuxième, s'entend, à mourir du Sida) [...]". Pour nous signaler, à peine, et nous dire : attention, D. est aussi un AUTRE. Un sujet masculin-féminin passé au cadre des lignes.
Mais un autre D., étrange, mène également la danse. Degas, D., un D.ouble ? Un double d'une espèce particulière, voire unique ? Un double clair-obscur, mystérieux, émouvant.

Un D. ou un monotype de D. ou un sujet monotype ? Ou un monotype du sujet ? Du Sujet ? En noir et blanc. Dans les variations du noir (des noirs) et du blanc (des blancs). Avec la rigueur d'un D.(egas) ou la (les) figure(s) sont motifs à travailler (aboutir, emboutir par la presse) les formes. En mouvement (la danse, les danseuses) fixé, de la nudité "puisque je ne suis pas un écrivain, mais quelqu'un qui prend des clichés [...]" (Le Sujet monotype, p. 99). La question fourcadienne que pose ce livre est la suivante : D. est-il JE est-il un autre est-il JE ? D., c'est sûr, est un sujet au passé

(disparu(s) ?) et D. est JE dans "les zones où les mots me capturent" (Le Sujet monotype, p. 104). S'agit-il donc aussi d'autoportraits ? Oui, mais pas seulement, loin s'en faut, car «JE me casse (c'est un livre en cessations et en casses et en vagues d'amour» (*Le sujet monotype*, p. 174) et le mot est lâché, amour.

Et tout est dit de la poésie : CESSATIONS, CASSES, VAGUES D'AMOUR. De manière formidablement singulière et contemporaine, sans l'irritante posture qui consiste à nier la tradition pour la nier au nom du nouveau toujours plus nouveau. D.egas, pardon D.ominique, pardon D.(?), D. Fourcade s'arrime à l'Histoire (de l'art, de la littérature, de la poésie). En y puisant sa modernité de manière jubilatoire.

Quant à nous, lecteurs, il nous faut nous résigner à attendre le prochain livre de Dominique Fourcade, grand inventeur de formes écrites-dansées, sachant pertinemment que son exigence, haute et irréductible, restera égale à l'immense bonheur pris (ou à prendre) à la lecture de *Le ciel pas d'angle*, *Rose-déclic*, *Son Blanc du un*, *Xbo*, *Outrance utterance et autres élégies*, *IL* et *Le Sujet monotype*.

Pierre Lartigue

Yves Peyré, *Chronique de la neige*, Poèmes Galilée

La Bavière peut-être, mais sans autre château que celui de la neige. Yves Peyré murmure 42 poèmes qui se découpent en strophes de 5, 6, 7 vers, quelquefois 8 et plus. Les vers de 6, 7 syllabes ou davantage alternent avec des mètres plus longs : 10, 12 syllabes et il arrive qu'ils s'étirent au delà. Ainsi, chaque pièce enregistre les déflagrations assourdies de l'émotion et de la pensée comme un électrocardiogramme le sautillement du cœur.
La neige en pleine page, sans rime, et pourtant dès la deuxième strophe, les mots comme en écho *givre*, *déluge*, *échange*, *geste*, *image*, *voltige*, *élégie*, *archange*, éclairent musicalement son installation silencieuse.
Chaque poème suit sa pente : cascade, chute ou lente avalanche blanche et noire.
Nous avons vu pas mal de montagnes dans la poésie du second XXe siècle, mais il s'agissait plutôt de glaciers métaphysiques, cimes à l'assaut du bleu céleste et, de là haut, le monde en bas semblait petit. Alors qu'ici la voix glisse au cœur d'une montagne secrète, familière. Et l'on perçoit le souffle de qui parle au plus près du mystère :

Les pics au loin qui s'affermissent
et la dégénérescence
de la pureté, le ciel en poudre
se soulève
faiblement comme la poitrine d'un
homme assis,
un chien égaré patine ...

...

les morts

qui se dressent et le meneur
au fin pipeau
va perdre les ombres rendues
à la blancheur.

De l'eau et des arbres délestés
je patauge...

Il y a là du doute et, tout à coup, le gel flamboie ! Les ciseaux ont taillé dans le poème comme pour accentuer une impression qui se dégage des strophes ; encore faut-il que les ciseaux s'expliquent ! Un charme s'éclaire si l'on porte attention à la ponctuation : chaque strophe est composée d'une phrase, or la découpe du vers et l'usage de virgules rendent parfois la lecture indécise. Le sens vacille. Une émotion affleure :

J'entends un pas dans le désarroi
qui s'installe
celui de Lenz trébuchant dans le froid ;
ses ongles

Si le lecteur s'arrête comme le vers y invite, "ses ongles" est complément de "j'entends". Le temps d'un éclair, deux bruits montent à l'oreille. Mais le lecteur poursuit :

ses ongles
égratignent le bois, la douleur
le rassure,
il est toujours là, son corps
suit
cette tête qui le précède trop

Un même halo d'ambiguïté entoure cette fois *douleur* et *corps*. Et nous voici au creux du monde !
Sensible à l'imaginaire mais tout yeux, tout oreilles, Yves Peyré se concentre sur la chose pure qu'il approche et pétrit à s'en glacer les lèvres et s'y brûler le cœur. Il faut sentir sur la blancheur passer le temps : le matin, le fin tracé, la page du jour, puis la neige du soir sur la maison de lumière, l'ombre propice :

La tache noire du monde,
lavis
qui passe et s'étale, nuage
et montagne
.....
un jeu
sépia de Chine, le silence
immobile
de la dernière fleur.
Je viens
jusqu'à en mourir, je tire à moi
cette ténèbre
elle repart dans le ciel
sueur
du songe, épouvante de l'air
intérieur

Le dedans, le dehors se superposent, se confondent. L'écho du pas résonne dans la poitrine. Et le poème ne vise à rien que faire entendre le bruit de la pensée qui démêle son fil reliant la chose vue à celle qu'on a rêvée. Or le chemin suivi n'est pas facile :

Je vais de mon pas lourd, je cherche
j'abandonne
des hypothèses derrière moi, d'autres
vont
plus légèrement, ces esquisses
me conviennent
je suis là pour revivre, pour renaître,
une respiration,
je restitue le monde entier et les signes
qui le figurent, une grande course avec le vent quand il efface
toutes choses,
un rire dans la déraison qui m'aspire...

Que Lenz apparaisse dans un paysage à première vue paisible n'est pas un hasard. Sans vanité, sans arrogance, quelqu'un s'approche et dit :

Qui sommes-nous
d'être à ce point mortels ?

PS : Alechinsky a dessiné pour ce livre huit boules, tourbillons, ammonites et tempêtes de neige.
En même temps paraît chez *Opales* un autre recueil d'Yves Peyré : *Dans l'attraction des légendes.* Musique d'instants plus courts, ces poèmes glissent d'une rive de silence à l'autre, au dessus de l'abîme. Peyré ne risque aucune affirmation sans la doubler aussitôt du constat de fragilité. La ligne est dessinée. Le paysage tremble.

Esther Tellermann

Marcel Cohen, *Assassinat d'un garde*, Gallimard, 1998

La citation d'Henri Michaux, choisie par Marcel Cohen comme exergue à *Assassinat d'un garde*, le dit : écrire, pour certains, tient du vivre, plus mouvement que projet établi, « élan qui va bientôt trouver forme ».

Chacun des quatorze courts récits du livre pose, à travers la précision des scènes observées, une même question douloureuse : quelle énergie anime les gestes de Jean-Yves le marin, l'amante jetée dans le présent absolu de la rencontre, le photographe minutieux, provoque leur irruption dans l'univers matériel du sensible quand aucune lecture, aucun regard porté, ne peuvent leur donner sens.

L'univers de Marcel Cohen n'est cependant pas composé d'ombres ayant perdu la source qui valide leur nécessité. Mais l'extrême respect des règles et des lois, de la navigation, de la tauromachie, de l'éthique et de la syntaxe, est entropie.

Dans l'implacable avancée du cargo vers son but, la perfection des rouages, l'ordonnance des registres et des heures, surgit ce « rien nauséeux » qui fait, malgré son plein emploi, la vacuité du jour.

Sous le trop plein des gestes frise « la débâcle », cet infime moment « de solitude élémentaire fichée au plus profond du corps », « ce petit espace clos de désespoir congénital » avec quoi nous devons cohabiter.

Dans les courses, les promenades, les extraits de vie entrevus d'*Assassinat d'un garde* affleurent la déréliction, l'histoire d'un Occident qui n'a pu parler sa fêlure que dans le passage à l'acte vers l'Infamie : aux détails des prévisions et des calculs s'opposent carnages absurdes, noyades solitaires, preuves inutiles, urgence de l'extrême cruauté qui jugulerait notre destin.

Les scènes rapportées par Marcel Cohen, dans une distance quasi-journalistique, sont le prétexte d'une lecture du réel ne laissant de tangible que la résurgence d'un point opaque, énigme de nos vies et de nos voix. Rien ne semble apaiser ce point qui indique, dans le tracé des trajectoires, la vanité de nos calculs, comme le hasard irréductible qui les menace. Et l'ampleur du phrasé, la rigueur classique de son rythme, ne font que relancer « la débâcle » contre laquelle elles ne cessent de se construire.

Chaque texte d'*Assassinat d'un garde* est la figure du travail de la langue contre ses propres risques de « résonance stérile de hall déserté », ses propres gouffres, indissociables de « son trop plein de clarté », de l'ignorance où elle peut nous tenir, de son illusion de sens, de son tangage. Anecdotes et « histoires » sont la mise en abîme de l'événement même qu'est l'acte d'écrire : ses risques d'embellies et d'embardées, la solitude de la posture qui le cause. C'est ce qui donne aux récits de navigations et de rencontres cette étrangeté particulière qui nous dérobe leur lisibilité prise qu'elle est dans la panne dont elle s'origine. La matité du sensible est le lieu exact d'où irradient halos, moiteurs, « cascades d'embruns » qui en voilent la perception.

Ce que nous livre ici Marcel Cohen n'est pas le mensonge, le semblant de notre vécu, mais notre vanité à en vouloir déchiffrer les signes. Ainsi reste-t-il à l'écrivain, comme aux marins qui savent les leurres de la mer, à se laisser envahir par la langue sans s'y laisser engloutir, à la contenir dans l'extrême précision de la syntaxe et du lexique, jusqu'au point où un style lui impose, dans ses courbures, la surprise d'un son arraché à l'habitude de son rythme, « petite voix » dans les parasites des ondes, petite musique dans la cacophonie des rumeurs.

Alors pourront être perçus « feu rouge bâbord », appels de détresse, sonorités de la déroute, point extrême où s'arrête et commence notre surdité, où la lumière devient reflet, où l'on entre « dans la zone de disparition ».

Toute « écriture » ne navigue-t-elle pas sur les bords où le sens est immergé, suspendu qu'il est à cette perfection attendue- son infini ? Comme au plus précis de l'image vient « la pensée d'un abandon sans recours », au plus précis des trajectoires, l'échec de leur prévision. Échec des capitaines, des toreros, des passionnés d'amour et de littérature, constat ironique et cinglant de notre insistance à vouloir couvrir le défaut qui nous divise.

Qu'est le travail de l'écrivain sinon celui de ces personnages, marins, artisans d'un impossible accostage, bourreaux en quête d'impossibles preuves, photographes de l'invisible, chasseurs d'étoiles ? Car les registres méticuleusement tenus ne peuvent effacer l'insistance des contre-courants et des silences de l'Histoire que nous ne ces-

sons de vouloir défaire dans la répétition écoeurante de nos traumas : cet infime de l'ombre, cette irréductible étrangeté de l'autre, ce trou dans l'enchevêtrement des événements, tache laiteuse sur l'iris qui permet l'image, oubli qui permet la mémoire.

La détresse de l'homme contemporain peut alors emprunter, pour se dire, la langue de la Raison, l'infléchir d'un « trouble » qui vient la faire vaciller sur le lieu même de la Représentation, invalidant le réel qu'elle mime.

Ainsi le talent de Marcel Cohen, pour ce que nous nommons «fiction», se révèle être arpentage d'un impossible sens, qu'elle joue à croire possible, et les « scènes » ici rapportées n'ont que le poids des mots qui « défient insolemment le vide », au bord d'une absence que leur flux échoue à endiguer, mais à quoi, contre toute attente, il donne consistance.

Assassinat d'un garde prolonge le regard singulier d'un écrivain qui, depuis *Miroirs* en 1981, place la Littérature dans un acte de résistance : tenir le son qui dérange l'ordonnance totalitaire, mettre à jour tout vacillement de sens qui témoigne d'un monde ne cessant de balbutier et se répéter, mais où la vibration du sensible -oiseaux, sables, insectes, odeurs, ce « rien douloureux », cette brèche dans nos certitudes- relance le jeu de vivre, loin de toute possible biographie, sur le vif d'une question : « cette solitude un peu nauséeuse » à quoi nous voue la dérive des mots, ce « froid sidéral » d'où le désir nous arrache pour nous jeter dans le multiple des interprétations.

Christophe Fiat

Claude Louis-Combet, *Le Petit œuvre poétique*, José Corti, 1998

Dans son dernier livre, *Le Petit œuvre poétique*, Claude Louis-Combet nous donne à lire l'essentiel (à ce jour) de ses poésies. Quatre titres : *La mort est un enfant, Vacuoles, Amazones et Centauresses, Nymphéas* sont des rééditions de recueils anciens. Cinq textes proviennent de différentes revues. Le tout est complété de trois inédits, Ces poèmes – écrits en marge d'une œuvre de plus de cinquante livres, composée de récits, d'essais, de livres l'artistes – sont résiduels par nature. Ils sont *Vacuoles*. Ainsi ce *Petit œuvre* nous plonge dans le négatif mineur modeste du *Grand Œuvre* des Alchimistes. Non pas alchimie du verbe mais alchimie de la douleur.

Comment dire cette douleur ? Dans un poème intitulé Définition du lieu, Claude Louis-Combet donne le ton. Il se refuse au spectacle des mots, "aux syncopes, discordances et tonitruances" (p. 36). Ce refus est l'indice d'un projet expérimental qui prend en considération le spirituel comme d'autres s'occupent de bégaiements, de ritournelles tel Ghérasim Luca dont les poèmes sont publiés chez le même éditeur. Claude Louis-Combet est ainsi "de ceux que la beauté désespère" (p. 9). La discrétion, la retenue de ses poèmes sont à la mesure du monde terrifiant qu'il explore : monde de magmas, d'eaux mortes, de scories, de cendres où les Centauresses répondent aux Amazones : "nous ne sommes pas encore sorties du paradis" (p. 60). Écriture blanche, blanche des chairs, des organes, blanche comme la salive, le crachat : "C'est la langue des abîmes. Elle tire ses rênes, dans la salive et dans le sang, roulant son crachat comme d'autres ont roulé leur bosses"[1]. Sa poésie est poésie de bouche. Pas de glossolalie mais le cri rentré, un bruissement : "Séisme : On croyait à une

plainte/ C'était un cri/ Le jailli hurlant/ De l'absolue/ Ténèbres/ Le coup de poing/ Dans la face / Vive/ Le spasme/ Fou" (p. 78).

Tous ces poèmes apparaissent comme autant d'épreuves, d'exorcismes qui témoignent de l'excrétion de soi. S'ils laissent entrevoir quelques rayonnements noirs, c'est d'un noir qui est moins pétri d'obscurité que d'opacité : "je n'ai de lien qu'avec l'opaque" (p. 75). Les poèmes font bloc : "De la stupeur à la stupidité, tel est l'effet de la durée, à peine le temps d'un poème" (p. 22). Comme autant de jeux d'ombres, de trous noirs, de masses amorphes, ces poèmes créent des anamorphoses irradiant "des lucarnes ou meurtrières pour des jours de souffrance" (4ème de couverture). La comparaison architecturale est éloquente. Ce qui se trame dans ce recueil n'est pas l'édification d'une œuvre poétique (Claude Louis-Combet ne prétend à aucune clôture de l'œuvre et il n'a la vanité d'aucun achèvement !) mais la visite d'un site étrange, dérivant comme le continent décrit dans *Petite géologie du cœur* (p. 69). Quel est ce site ? Il est celui du poème-même, celui de la littérature, de l'écriture en deuil d'inspiration : "Dieu sait qu'il aura fallu trimer dans les lexiques pour parvenir tout juste au milieu de la première strophe" (p. 22). À la fin, un tel effort, une telle besogne n'offre aucun salut, aucun réconfort, aucune consolation. L'enjeu est de croire et d'attendre[2]. Non pas croire quoi ? et attendre qui ? mais comment croire comment faire pour que le poème s'aventure toujours plus loin dans cet excès d'être homme ?

1. *Le Don de Langue*, Paris, Les Éditions Lettres Vives, 1992, p. 8. – 2. "Contre toute proclamation, j'appartiens à une pensée qui ne peut s'empêcher de croire et d'attendre" (p. 28).

Anne Malaprade

Didier Garcia, *Fragments pour l'Aimée*, Éd. Al Dante / Niok, 1997

Né en 1968, professeur de lettres au Mans, critique littéraire au *Matricule des Anges*, Didier Garcia a publié dans les revues *Nioques*, *Java* et *T.T.C.* Son premier livre paraît dans une collection dirigée par Jean-Marie Gleize, qui a déjà publié Christophe Tarkos, Philippe Beck et Jean-Pierre Faye.
Fragments pour l'Aimée se propose d'inventer une prose que l'on pourrait qualifier de pongienne. On trouve d'ailleurs, placé en exergue, le rappel d'une proposition de l'auteur du *Carnet du bois de pins*.

L'ambition du livre réside dans un double choix : (faire) connaître tout en l'exprimant l'objet amoureux. La tentation lyrique est évacuée, alors même que la crainte de céder aux poncifs et aux idées reçues est constante. Des remarques telles que « Ne pas trop gloser », « Refuser la spéléologie sentimentale », « À reprendre. Sans doute à élaguer. Évacuer certains détails. », « Éviter à tout prix le larmoyant, le côté Comtesse de Ségur des mauvais romans contemporains », « La mère, sans le mélimélo des mots creux », ponctuent l'ensemble du texte. Autre signe de l'influence pongienne, le livre se présente comme un état provisoire destiné à une métamorphose ultérieure : « Montrer le livre dans sa genèse, en chantier, au moment le plus amoureux de l'échange, de la recherche. Donner une idée de la parturition de l'écri-

vain, de la partie cachée de l'iceberg, donner à voir le livre dans son devenir-livre. Présenter les matériaux qui serviront ou qui pourraient servir à son élaboration.

Montrer le texte à l'état de fantasme absolu. » Ces *Fragments pour l'Aimée* activent la compétence taxinomique de Didier Garcia ; listes, effets de listes, classifications, nébuleuses, constellations, prolifèrent, et libèrent la pulsion qui mène à la rage et au plaisir d'écrire : « c'est ainsi que la pensée progresse, à grands coups de listes, ça part tout seul faut pas retenir c'est un régal » . Les mots, les phrases, les anecdotes, les projets filmiques, théâtraux, les schémas narratifs, les souvenirs, les bribes de contes, les citations, les relevés, sont répartis selon une découpe rationnelle et rationalisée : six sections de l'ouvrage – I Épures, II Esquisses, III Contours, IV Courbes, V Détails, VI Éclats – sondent progressivement l'Aimée. Chacune d'entre elle est gouvernée par une couleur spécifique, et l'intensification est nette : le blanc, peu à peu, se teinte de gris, de jaune, de marron, de violet, puis de rouge. Enfin, les inventions verbales et les néologismes (« la culinofolie de l'Aimée », « une omnipole, une conglomération », « la préséroprotéger mimi »), les jeux de mots, le recours aux langues mortes ressuscitées dans le corps même de la langue française, l'ouverture aux langues étrangères (« Pas une fatigue glamoureuse, pas la nonchalance *spleenée*, mais le corps totalement *speedé*, carrément *out* »), l'inscription fantomatique et obsessionnelle du Père dans les mots les plus familiers (PÈRE-sienne), le bégaiement syntaxique et l'anomalie grammaticale (« à à aujourd'hui c' chose comme compagnie couleurs d' d' dans de décrire des en escapade est expliquer Gogh grisette la mots nostalgie Nuenen par quelque qui ressemble sa séjour ses un une une Van voix,,... »), signalent combien la jubilation et l'ivresse accompagnent la rédaction d'un tel ouvrage. *L'Aimée* dont le prénom n'est jamais donné, c'est aussi la langue.

Claude Minière

Hubert Damisch, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*,
Seuil, coll. La librairie du XXe siècle

Figurez-vous, c'est dessiné, c'est peint, c'est écrit : impossible de se rétracter. Les anges soulèvent le rideau, l'espace s'ouvre, la vision fleurit, en bleu adorable elle trouve sa blessure et son épanouissement, c'est dans l'or et le bleu sans dehors: puisqu'elle s'ouvre.
Hubert Damisch étudie *La Madonna del Parto*, la fresque de Piero della Francesca, et il analyse comment elle est construction d'un souvenir d'enfance. Mais il le fait avec un appareil rhétorique qui me semble trop lourd, ou trop sophistiqué : déplacé ? Son "approche" est moins approche de la parole[1] que confrontation à l'essai de Freud (*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*), hommage quelque peu pervers au "père", ce qui n'est peut-être pas le meilleur moyen de poser la question qu'est-ce qu'un souvenir (un sous-venir) d'enfance, ni même de le mettre en perspective.

H. Damisch évoque, rapidement, une "tradition figurative immémoriale" (p.11) puis cherche une figure qui "par l'effet de la construction à laquelle elle a donné lieu ne serait pas sans analogie, du moins fonctionnelle, avec un souvenir d'enfance" (cf. p. 92-93). Il n'éprouve pas la configuration[2]. Il parle d'une «construction, dans l'état où nous est parvenue la fresque, qui se présente comme étant radicalement sans

dehors, dont elle exclut jusqu'à l'idée..." et "ne faisant nulle place à un quelconque hors-champ" (p.104-106). D'où les hésitations dont il fait état quant à savoir (quant à voir) si les pans d'un rideau sont soulevés ou s'ils enclôsent[3].

Pourtant la question d'un "dehors" n'est plus une question dès lors qu'il s'agit de l'oeuvre reposant en elle-même. Dans sa *Vita Nuova*, Dante s'insurgeait contre ceux qui écrivent en vers sur des sujets autres que l'amour car, disait-il, la poésie en son principe fut inventée pour écrire de l'amour. Et Jean Genet déclarait : "Si certains de mes livres sont pornographiques, je ne les renie pas pour autant, je dis que la grâce m'a manqué."

Ce qui ouvre l'espace, c'est la figuration. Qui est donc une adoration. L'énergie qui s'y investit est forcément une énergie, "douce". Si ça "rate", c'est le viol, si le mouvement originel se dénature. *La Madonne*, elle figure, elle prend part à ce risque qu'elle expose : *de figuration*. À l'évidence elle ne retombe pas dans la fameuse dialectique où l'on voudrait la tenir du geste qui montre en cachant. Et ce "besoin de dialectique" barre la route à une pensée du suspens permanent, comme à celle de la fente en tant que feinte.

1. "La parole parle-t-elle encore ? Se souvient-elle de sa source et de ses révoltes ? ou bien se contente-t-elle d'aligner des signes et de maîtriser des arguments ?" Julia Kristeva (in *L'Infini* n° 60)
2. "La figuration relève originairement de la configuration en tant que geste qui porte là-devant à l'émergence, et non l'inverse." Heidegger (cité par Matthieu Mavridis pour sa présentation de *Sur la Madone Sixtine*, Po&sie n° 81).
3. "L'ouverture – si c'est là le mot qui convient...", p. 107.

Revue & Revues

La Polygraphe – Différences d'écrits, Numéro 1, janvier 1998, Editions Comp'act
Une nouvelle revue littéraire est née : *La Polygraphe*. Impressionnante par son épaisseur (250 pages), son contenu réussit cependant à maintenir un intérêt constant. Une phrase écrite dans l'introduction pourrait lui servir de manifeste : « Nous voudrions que la *Polygraphe* s'en tienne définitivement à ces écritures plutôt farouches et solitaires, en train de s'inventer et s'affirmer. » Les textes, en prose (parfois expérimentale) ou en vers, alternent avec des photos de nus, parsemées dans tout l'ouvrage, et en sont comme le reflet écrit. En effet, le corps, la nudité, le sexe sont des thèmes récurrents de ce premier numéro. On trouve aussi des traductions du grec (Héraclite), de l'allemand (Christine Lavant), de l'anglais (Emily Dickinson), toujours accompagnées de leur version originale. Chaque texte est suivi d'une courte biographie de son auteur (parfois trop courte !), permettant d'incarner les mots dans un destin humain. Ceci ne suffit cependant pas à contrebalancer l'aspect général un peu froid et abstrait de l'ensemble. Une présentation quelque peu impersonnelle traduit parfois une difficulté à affirmer une identité forte, voire exubérante, ou provocatrice. Timidité légitime pour une revue qui naît. Mais il s'agit aussi peut-être d'un parti-pris de style.

Lucas Degryse

La Lettre Horlieu-(x) n°9, revue trimestrielle, 30 rue René-Leynaud 69001 Lyon. Déjà signalée dans notre numéro 150, cette revue présente dans sa livraison du 1er trimestre 1998 un ensemble de treize poèmes accompagnés de sept dessins de Gaston Planet, datant du printemps 1978. Le regard du peintre à travers le texte du poème, comme une autobiographie du geste pictural, tout entier dans l'obsession du recommencement, la présence inattendue de G. Planet dans l'écriture, avec la discrétion tragique d'une interrogation sur soi, que la forme du poème répète, creuse ou délivre dans l'alternance désordonnée du vers et de la prose. Mais, toujours au lieu où l'œil du lecteur s'échoue, le dessin en page de droite, habile ponctuation qui dément ou relance l'appétit du poème à suivre. Cet ensemble mériterait une édition grand format. Merci à Horlieu de nous l'avoir fait connaître !

Passage d'encres, n° 7, revue internationale d'art et de littérature, 16 rue de Paris, 93230 Romainville. (passd.encres@ dial.oleane.com.).
Cette belle revue, grand format, s'est imposée hors des sentiers battus une stratégie qui consiste à accueillir en un lieu commun poètes, prosateurs et plasticiens. Cette septième livraison renforce l'autorité littéraire que cette revue semble avoir acquis depuis bientôt deux années. On y croise le travail de Christiane Tricoit, Jean Claude Montel, Hubert Lucot, Yves Boudier, Bruno Cany, Claude Delmas... autour du thème du déplacement(s), au pluriel pour l'occasion.

I.F.C. (entendez : *il faut continuer*, titre-initiales choisi en hommage à Samuel Beckett), n° 2, avril 1998, M.B. 2 square Henri-Delormel 75014 Paris. (Delormel@aol.com.)
Second munéro d'une revue faite par de très jeunes écrivains (ils contesteraient peut-être le mot) qui de toute évidence ont pris le contre-pied d'une écriture minimale. Leur relative dépendance post-surréaliste n'interdira sûrement pas l'évolution heureuse de cette revue car on peut déjà y lire des textes et des poèmes conscients que les formes contemporaines ont une histoire et relèvent d'un travail polymorphe. En passant, une sorte d'hommage-dialogue avec Jacques Roubaud autour de *La dernière balle perdue.* (à suivre...)

Alire / Docks, 1997. *Alire* s'est alliée à *Docks* pour un (gros) numéro spécial littérature informatique. Chapeau pour le tour de table (Philippe Bootz, Jean-Pierre Balpe, Tibor Papp...), chapeau pour l'internationalité (Klaus Peter Dencker, Claudio Daniel, Eduardo Kac...), mais surtout, chapeau pour le support : un cédérom rempli d'œuvres électroniques vient "illustrer" les propos tenus sur le papier.

Prétexte, N°17, printemps 98. Cahier critique – dans ce numéro un excellent article de Stéphane Baquey consacré à Emmanuel Hocquard –, dossier – dans ce numéro « Science-Fiction française », de nombreuses notes de lecture, des entretiens, une chronique « Événement » – dans ce numéro un entretien avec Henri Deluy et Pascal Boulanger à l'occasion de la sortie de *Une Action Poétique* (Flammarion) et des cinquante années de la revue (11, rue Villedo, 75001 Paris).

Fusées, N° 1, 1997. Revue annuelle, créée et dirigée par Mathias Pérez (l'animateur des Éditions *Carte Blanche*), se veut une publication « Littérature, Arts plastiques, Gastronomie, Cinéma, Télévision ». Dans ce premier numéro : Daniel Dezeuze, Charles Pennequin, Claude Minière, Olivier Devers, Rémi Faye, Claude Viallat, Hubert Lucot, Mathias Pérez, Christian Prigent, Rémi Froger, Jacques Géraud, Emmanuel Tygny, Jean-Luc Poivret, Martine Sassier & Nadine Vasseur (qui nous donnent une inattendue recette prolongée d'une gastronomie sous l'occupation

nazie...) et huit portraits d'artistes (5 rue Moncel, 95430 Auvers-sur-Oise).

La rivière échappée, N°8/9, hiver 97/98. Numéro consacré à André du Bouchet, avec Salah Stétié, Sander Ort, des traductions du poète néerlandais Hans Faverey par A. du Bouchet, Jean-Luc Steinmetz, Fazil Hüsnü Daglarca, Erich Arendt, Elke de Rijcke, Paul Celan, Anne de Staël, Israël Eliraz, Jean-Claude Sneider, Hölderlin et un article juste de Jean-Baptiste de Seynes (Kernaléguen, 35440 Dingé).

Europe, N°825/26, 827, 828. Mallarmé, Benjamin, Fondane, Yacine. Une diversité fondamentale, à l'image d'une revue inimitable, formidablement présente. On lira avec passion le numéro Mallarmé, ouvert par un texte d'Henri Meschonnic aussi vif qu'agressif et avec lequel on pourra se permettre d'être en désaccord tout en l'appréciant. Avec Fondane et Kateb, c'est de la littérature, de la poésie et de l'Histoire qui s'inscrivent, non pas dans les marges, mais au cœur même de l'écriture.

Olivier Barbarant

Invitation à un manifeste pour une poésie de la précarité

Le temps n'est plus sans doute où la solennité du propos compensait vaille que vaille les hésitations de la pensée. L'heure n'est pas aux révolutions quotidiennes, aux petites fébrilités des avant-gardes, dont on sait bien qu'elle ne jetaient bas, ou prétendaient le faire, la totalité d'un passé que pour trouver leur strapontin sous la lumière, leur petit carré de soleil. Le déferlement systématique de la marchandise, de la propagande mercantile prise pour paradigme de l'existence est tel qu'il nous faut désormais, pour changer la vie, d'abord la maintenir.

Je n'ai pas, pour ce qui me concerne, l'intention d'écrire avec mes coudes dans les côtes de mes aînés. D'où la modestie affichée d'une "invitation" en lieu et place du "manifeste" plus attendu.

Il faut se rendre à une évidence : la poésie, socialement, n'existe plus. N'ayant pas coutume de juger de la qualité au succès public, je précise : si la poésie est moribonde, c'est parce qu'elle est particulièrement emmerdante. Qu'il y ait rencontres, rendez-vous, goûters pensants, thés avec débats et petits-fours, et pourquoi pas quelques ventes dans les librairies, n'interdit pas de penser que la poésie contemporaine ennuie quiconque n'écrit pas. Sous la forme désespérante d'une société secrète, et pourquoi pas d'une secte, nous entretenons, aveugles au monde, les dernières braises d'un foyer mort, dont nous faisons scintiller quelques éclats avec le souffle des grands mots.

La muse, blanche et défardée, gît sur son lit de malheur, et nous marchons dans l'antichambre à petits pas précautionneux. A notre tour, comme les politiciens avec la République, les organismes sociaux avec l'emploi, nous inventons une "gestion" de son éclipse. L'autarcie des échanges en scelle la poursuite : lisons-nous, félicitons-nous, festivalons-nous. Le jeu dérisoire des amours propres s'y tresse sans nul doute à d'authentiques rencontres, ce qui ne change rien.
De cette minable survie, l'époque est coupable. Son procès n'est plus à faire, sauf peut-être pour rappeler à ceux qui n'en seraient toujours pas convaincus que l'exercice même de la poésie est inconciliable avec la forme actuelle du monde. Qu'en conséquence, aujourd'hui plus que jamais, alors que les débats des personnages de

Paludes nous paraissent souvent, au regard des nôtres, dignes d'une réunion de bolcheviks, la poésie est nécessairement révolutionnaire, parce que plaidant pour une forme non comptée et non quantifiée d'existence, qui trouve et prouve sa valeur en la créant.

Cependant, l'ignominie de notre temps n'est pas seule coupable. Au contraire, l'on pourrait penser que la résistance poétique lui serait l'occasion de rencontrer en même temps une mission et des lecteurs. Plus nombreux que nous n'imaginons sont ceux qui attendent, au détour d'un livre, l'ouverture d'une provisoire vérité, l'invention d'un silence nouveau, d'où s'absenterait soudain le vacarme de l'universel bavardage.

Il n'en est rien, parce que la poésie contemporaine se limite bien trop souvent à un amas poudreux de confessions égotistes, de croquis de voyages bâclés, de pulvérisations asthmatiques. A la fois frileuse et outrancière, elle n'a trouvé aucun espace entre la grand messe et le carnet. Les uns récitent, faut-il dire à droite ? des bucoliques désespérées ; les autres n'osent parler qu'à grands renforts de philosophèmes peinant à justifier une œuvre qui ne saurait tenir par son seul souffle, autrement dit sa seule qualité. Rien de pis que ces œuvrettes nées telles Minerve, entièrement armées : ce sera tantôt la Présence, tantôt la Langue qui devront, commentées avec la patience débilitante des sorbonagres rabelaisiens, légitimer dieu sait comment quelques expulsions verbales, ou bien quelques signes de croix en requiem du monde disparu.

Quand je lis mes prétendus contemporains, il me semble que nous n'habitons pas le même univers. Ma vie la plus banale et la plus quotidienne se lit et se comprend davantage dans Apollinaire, ou Verlaine, ou Hugo - et veuillez noter, si vous me connaissez, que je n'ai rien dit encore d'Aragon.

Ironie de l'histoire : c'est au moment où chacun s'excite sur le mot "présent" que celui-ci a désespérément pris le large. Il ne suffit évidemment pas de baver sur une silhouette entr'aperçue à l'aéroport de Rio pour faire "'actuel", parce que les dangers symétriques de la poésie agricole et de la poésie de cadres commerciaux occupent à cette heure presque tout l'espace livresque. Quelques universitaires, de colloques en colloques, croient découvrir ainsi dans le dessin d'une libido déclinante la forme même de l'Ouvert rilkéen. Ce qui ne me fait même plus rire, si vous saviez.

La poésie contemporaine manque de langue : Aragon, tout de même, fut le dernier à prétendre concurrencer le dictionnaire. Nous laissons les mots à la foule, et l'organisation du discours à la publicité. Il est urgent de replonger dans la langue, et de délaisser un instant les "infinitudes", les champs de maïs sous le soleil drômois , mais aussi le clavier d'ordinateur, et la petite pluie de signes hystérisés.

La poésie contemporaine manque d'aveuglement et de naïveté. Ce n'est plus jamais le souffle qui dicte la phrase, mais l'idée. Or l'idée ne nous appartient pas, nous ne sommes pas des penseurs, même si d'aucuns ont trouvé via Heidegger l'occasion d'une reconversion "porteuse". Mais si la poésie peut penser, c'est sans le savoir : autrement, à calculer son aphorisme, elle ne produit plus de la pensée, c'est à peine si elle peut, au mieux, fleurir un concept d'une ou deux métaphores.

La poésie bricole dans la langue des énoncés précaires, qui soudain s'illuminent. Renonçant à ce bricolage, à ce tâtonnement émerveillé, l'écriture renonce au risque comme à toute création. Elle récrit. Elle met en mots ce qui la précède, assises théoriques, concepts, figures, etc. Quitte à scandaliser, je plaide, aujourd'hui, pour un obscurantisme tempéré. De grâce, écrivons avant de comprendre, et dans l'espoir que l'écriture nous aide, justement, à entendre ce qui peut-être manquera toujours d'être compris.

C'est pourquoi la poésie est précaire, et désigne, dans ses lacets, l'humanité du même nom. Halte aux suspicions paralysantes, halte aussi aux vendangeurs de l'infini. L'apparente modestie intellectuelle n'est ici qu'un leurre : je pense avec le souffle. Je place ailleurs ma prétention. Un poète n'est pas une cervelle, mais des poumons.

Je programme l'incohérence, l'inconséquence, la colère et l'élégie. Lecteur, j'exige qu'on parle sans réfléchir, en se jetant au feu de mots renouvelés. J'exige qu'on tire du dialogue avec le français des sonorités inédites, des claviers désaccordés, des mugissements, des râles, des airs de flûte, des coupes, mais que du moins il se passe quelque chose dans le texte, quelque chose comme un pas, une danse, une main retombée, un geste enfin.

Quand le vers sous les lèvres a le goût d'autres lèvres, ou bien du vin, ou bien d'une cigarette, ou celui, métallique et glacé, d'un soir de janvier et les lampes s'allument, je crois que quelque chose a été dit. Nous n'avons pas d'autres guides. Tout le reste est prothèse, béquille, bavardage sur une agonie.

Je propose ici un concours : poème pour que vienne au langage la méchanceté actuelle des rues. Poème pour les visages d'adolescents, et ce que l'Histoire en fait. Poème pour faire taire la radio le matin dans la salle de bains, et que se remette en marche le français piétiné. Poème pour qu'on ne puisse plus jamais dire "au niveau de", "quelque part" et "délocalisation". Poème pour que les misérables reconquièrent leur nom. Poème pour que les chats soient enfin entendus. Poème pour rire. Poème en forme de sexe tuméfié comme on en pressent dans les jeans d'adolescents au cinéma alors que la voisine indifférente continue de suivre avec intérêt les aventures de Brad Pitt. Poème à propos de bottes. Poème qui ne prétende pas s'installer dans la mesquine insignifiance, mais qui, de la fragilité même de nos existences quotidiennes, tire et délivre l'inébranlable et aujourd'hui pourtant si contestée dignité.

Je retire du programme : les sommets enneigés, les amours en hôtel Ibis tandis que Madame vous croit au travail, les amandiers, la neige, le concept de concept, la messe de la présence, le mot "rien" dramatisé, le presque rien, le moins que rien, les blancs typographiques, le mot "désastre", les anaphores bobineuses, les alexandrins emboîtés de Bonnefoy, le mot "neige" surtout et ses effets de givre, le mot "Tout", les barres obliques, les variations sur la limite et l'illimité. Liste fort incomplète, au demeurant, puisque évidemment ce ne sont pas les termes qui font problème, mais leur exploitation.

Je tiens le texte pour un événement.

Comment penser qu'un jour des poètes oublieraient cette évidence que d'écrire "infini" ou "splendeur" ne suffit pas à les créer ?

Des mots à ne pas oublier

Collation : *n.f.*, à l'origine, emprunt au latin médiéval *Collatio*, terme juridique (1276). Dans le sens de "*repas léger*" (XIIIe siècle), lié à un repas des moines pris dans la soirée. Verbe : collationner, faire un repas rapide, 1549. Aujourd'hui assez peu usité, y compris dans les autres sens du mot (en jurisprudence, librairie, grammaire, etc.). Mais nous avons gagné *encas*...

> *À dîner, on me servit des tubéreuses et puis des peaux d'espagnes ; je n'eus que des jonquilles à collation.*
>
> Fénelon

✂ -

Bulletin d'abonnement
ou de réabonnement

Nom .....Prénom.....
Adresse.....
.....

Je m'abonne pour.....an(s) à la revue
France : ❑ 1 an (4 n° 250 F) – ❑ 2 ans (8 n° 450 F)
Étranger : ❑ 1 an (4 n° 350 F) – ❑ 2 ans (8 n° 650 F)

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

Je désire également recevoir les numéros suivants :
.....
Je vous adresse la somme totale de : .....

Action poétique, C.C.P. 4294 55E Paris.
3, rue Pierre Guignois – 94200 Ivry-sur-Seine

LIRE

Bernard Noël / Georges Perros : *Correspondances*, Unes

François Cariès : *Au cinéma*, Fourbis

Michelle Grangaud : *État civil*, P.O.L

Véronique Pittolo : *Héros*, Al Dante / Niok

Alexandre Zotos : *Anthologie de la poésie albanaise*, Comp'Act

Liliane Giraudon, *Parking des filles*, P.O.L

Charles Racine : *Ciel étonné*, Fourbis

Raymond Bozier : *Bords de mer*, Flammarion

Hubert Lucot : *Les Voleurs d'orgasmes*, P.O.L

Jean-Marc Baillieu : *Ma résille*, CIP*M* / Spectres Familiers

Jean-François Bory : *Caillots & Lignes Déliées*, Papier Peint

Gérard Noiret : *Toutes voix confondues*, Nadeau

Bob Perelman : *La marginalisation de la poésie*, Format américain

Bernadette Mayer : *Expériences*, Format américain

Pierre Courtaud / Joël Frémiot : *Chine*, Æncrages & Co

Cent un poèmes contre le racisme, Le Temps des Cerises

Julien Blaine : *L'arc c'est la lyre*, Al Dante

Roger Laporte : *La loi de l'alternance*, Fourbis

Tita Reut : *L'échelle*, Z'Éditions

Béatrice Mousli : *Valéry Larbaud*, Flammarion

Nathalie Quintane : *Jeanne D'Arc*, P.O.L

Didier Garcia : *Fragments pour l'Aimée*, Al Dante / Niok

Jean-François Bory : *Pound provisoirement posthume*, CIP*M* / Spectres Familiers

Franck André Jamme : *Un diamant sans étonnement*, Unes

Lucien Suel : *La justification de l'abbé Lemire*, Mihaly

Liliane Giraudon / Jean-Jacques Ceccarelli : *À Marseille*, Cornaway

Bernard Noël : *La langue d'Anna*, P.O.L

Pierre Courtaud : *A... ou La Traduction Continue*, La Main courante

Xavier Bordes : *Comme un bruit de source*, Gallimard

John Ashbery : *Heure locale*, Format américain

Shahrokh Meskoob : *Dialogue dans le jardin*, Fourbis

Volker Braun : *Les quatre outilleurs*, L'inventaire

Franc Ducros : *Dante, la poésie*, Théétète

Christophe Tarkos : *Le bâton*, Al Dante

Victor Sosnora : *La place des bancs solitaires*, CIP*M* / Spectres Familiers

Serge Gavronsky : *L'obscur d'ici*, Pierre Delangle

Yadollah Royaï : *Et la mort était donc autre chose*, Créaphis

Jean-Charles Massera : *France guide de l'utilisateur*, P.O.L

Christophe Hanna : *Petits poèmes en prose*, Al Dante / Niok

Bernard Noël : *L'espace du poème*, P.O.L

J. Le Rider / M. Plon / G. Raulet / H. Rey-Flaud :
Autour du « Malaise dans la culture » de Freud, Puf

La sauce nordmande (à suivre)

H.D.

Le sel (du latin *sal*) : saler, salaison, saloir, salure, salière, salin, dessaler, saugrenu, saupiquet, saupoudrer, saladier, salade et aussi *sauce* (qui s'est longtemps écrit *sausse*), tous ces mots nous viennent de *sel*. La sauce est un assaisonnement salé. Un assaisonnement liquide, qui accompagne de nombreux mets, qui donne de la hauteur à des apprêts extrêmement nombreux.

Ce qui caractérise les sauces relève des façons les plus diverses de *donner du goût*. La cuisine française n'est pas seulement grande, elle touche à l'infini, en particulier en ce qui concerne les sauces (les jus de viandes, les vinaigrettes et leurs dérivés, les jus libres, les jus liés, les saveurs inattendues, les apparences majestueuses…)

Voici les SAUCES MÈRES, celles qui servent de base, les fonds de cuisine, les roux, voici les SAUCES BRUNES : la sauce espagnole, la sauce tomate, la sauce coulis, voici les SAUCES BLANCHES : la sauce béchamel, la sauce suprême, la sauce dite VELOUTÉ, la sauce de poisson, le velouté de volaille ; voici les SAUCES COMPOSÉES : la sauce africaine, la sauce aigre-douce, la sauce aux airelles, la sauce Alboni, la sauce à l'anis, la sauce aux aromates, la sauce bigarade, la sauce Bonnefoy, la sauce bordelaise, la sauce bourguignonne, la sauce à la bourguignotte, la sauce à la bretonne, la sauce aux cerises, la sauce Chambord, la sauce aux champignons, la sauce à la chapelure, la sauce charcutière, la sauce chasseur, la sauce Chateaubriand, voici la sauce chaud-froid brune ordinaire, la sauce chaud-froid à l'essence de gibier, à l'essence de truffes, à l'orange, à la niçoise, à la tomate, la sauce chevreuil, la sauce Colbert, la sauce à la diable, la sauce Duxelles, la sauce à l'estragon, la sauce financière, la sauce aux fines herbes, la sauce genevoise, la sauce grand veneur, voici la sauce hachée, la sauce aux huîtres, la sauce italienne, la sauce albanaise, la sauce danoise, la sauce lyonnaise, la sauce au madère, la sauce matelote, la sauce à la mie de pain, la sauce à la moelle, à la moutarde, à la napolitaine, voici la sauce pauvre, la sauce Périgueux, la sauce aux pignoles, la sauce piquante, la sauce poivrade, au porto, la portugaise, la provençale, la ravigote, la régence, la Robert, la romaine, la rouennaise, la salmis, la tortue, la champagne, la venaison, la Victoria, voici la Zingara, l'aigrelette au verjus, à l'ail, l'Albert, l'Albuféra, l'andalouse, l'allemande, l'Aurore, la béarnaise, la Bercy, la Bontemps, la brandade, la bretonne, la Cardinal, la Chantilly, aux crevettes, au curry, aux queues d'écrevisse, la hollandaise, la grecque, la hongroise, la Joinville, la Mornay, la mousseline, la Nantua, la normande, aux œufs, au pain, la poulette, la Richelieu, la Soubise, la Villeroi, voici enfin parmi les SAUCES FROIDES : la mayonnaise, l'aïoli, l'anchois, la Cumberland, la parisienne, la sarladaise…

Et puis voici la sauce nordmande (la normande) : une belle noix de beurre en casserolle, feu très doux, un oignon va blondir, une autre noix de beurre, puis une légère cuillère de farine bien tamisée, travail à la spatule de bois ; ferme, on mouille avec du cidre et on ajoute, en touillant, des dés de beurre, le sel, le poivre (blanc), une râpure de muscade, on incorpore avant de servir une petite louche de crème, un jus de citron (un filet).

Avec cette sauce se prépare l'un des fleurons de la cuisine nordmande (et française) : les filets de sole à la normande.

Car la sauce, c'est aussi un liquide utilisé pour aviver la couleur de l'or…