

Action Poétique

159

Friedrich Nietzsche

Henri Deluy
Bruno Cany
Michelle Grangaud

&

Claude Minière
Véronique Vassiliou
Claude Faïn
Jean-François Bory
Annie Zadek
Serge Gavronsky
François Vert

Messageries cubaines

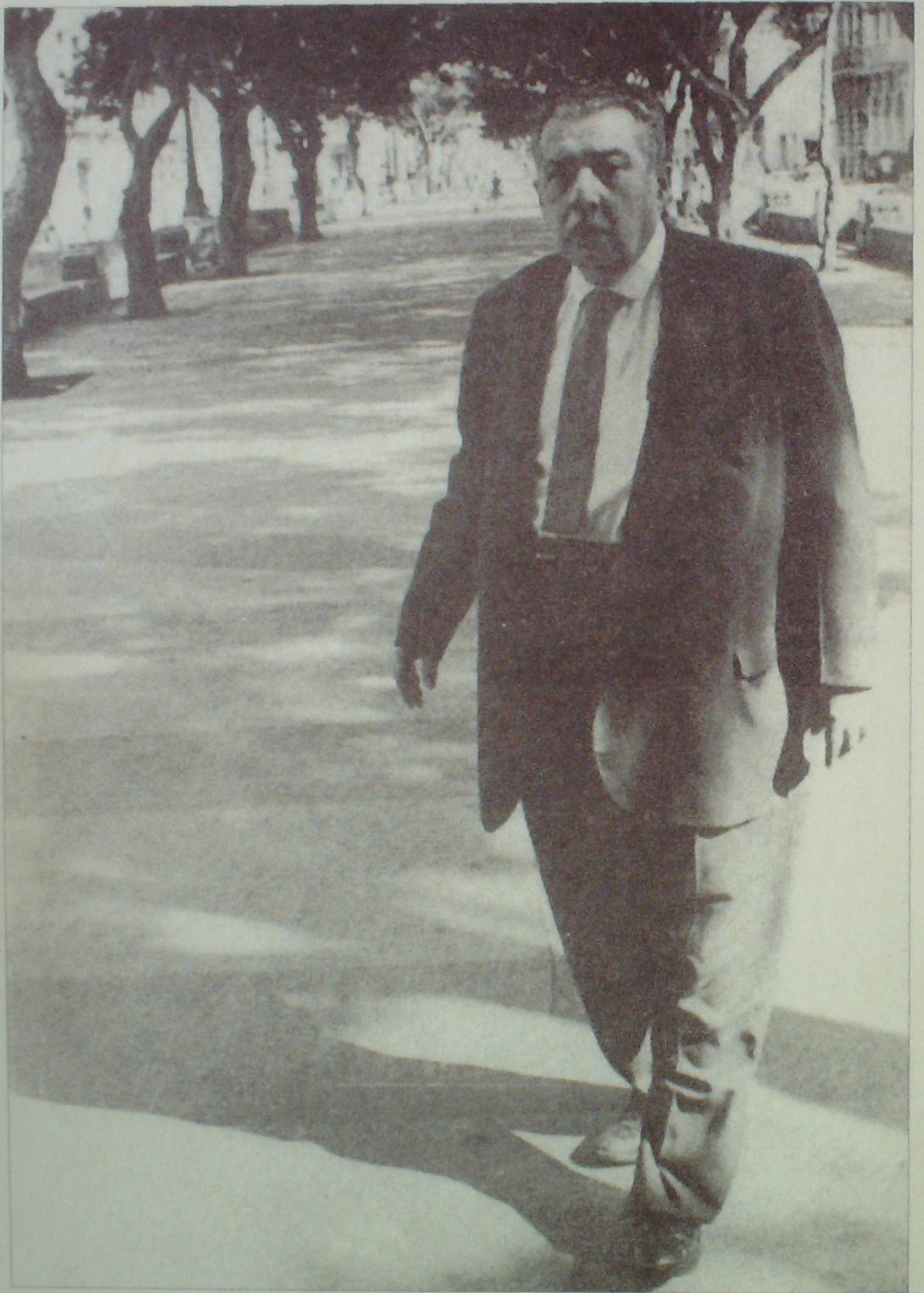
Jorge Yglesias
José Lezama Lima
Pedro Marqués de Armas
Carlos A. Aguilera
Julien Blaine

Makhâzin

Florence Pazzottu



farrago



José Lezama Lima sur le Paseo del Prado, La Havane, vers 1970

SOMMAIRE

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

Publié avec le concours du Centre
national du livre & du Conseil
général du Val-de-Marne

Rédacteur en chef : Henri Deluy

Comité de Rédaction :
Claude Adelen, Jean-Pierre Balpe
Yves Boudier, Pascal Boulanger
Bruno Cany, Henri Deluy
Charles Dobzynski, Isabelle Garo
Éric Giraud, Michelle Grangaud
Alain Lance, Frédéric Léal
Jacques Roubaud, Nicolas Tardy
Bernard Vargafitig, Véronique
Vassiliou, Jean-Jacques Viton
Sarah Jane Wyckham

Secrétariat général :
Jean-Pierre Balpe

Coordination :
Jean-Pierre Boyer

Administration :
Michel Ronchin

Diffusion : Éditions Farrago/
Les Belles Lettres à partir du n° 155
Pour les numéros précédents
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

Dépôt légal : 1er trimestre 2000
ISBN : 2-84490-042-9
ISSN : 0395-0018
Commission paritaire n° 56995

Imprimerie des Presses Universitaires
de France,
73, avenue Ronsard - 41100
Vendôme. N° 47566

3 FRIEDRICH NIETZSCHE

Henri Deluy, *26 août 2000, actualités*
Bruno Cany, *La poésie, lieu d'exil*
Friedrich Nietzsche, *Poèmes*,
traductions Michelle Grangaud

♣

21 Claude Minière – Véronique Vassiliou
Claude Faïn – Jean-François Bory
Annie Zadek – Serge Gavronsky
François Vert

59 MESSAGERIES CUBAINES

Henri Deluy – Jorge Yglesias
José Lezama Lima – Pedro Marqués de Armas
Carlos A. Aguilera – Julien Blaine

78 MAKHÂZIN, Florence Pazzottu

83 CHRONIQUES : *Libres associations* : Michel
Plon – *Le postal de Sarah Jane W.* – KOÛ-2-9 :
Nadine Agostini – *La chronique de Claude*
Adelen : Lionel Ray – *Écrits d'écrans* : Jean-Pierre
Balpe – *De quoi c'est fait un Bové!* : Jean-Pierre
Cometti – *L'art plastic' et Cie* : Christophe
Marchand-Kiss – *À propos de poésie grecque et*
latine : Dominique Buisset – *Revue & revues* :
Yves Boudier – *Stéphane Mallarmé* : Branko
Aleksic – *Poésie arabe* : Jean-Charles Depaule
Jean-Louis Baudry : Bruno Cany – *Geneviève*
Clancy : Bruno Cany – *Entretien avec Inès Oséki*
Dépré : Jean-Charles Depaule – *Nicolas Cendo* :
Jean-Pierre Cometti – *Actualités* : H.D.

Des mots à ne pas oublier : Farrago

Couverture 1 : Cuba. Photo Liliane Giraudon.
Couverture 3 : *Lire*
Couverture 4 : *Le haricot quand il est vert*, H.D.

farrago



édition

avril, mai, juin 2000

CLAUDE ESTEBAN, *Trois Espagnols, Goya, Veldzquez, Picasso*
96 pages, illustrations85 F

LILIANE GIRAUDON, *Homobiographie*
64 pages 75 F

DIONYS MASCOLO, *Nietzsche, l'esprit moderne et l'Antéchrist*
72 pages59 F

MICHEL SURYA, *Portrait de l'intellectuel en animal de compagnie*
64 pages49 F

STRATES, CAHIER JACQUES DUPIN

Collectif sous la direction d'Emmanuel Laugier – Poèmes inédits de Jacques Dupin et entretien. – Bibliographie des écrits de et sur J.D.

Illustrations de Valerio Adami, Pierre Alechinsky, Francis Bacon, Jean Capdeville, Eduardo Chillida, Denis Dailleux, Alberto Giacometti, Kasimir Malévitch, André Masson, Henri Michaux, Joan Miró, Antonio Saura, Nicolas de Staël, Antoni Tàpies, Gérard Titus-Carmel, Bram Van Velde

Textes de J.-C. Bailly, M. Besnier, M. Blanchet, M. Brophy, Y. Charnet, F. Cohen, J. P.-Courtois, R. Daurier, C. Demangeot, C. Esteban, A. Freixe, J. Frémon, D. Fourcade, J.-L. Giovannoni, A.-É.-Halpern, V. Hugotte, E. Laugier, S. Marukawa, M. Méresse, B. Noël, N. Pesquès, Y. Peyré, G. Raillard, J.-C. Schneider, J.-L. Sarré, J.-B. de Seyne, D. Viart, P. Vilar, P. Watteau
352 pages180 F

Catalogue complet sur demande – Expéditions franco de port

29, rue Chalmel – 37000 Tours
Téléphone et facsimilé : 02 47 75 00 44 – farrago@wanadoo.fr

Henri Deluy

26 août 2000 : actualités

I

Frédéric Nietzsche est mort : depuis hier.
Cent ans. Pas plus. Le mort : Frédéric Nietzsche.

Il est mort la même année qu'Oscar Wilde.
Guillaume Apollinaire avait vingt ans.

Mallarmé était mort depuis deux ans.
Pierre Reverdy n'avait pas onze ans.

Crevel, alors, Desnos, venaient de naître.

Beaucoup moins vieux que Benjamin Péret.
Beaucoup plus jeune que Marcel Duchamp.

II

Dans le métro, ligne six, dix-huit heures :
FRÉDÉRIC NIETZSCHE NIQUE LA JUSTICE.

Avec une majuscule à *Justice*.

III

Il fait encore nuit.
Le jour reste plaqué contre le mur.

L'ombre redevient ce fauteuil.

Ne pas se laisser enfouir
Sous le mur, dressé, opaque gris
Bleu, vers plus de gris
Ou de bleu.

IV

Artaud n'aime pas Christian.

Artaud

Il n'aime pas Frédéric.

Il n'aime pas Christian. Il

Artaud

Il n'aime pas Frédéric.

V

Sur une affiche, rue d'Ulm : une femme nue.

Et, au crayon, "NIETZSCHE N'AIMERAIT PAS". Et à

Et à côté : "NIETZSCHE T'EMMERDE".

VI

Les personnages s'agitent.
Les événements se pressent.
L'intrigue se noue. Une in-

Finie, une totale in-
Différence.

VII

Frédéric Nietzsche, boulevard Rabateau,
Conduit un camion de fruits et légumes.
Une

Une brique tombe.

VIII

La salive est plus lente.

 Le corps,
Qu'il convient de pénétrer,
 demeure
Impénétrable.

.

On n'a rien
 dit. On
N'a rien fait.

IX

Dites-moi,
Monsieur Nietzsche.
Que diriez-
Vous d'un verre,

.

Au Brûleur de loup?

Bruno Cany

La poésie, lieu d'exil de toute vérité

Friedrich Nietzsche

Poèmes 1858-1888 / Dithyrambes pour Dionysos
trad. M. Haar, Gallimard, coll. Poésie, 1997

Dithyrambes pour Dionysos / Poèmes 1882-1888
bilingue, trad. A.-C. Hémerly, C.E.P.C., Gallimard, 1975.

Poésies complètes

bilingue, trad. G. Ribemont-Dessaignes, Seuil, coll. Le don des langues, 1948.

I - La place de la poésie¹

Nietzsche écrit sa vie durant des poèmes. Âge de quatorze ans, il classe déjà sa production poétique en trois périodes²! Tandis qu'à la veille de s'effondrer dans la folie, le dernier livre qu'il laisse prêt pour l'impression est celui des *Dithyrambes*.

Outre les poèmes d'enfance et d'adolescence, le plus grand nombre de ses esquisses poétiques datent de l'automne 1882 à janvier 1889, avec un pic de productivité entre 1882 et 1884. A l'automne de cette année-là, il pense les rassembler en un recueil; mais en 1885, après avoir renoncé à une publication séparée, il entreprend de disséminer les plus aboutis entre la quatrième partie de *Zarathoustra* (1885), *Par-delà Bien et Mal*, la nouvelle édition de *Humain, trop humain* (1886) et la réédition édition du *Gai Savoir* (1887). Mais par-delà cette présence récurrente du travail du vers, il est possible de suivre une évolution plus subtile et secrète que les départages conventionnels entre mètres et vers libres, vers et prose.

La période de jeunesse s'étend jusqu'à *La Naissance de la Tragédie*, en 1871. Les poèmes de cette époque sont romantiques par leurs thèmes et leur mélancolie et traditionnels par leurs formes. Proches de Goethe par leur inscription dans le vécu qui leur donne leur impulsion quasi quotidienne, ils sont très inégaux et parfois très décevants, soit à cause de leur enflure rhétorique, soit en raison de leur sentimentalité conventionnelle.

La période intermédiaire est la plus complexe. En premier lieu, avec les poèmes du *Gai Savoir*, puisque dans les *Chansons du Prince hors-la-loi* (ex *Idylles de Messine*, 1882), Nietzsche renoue partiellement avec son lyrisme sentimental et formel; tandis que dans *Plaisanterie, ruse et vengeance* (1881-1882) il se fait plus concis – et l'aphorisme étant une forme de l'éternité, la poésie cherche (dirait-on) à s'y articuler à la vérité. Ensuite, avec les lieds d'*Ainsi parlait Zarathoustra* et les esquisses en prose du livre qui aurait dû lui faire suite, Nietzsche met en place sa conception du rythme, qui n'est pas nombre mais souffle; car le souffle est ce qui articule le discours au sujet qui le profère. Enfin, *Les Dithyrambes* qui datent de cette époque – il ne fera, au seuil de la folie, que les rassembler et les mettre au point. Déroutants par leur

hétérogénéité de tons et de formes, de destinataires et peut être de destinateurs, ils ne sont pas sans rappeler, toutes proportions gardées, par leur vers libre et par l'abstraction philosophique des descriptions, les grands poèmes élégiaques de Hölderlin – que Nietzsche a lu dès 1858, et qui était alors son « poète préféré ». On y retrouve cette même hauteur de vue : notre monde vu des cimes, lorsque le regard traverse les zones immatérielles et vaporeuses. A ceci près toutefois que, dès avec le personnage de Zarathoustra, Nietzsche assume la conséquence divine de la vision mystique : dieu c'est l'homme.

La période finale (automne 1888) des pensées fulgurantes et des éclats verbaux, enfin. Il est difficile de dire ce qu'en aurait fait l'auteur ; mais une chose est certaine, leur écriture se situe entre le poème et l'aphorisme, sans être – à l'inverse de *Plaisanterie...* – l'un ni l'autre. Il ne faut toutefois pas trop délaissé ces poèmes qui ne sont qu'esquisses et ébauches, et qui sont contemporains de la folie naissante ; ni, à l'inverse, trop les surestimer sous couvert d'un art poétique nouveau, car s'ils n'ont pas l'incohérence de la folie, ils n'en restent pas moins de simples notations – et jamais nous n'oublions que nous sommes là dans l'atelier d'écriture. Mais surtout nous nous y trouvons confrontés à un fait troublant et double : l'abandon du projet conceptuel connu sous le nom de *Volonté de puissance* et au retour consécutif de la poésie en vers, elle-même articulée à la grande préoccupation du moment : le sentiment qu'à Nietzsche de s'éloigner de toute vérité.

On ne doit, en effet, pas perdre de vue que la préparation des *Dithyrambes* pour l'impression s'inscrit dans cette période où, ayant abandonné son grand projet d'élaborer une philosophie systématique, Nietzsche se lance frénétiquement dans une cascade de promptes réalisations littéraires : celle des opuscules du crépuscule. Cette transposition sur le plan de la production, qui résulte – selon G. Colli³ – du pathologique, possède sur le plan littéraire son correspondant : le passage d'un intérêt pour les problèmes objectifs de la pensée à une auto-contemplation délirante, où « une violence visionnaire présente la frustration comme une conquête ». Or, écrit Colli : « Dès lors que la vérité est congédiée, la voie est ouverte, selon la perspective précise de Nietzsche, vers le mensonge de la poésie. Et dès lors que le personnage Nietzsche prend la place de tous les objets, une effusion lyrique est inévitable... »

La poésie de Nietzsche n'est sans doute pas la meilleure part de son œuvre ; elle est de plus d'un accès difficile. Pour autant, je ne dirais pas, avec G. Colli, qu'elle n'a pas d'autonomie expressive – puisque plusieurs des thèmes et des figures de *Zarathoustra* se trouvent embryonnairement dans les poèmes de jeunesse –, et qu'elle n'est donc lisible que dans le prolongement de sa pensée conceptuelle. C'est là une lecture de philosophe très peu *artiste*, qui oublie que la pensée nietzschéenne depuis les leçons sur *Les philosophes préplatoniciens*⁴ entend articuler les forces productrices de l'art et de la philosophie en un projet commun de révolution culturelle. Cet effort de conciliation des tensions contraires devant conduire à un nouveau type de créateur, le *philosophe-artiste*, et à un type d'art qui lui serait spécifique, le *poème conceptuel* : « Dans ses buts et dans ses produits, la philosophie est un art. Mais son moyen, l'exposition par concepts, elle l'a en commun avec la science. Elle est une forme de l'art poétique... », trouve-t-on dans les fragments posthumes de cette période⁵.

Comme on le voit, la poésie est non seulement première dans la production de Nietzsche, mais elle est encore fondatrice du projet de renouvellement de la pensée

philosophique. C'est pourquoi elle est l'une des entrées possibles dans la pensée nietzschéenne. Certes, insuffisante pour qui veut découvrir cette dernière dans son ampleur; mais elle a sa nécessité, puisque c'est par le travail poétique que la pensée trouve les moyens de ne pas se limiter à l'argumentatif et au discursif. Pour autant elle demeure difficile quel que soit l'angle choisit pour l'aborder; car, poésie philosophique, elle réclame que nous cessions de suivre les voies traditionnelles de la pensée philosophique pour en suivre d'autres, qu'il reste à découvrir. Sa complexité est donc double: d'une part, parce qu'elle demande que nous pensions autrement — mais en cela elle ne se distingue pas de l'ensemble de l'œuvre —; d'autre part, parce qu'elle nous impose, conséquemment, de penser avec des outils qui ne sont pas communément ceux de la pensée. Mais pourquoi la poésie?

Adolescent, Nietzsche lui reprochait déjà sa superficialité, son manque de profondeur — et probablement est-ce là l'une des raisons de son long éloignement de la poésie entre 1871 et 1881⁶; mais par la suite, son retour et ses recherches du côté du vers, de l'aphorisme et de la prose signalent indiscutablement que si la poésie se complait souvent à la futilité, elle n'y est nullement condamnée, pourvu qu'elle allie une vision du monde au travail sur le rythme et la mélodie. Son hostilité affichée et sa profonde ambivalence à l'égard de la poésie ne concerne donc qu'un type (fut-il le plus répandu) de poèmes, et non pas la poésie en-soi. D'autre part, s'il ne fut pas un grand versificateur, c'est sans doute qu'il cherchait autre chose et que cette autre chose était du côté de la prose. De là vient que ces plus belles réussites poétiques soient en prose.

2 - *Dionysos et les Dithyrambes*

Au cours de l'été 1888⁷, Nietzsche rassemble donc les fragments poétiques restés inemployés — principalement ceux des cahiers préparatoires à *Zarathoustra* — et les utilise pour la composition des derniers poèmes: *Le Soleil décline*, *Entre rapaces*, *De la pauvreté du plus riche*, *Gloire et éternité*, *Le Fanal*; auxquels il adjoint *Dernière volonté*, de 1883.

A cette époque — reprenant l'idée (abandonnée) qu'il avait eu pour la quatrième partie du *Zarathoustra* —, il pense donner à son recueil le titre de *Les chants de Zarathoustra*. Puis de décembre 1888 à janvier 1889, le destin de ce livre se fonde dans la genèse d'*Ecce Homo* et de *Nietzsche contre Wagner*... Et ce n'est qu'au cours des derniers jours, alors que les signes avant-coureurs de l'effondrement se multiplient, que les *Dithyrambes* sont conçus sous leur forme actuelle, avec leur nouveau titre (encore incertain) et l'adjonction de trois poèmes tirés de la quatrième partie de *Zarathoustra*: « Le Chant de la mélancolie » sous le nouveau titre *Rien que bouffon! Rien que poète!*; *Chez les Filles du désert*, qui conserve inchangé son titre, mais auquel est ajoutée une dernière strophe; et la lamentation tirée du paragraphe *Un* du chapitre « L'Enchanteur », désormais intitulé *Lamentation d'Ariane*. Toutefois, si leur nombre est certain, leur ordre ne l'est pas.

Mais c'est surtout leur titre, *Dionysos-Dithyramben*, qui pose un insoluble problème de traduction: *Dithyrambes à Dionysos* (Ribemont-Dessaignes) est pléonastique, étant donné qu'un dithyrambe est un chant consacré et adressé à Dionysos. *Dithyrambes de Dionysos* (Hémery) évite le pléonisme et surtout intègre que le dieu

– auquel Nietzsche fini par s'identifier – est le destinataire, et non pas le destinataire ; mais cette solution souligne l'écart du titre avec les poèmes dont Zarathoustra est le sujet (aux deux sens du mot) – car, excepté la *Lamentation d'Ariane*, seul Zarathoustra parle dans ces poèmes –, et donc apparaît impropre à une désignation de l'ensemble. *Dithyrambes dionysiaques* (Andler)¹ a pour avantage qu'elle conserve au titre son ambiguïté et son ouverture en évitant d'attribuer nommément à Dionysos la fonction de destinataire comme celle de destinataire, mais elle a contre elle d'adjectiver le nom du dieu. Enfin, *Dithyrambes pour Dionysos* (Haar) essaie de retrouver une meilleure équivalence grammaticale et, par la polysémie de la préposition, cherche à éviter les écueils précédents en dissociant le don (les « dithyrambes ») du destinataire (« Dionysos ») auquel il est fait – car ce dithyrambe-là ne se veut pas un poème en l'honneur du dieu... Dès lors, comment choisir parmi ces solutions ? La réponse, qui semble devoir rester une affaire de sentiment personnel, tant l'ambiguïté est inhérente au titre original – et la composition de l'ensemble inachevée –, passe néanmoins par l'étude de deux problèmes corollaires « Qu'est-ce qu'un dithyrambe nietzschéen ? » et « Qui parle dans ces poèmes ? », puisqu'il n'y a pas plus, pour Nietzsche, de discours possible sans rythme qu'il n'y en a sans conscience élocutrice.

Dans *Ecce Homo*, dit M. Haar, Nietzsche, qui se déclare « l'inventeur du dithyrambe », le définit comme la langue de l'esprit le plus affirmateur « lorsqu'il se parle à soi seul », lorsque dans la plus profonde solitude « il est lui-même le oui éternel à toutes choses, l'immense oui, l'*amen* illimité... ». Plus de dialectique, donc ; ni de négation. L'affirmation seule, l'affirmation absolue, celle que Hölderlin n'avait osé atteindre ; mais une affirmation terriblement solitaire de soi-même à soi-même ! Ce en quoi Nietzsche reste jusqu'à la fin un auteur profondément tragique, puisque la révélation, au contraire de la poésie héroïque antique, n'est pas partagée par tous. Sans doute faut-il y voir que la divinité inspiratrice est Dionysos et non plus la Muse apollinienne. Mais un tragique moderne, puisque l'accès à la liberté n'ouvre plus la voie à l'individuation humaine et au libre arbitre mais à la mort de Dieu. Or, si l'accès de l'homme à son humanité était encore dans l'antiquité cathartique, l'accès de l'homme moderne à la déréliction l'ouvre à une angoisse sans rémission, puisqu'en accédant à lui-même (l'homme qui ne serait pas une production divine) il se prive de lui-même (c-à-d. de son semblable auquel sa nature le lie et que la croyance en Dieu actualisait), et découvre ainsi la solitude réelle, absolue, ontologique, qui conduira la littérature moderne sur la voie du solipsisme. Cette expérience-découverte, c'est celle que fit, au nom de Nietzsche, Zarathoustra ; et qui fit de lui, non pas le premier Surhomme (comme on le croit encore trop souvent), mais, parmi les Hommes supérieurs, le seul à avoir relevé le défi, autrement dit l'annonciateur du Surhomme, le héraut de celui qui sera animé par cette Volonté de puissance créatrice et affirmative.

Le dithyrambe tel que le réinvente Nietzsche, dit encore M. Haar, « c'est le poème de joie du solitaire le plus pur, et en même temps, la mystérieuse plainte de celui qui, à cause de sa force, est condamné par sa propre surabondance de vie, de « lumière », à ne pas rencontrer l'autre de sa lumière, la « nuit » [... > C'est une aspiration à l'unité des opposés, aspiration mystique, qui anime l'exaltation du dithyrambe. Le dithyrambe est le chant de la coïncidence des contraires, également affirmé au sein de l'Un-Tout... »

On peut voir dans ce rôle impossible dévolu à la poésie, une résonance avec Platon, et au rôle, que dans le *Phèdre*, il attribuait à l'écriture : l'une comme l'autre

don divin, toutes deux (l'écriture chez Platon et la poésie chez Nietzsche) excluent au bout du compte les lecteurs que nous sommes¹⁰.

Alors qui parle, et à qui, lorsque nous disons que Nietzsche se parle à lui-même ? C'est ici que l'on rencontre le problème du changement de Double – opéré par Nietzsche les derniers temps de sa vie consciente –, je veux parler du passage de Zarathoustra à Dionysos. Si Nietzsche, comme le dit Colli, prend effectivement la place de tous les objets, alors non seulement il y a effusion, mais plus encore fusion. Et ce que le poème nous offre de voir c'est le personnage symbolique de Nietzsche-Zarathoustra, non pas dans ses états intérieurs (l'égoïsme nietzschéen n'est pas narcissique), mais extérieurement, comme métaphore du Tout du monde dans son apparaître. Or le sujet qui dit ce dédoublement n'est pas Nietzsche lui-même, mais cet autre double qu'est Nietzsche-Dionysos ; Dionysos étant la voix du dieu qui parle à travers lui. La traduction d'Hémery (*Dithyrambes de Dionysos*) s'accorde alors avec la lecture de Colli, puisque c'est de cette voix que les *Dithyrambes* tirent leur nom.

Et cela s'articule également au transfert de la *Lamentation* de l'Enchanteur à Ariane, entendez Cosima Wagner, l'amour frustré de Nietzsche. Ariane, c'est la figure de ce Chant d'amour tenu secret dans *Ainsi parlait Zarathoustra* et que révèle ici Dionysos. C'est l'apparition fugace de l'amour divin, et la réponse au désir d'éternité représenté par l'accession de Zarathoustra aux racines de l'Être et du Devenir. Dans un fragment célèbre de 1888, Nietzsche esquisse le drame qui se noue entre Ariane-Cosima, Thésée-Wagner et Dionysos-Nietzsche : tandis que Thésée y incarne l'infériorité de l'Homme supérieur, Ariane et Dionysos forment le couple constituant l'Éternel retour et qui engendre le Surhomme.

3 - La fonction de la poésie

Poète mineur, Nietzsche n'en est pas moins ce penseur symbolique et métaphorique de tout premier plan, qui pousse plus avant que Montaigne et les moralistes français cette échappée de la pensée hors de son cadre logique traditionnel. Nous touchons là à la raison d'être de sa poésie, puisque c'est elle qui doit permettre de progresser dans ce monde mal connu de la pensée imaginante, « miroir du monde ». Or, pour maîtriser le symbole et la parabole, convenons qu'il n'avait nul besoin de la logique et du syllogisme, mais bien davantage du rythme et de la métaphore.

Comme Platon avec le *muthos*, Nietzsche, avec la *Dichtung*, ne limite pas sa pensée au philosophique. En cela, ils sont bien tous deux des « philosophes-artistes ». Mais il est aussi, et depuis toujours, un anti-Platon ; car là où celui-ci mettait l'art au service de la philosophie, il tente, à l'inverse, d'apporter à la philosophie cet au-delà qu'offre toute poésie. Ce renversement s'inscrit dans son projet de Transvaluation de toutes les valeurs, qui, par-delà le judéo-christianisme, englobe le socrato-platonisme. Socrate incarnant selon lui la première grande régression la fin du tragique et du dionysisme antique.

Toutefois cette inversion de la valeur de la poésie n'est pas un reniement de ses positions de jeunesse : car s'il n'est pas douteux que Nietzsche ait finalement congédié la vérité et qu'il ait ouvert cette même voie au mensonge, M. Haar a raison de noter (p. 13-14) qu'il ne s'agit pas là du retour du mensonge tel qu'il a été banni

depuis l'adolescence – mais de son prolongement. Sa position est ici clairement anti-platonicienne : Platon reprocha aux poètes, via la *mimésis*, de mentir ; or Nietzsche ne formule aucunement ce reproche, l'art étant selon lui la plus « transparente » des figures de la Volonté de puissance, puisqu'il est le miroir d'une « réalité » toute entière édifée sur de telles apparences. Dès *La Naissance de la tragédie*, il souligne que l'illusion est la condition même de la vie ; et dans les fragments posthumes sur *La Volonté de puissance* il entreprend la critique de l'illusion rationaliste de la connaissance : la Connaissance et le Devenir s'excluent, puisque le second est toujours différent de lui-même quand la première, par la logique, ne dispose de formules que pour ce qui demeure identique à soi-même. Mais si rien de tels que nos concepts n'existent dans la réalité, il n'en demeure pas moins que ce sont eux qui nous rendent les choses prévisibles et maniables ; et qu'il est donc nécessaire de les découvrir.

Quoique illusoire, la connaissance est donc une obligation quasi biologique. Mais cette nécessité de la vie a choisi la voie apollinienne de la raison alors qu'elle avait le choix avec la voie dionysiaque de l'art. Entendez que la représentation du monde phénoménal par l'art n'est pas, malgré sa superficialité, plus réductrice que la simplification de la réalité par la connaissance. Qu'elle a même pour elle de ne pas nier le devenir. Ainsi, non seulement ne faut-il pas abolir les grandes illusions de l'humanité – ce qui conduirait l'homme au naufrage, puisqu'il y perdrait tout repère –, mais encore la tâche du philosophe doit-elle être de repousser tout ce qui manifeste de la haine pour la vie. Nietzsche ne reproche donc nullement aux poètes de mentir, mais de « trop mentir », c'est-à-dire de se mentir à eux-mêmes, d'oublier qu'ils sont des créateurs de fictions, en un mot de s'automystifier quand il voudrait que les poètes soient capables d'assumer leur part volontaire de « mensonge », de fiction consciente et délibérée : *Le poète qui s'entend à mentir, / sciemment, volontairement, / est seul capable de dire la vérité.*

G. Colli réduisait la poésie nietzschéenne à sa fonction architectonique, étant donné que Nietzsche ne publia de son vivant de vers – exception faite pour les *Idylles de Messine* – que dans le cadre d'écrits en prose plus élaborés ; les poèmes n'étant là que « pour accentuer un élément de jeu et de légèreté, ou bien pour relâcher une tension dans une effusion ». A l'inverse, M. Haar tente de lui redonner une place de choix dans le cadre de sa métaphysique. Mais en s'attachant à définir la nature des derniers vers, il éprouve quelques difficultés, puisqu'après avoir postulé que leur écriture se situait entre le poème et l'aphorisme (p. 11), il conclue que n'étant ni l'un ni l'autre, ils sont les deux à la fois (p. 22). Or, c'est là rabattre les derniers vers au rang des pièces rassemblées dans *Plaisanterie, ruse et vengeance* et réduire leur portée métaphysique. D'autre part, si la poésie nietzschéenne n'était que cela, des sentences et des aphorismes versifiés ou des poèmes de philosophie pratique, non seulement elle serait un échec – ce que tous nous accordons –, mais cet échec lui-même serait sans grand intérêt – et nous n'en parlerions même pas.

Il me semble que ces deux lectures, différentes dans leur objet comme dans leur objectif, reposent sur une commune erreur : celle de ne penser la poésie nietzschéenne que dans les termes du vers. Car, même si Zarathoustra ne cache pas qu'il revendique le titre de poète, ses chants sont plus souvent en prose qu'en vers. Mais en quoi ces *lieds* prosaïques sont-ils des poèmes ? Ce n'est pas ici le lieu pour une étude de leur poétique (il y faudrait un second article). Notons toutefois que ce sont des *poèmes en prose philosophiques*, étant donné que la représentation du monde phé-

noménal s'y élabore sur une chaîne de cristallisations conceptuelles, et qu'elle s'y développe selon le mode de la métaphore et de la parabole. La question qui se pose alors est celle de la relation entre le vers et la prose. Nous avons parlé tout à l'heure du rythme et de la mélodie; or, pour Nietzsche, la dimension musicale du langage est intrinsèque – ce que le nombre n'est pas –, et fondamentale, puisque le discours y trouve sa seule authentique universalité. C'est donc parce que le rythme est propre au langage que la poésie n'est pas identifiée par lui au vers. Mais alors pourquoi cette persistance à travailler le vers, et pourquoi les versets de *Zarathoustra* ne tendent-ils pas davantage au vers libre long, tel que W. Wihtman le pratiquait déjà depuis une trentaine d'années? Il est probablement impassible de répondre de manière satisfaisante à la deuxième partie de la question. Tout juste pouvons nous, ici, hasarder que c'est sans doute parce qu'il n'en a ni la culture, ni le savoir-faire; après tout un philosophe-artiste n'est pas un artiste-philosophe. Quant au problème de la relation du vers et de la prose, il me semble que nous pourrions comprendre les poèmes en vers comme des exercices rythmiques et métaphoriques préparant à la parabole et au prophétisme de *Zarathoustra* et du livre qui aurait dû lui faire suite.

Ainsi, bien que ses différentes publications aillent dans ce sens, je me refuse à dire avec Colli que la poésie nietzschéenne manque d'autonomie expressive; leur échec – y compris et surtout la publication posthume aporétique des *Dithyrambes* –, prouve surtout que ce qui lui fait défaut c'est une finalité propre. Mais Nietzsche est philosophe, non poète. Comme chez Kierkegaard avant lui, l'esthétique n'est qu'une étape en vue de l'éthique; même si, bien évidemment, celle-ci conserve l'empreinte de celle-là qu'elle traverse. Alors qu'à l'inverse, l'éthique est, chez un poète, le passage fondateur vers l'esthétique.

Voilà pourquoi la poésie est une entrée possible dans le monde de Nietzsche; et pourquoi nous ne pouvons pas, pour autant, lire ses poèmes sans les articuler au reste de son œuvre. Car si l'image prolonge bien le concept, une lecture purement littéraire (symbolique) serait fautive, en ceci qu'elle ignorerait le travail de la pensée sur elle-même – où réside le génie nietzschéen. En retour, une lecture purement conceptuelle est impossible, car la poésie prolonge la philosophie dans la pensée. Il faut accepter cette difficulté, et ne pas chercher à la dissoudre; car elle est l'expression de la pensée s'éloignant consciemment dans sa propre solitude en même temps qu'elle s'enfonce dans la folie.

Ainsi donc, la poésie dithyrambique comme la prose prophétique de *Zarathoustra* sont-elles affirmatives; ce en quoi le discours nietzschéen hérisse les philosophes orthodoxes, puisqu'elles s'opposent catégoriquement à la critique et au scepticisme propre au philosophique. Au discours négatif du doute, suspendant son jugement devant ce qui est advenu, elles opposent le discours positif de la croyance, qui accepte (non sans désillusion, mais en l'ayant choisi) ce qui advient aussi bien que ce qui va advenir. Toutefois, l'écart dans la réussite littéraire est lui-même significatif: car là où la prose prophétique s'élance vers l'avenir, sublime et confiante, les vers n'ont pas cet allant, ce lyrisme, parce qu'ils manquent de confiance. Non pas que le dithyrambe nietzschéen ne soit pas une forme résolument affirmative; non pas non plus que Nietzsche doute de lui dans le vers – il est même absolument convaincu (surtout à cette époque) d'être un grand poète et un grand musicien –; mais parce que son vers doute... de la vérité.

Nietzsche n'apporte pas de solution, rappelait G. Ribemont-Dessaignes. « Il invite à découvrir une solution, il montre le désert et dit voici la voie. — Jamais il ne dit : suivez-moi » (p. 23). Telle est la leçon de ses livres en prose et de *Zarathoustra* en particulier. Or celle des *Diithyrambes* est plus radicale encore, puisque s'avancant toujours plus loin dans cet inconnu, elle semble suggérer que sa solitude réelle n'est pas d'être privée de ses semblables mais d'être « exilé de toute vérité ». Ainsi, l'échec nietzschéen (somme toute mineur) ne serait pas tant d'avoir tenté de dégager la vérité de sa gangue philosophique — c'est même là sa singularité profonde —, que de n'avoir su ou pu mener à terme la conception poétique qui l'étaye.

1. Il sera ici principalement question de la poésie en vers de N. ; ce n'est donc que corollairement que sera abordé le problème majeur de la prose poétique — ou, selon moi, du poème en prose — telle qu'on la trouve dans le *Zarathoustra* et les fragments et ébauches du livre qui devait lui faire suite et que N. intitule tantôt *Midi et Éternité*, tantôt *Philosophie de Dionysos* (cf. *O.P.C.*, vol. XI, *Fragments posthumes, automne 1884-automne 1885*; éd. Gallimard).

2. *Écrits autobiographiques*, 1856-1869; PUF, p. 24-39.

3. G. Colli, *Écrits sur Nietzsche*; L'Éclat, p. 156-160.

4. L'Éclat, p. 35.

5. *O.P.C.*, vol. II*, *Considérations inactuelles I et II*; éd. Gallimard, p. 193.

6. C'est là, malgré quelques rares mais très beaux poèmes, la seule réelle parenthèse dans sa production poétique; car, dans les années 1880, le travail poétique, sous une forme ou une autre, est partout présent.

7. Cf. J.-C. Hémerly, *op. cit.*, p. 227-244.

8. C. Andler, *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, T.II; Gallimard, p. 609-613.

9. *O.P.C.*, VIII*, p. 312-318.

10. Un autre point de rencontre entre les deux philosophes est la place conservée (après reconceptualisation) au mythe dans la pensée. Chez l'un comme chez l'autre, le mythe fait le lien entre la question de la poésie et celle de la vérité. Chez Platon, le *muthos*, qui est traditionnellement du ressort des poètes, est récupéré comme complément du *logos* pour dire ce qui ne peut être vérifié; tandis que chez N. la poésie doit offrir à la philosophie un prolongement à l'instinct mythique, qui procède pour l'essentiel par images, et dont l'efficacité doit garantir la philosophie de tout retour possible dans le giron de la science (cf. *Les philosophes préplatoniciens*, p. 35).

Michelle Grangaud

Nietzsche (poète?)

Bruno Cany pointe, de façon tout à fait claire et pertinente, l'existence non pas d'un Nietzsche, mais d'au moins deux : celui de Zarathoustra et celui de *Par-delà le bien et le mal* (par exemple, mais notamment). Il se trouve qu'en poésie on peut retrouver trace d'une dichotomie analogue, avec d'un côté les tendances lyriques, et l'élévation plus ou moins prononcée de la voix, de l'autre une tendance au *mezza voce*, à la concentration voire condensation des mots, à l'économie générale des images et des sentiments. Cette double voie ou voix est particulièrement marquée dans les esquisses de poèmes que le philosophe a laissées dans ses carnets. On y voit, nettement inscrites, d'un côté la tendance prophétique, de l'autre la tendance aphoristique. Henri Deluy m'ayant demandé d'en traduire quelques-uns, je n'ai pas hésité à opérer un choix partial, ayant toujours été fortement rebutée par la trop visible identification de Nietzsche à un *Zarathoustra* qui m'est personnellement intolérable, même au temps où j'ai le plus aimé l'auteur des aphorismes plus ou moins intempestifs.

C'est cette veine âcre et railleuse, sans bonne conscience excessive, que j'ai recherchée dans les poèmes brefs. Cependant, je dois dire que ces poèmes dans leur ensemble présentent un côté brouillon, plus difficilement supportable quand il s'agit de poésie que de prose. Ils montrent que Nietzsche, qui a pu être un grand prosateur, était un poète médiocre. Et ce n'est pas par hasard, me semble-t-il, que ces poèmes n'ont jamais été publiés de son vivant. Je pense qu'il était assez supérieurement lucide pour sentir sa propre faiblesse dans ce domaine.

*Du bist fern
weder Liebe noch Hass.
Wie an einer alten Festung,
Besinne dich!*

Tu es loin :
sans amour et sans haine.
Comme sous un rempart en ruine,
Ressaisis-toi.



*Du liefst zu rasch :
jetzt erst, wo du müde bist
holt dein Glück dich ein.*

Tu courais trop vite :
c'est seulement quand tu n'en peux plus
que ta chance te rattrape.



*unter euch bin ich immer
wie Oel unter Wasser :
immer obenauf.*

avec vous je suis toujours,
comme l'huile avec l'eau,
toujours au-dessus.



*Steigt ihr?
Ist es wahr, dass ihr steigt,
ihr, höheren Menschen?
Werdet ihr nicht, verzeiht,
dem Balle gleich
in die Höhe gedrückt
– durch euer Niedrigstes?...
flieht ihr nicht vor euch, ihr Steigenden?...*

Montez-vous?
Est-il vrai que vous montiez,
vous les êtres les plus hauts?

Pardon, ne seriez-vous pas
comme une balle, projetés,
pressés vers le haut
– à travers votre plus bas?...
– Vous qui montez, ne vous fuyez-vous pas?...

♣

*du hältst es nicht mehr aus,
dein herrisches Schicksal?
Liebe es, es bleibt dir keine Wahl!*

tu ne le supportes plus
le destin qui te domine?
Aime-le, tu n'as plus le choix.

♣

*Milch fließt
in ihrer Seele; aber wehe!
ihr Geist ist molkeicht.*

Le lait coule
dans leur âme; mais, malheur!
leur esprit, c'est du babeurre.

♣

*Dies allein erlöst von allem Leiden –
wähle nun :
der schnelle Tod
oder die lange Liebe.*

De toute douleur, cela seul délivre –
eh bien, choisis :
la mort prompte
ou l'amour long.



*ich bin nur ein Worte-macher :
was liegt an Worten!
was liegt an mir!*

je ne suis rien que fabricant de mots :
quelle importance, les mots ?
quelle importance, moi-même ?

farrago



édition

Collection Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne

Parutions récentes

CAROLE DARRICARRÈRE

La Tentation du Bleu

JULIE KALENDEK

Quand la vie se fait division

LILIANE GIRAUDON

Homobiographie

À paraître en octobre

HENRI DELUY

L'Anthologie 2000

CAROLINE DUBOIS

Je veux être physique

CARLOS A. AGUILERA

Portrait de A. Hooper et son épouse suivi de Mao

Claude Minière

Véronique Vassiliou

Claude Faïn

Jean-François Bory

Annie Zadek

Serge Gavronsky

François Vert

Claude Minière

Vers les îles heureuses

Si j'écris j'écoute

tu vois

j'écoute des voix

les fables passent sur des mers lointaines
comme un cri

les fables courent comme des folles
dans le désert

et de nouveau le vert de la terre

luit

pointe

une houle

sur la page

(si j'écris j'écoute)

dans le ciel banderole

tirée par un moteur

petit avion

(les anges)

les hommes debout

dans les siècles

légendes

étagées déroulées

repliées

déroulées au grand air

qui attendent

qui frappent à la porte

si j'écris j'invente
une solution
dans cette situation
au bord de la mer

tout le passé projeté
sans retour
vers les îles heureuses

comme ce qui vient
c'est le temps et c'est le vent et c'est l'être
c'est l'être sur les lettres
la nuit le jour
l'orage la pluie
le vent visible à une cloche
« Terre! »
et qui invisible s'en va
plus loin, avant, ici
les hommes sont séparés
(ils ne veulent pas le reconnaître)
— et unis
car nous parlons toujours du cœur de la duplicité

mais dans le bleu de l'air
ce qui est

ce n'est pas le petit avion
ce ne sont pas les immeubles
les voitures le béton
ni même la plage

être est

— un souvenir même

sous les pavés de texte
mais plutôt ce peintre
sur un rocher
avec son chevalet planté au milieu des cales d'océan

tu vois

(et je vois même les voix)

elles et ils

s'épousant s'affrontant

en vérité

en théorie

puisqu'elle dit

le séjour dans le regard qui maintient l'être
en ce qu'il est

isolé

ouvert

chantant

heureux

« Terre! »

c'est pourquoi je demande :
cette ligne sort-elle de la page?

Retour sur la ronde

conscience de la rupture de la chaîne
c'est au fond le cadre de la scène
 mains qui se touchent dans le ciel
 au centre insectes de baisers

Pour l'instant ils habitent un lieu
 qu'ils dessinent
ils accompagnent le soir qui descend
 avec les hirondelles

furieusement elles se poursuivent en suite solo

pour l'instant ce qui tressaille dans l'air
est un chant
 la force entre les jambes

jubilation de l'être
 asphodelus
 asphodelos
 lettres mobiles
 flûtes de l'os

(extraits de *Cercle carré*)

et donc :
pensée tenue non comme une promesse mais comme fruit
(de la pensée)

hors champ
voix off
grande roue
dans le cadre d'une reprise infinie

toutes les guerres que j'ai vues sont publiées
asphodèles et autres poèmes
en suite solo dans le soleil
parmi les enfants

Véronique Vassiliou

Le coefficient d'échec
(extraits)

Carnet numéro 11

La pauvreté, chez les sauvages, n'est pas un manque d'argent.

La pauvreté n'est pas la misère. C'est plutôt une forme d'ascèse. Une volontaire mise à l'écart.

C'est une sorte de seuil. Une recherche du seuil. En tout.

Il faut préciser que les sauvages repoussent les religions mais pratiquent les cultes.

Le seuil semble être la limite du bas vers le haut. La limite du moins vers le plus. De l'amont vers l'aval. De l'avant vers l'après :

SEUIL

bas	haut
+	-
amont	aval
avant	après

Le seuil (*cf.* observations antérieures) est donc plutôt du côté du bas, du moins, de l'amont, de l'avant.

Le seuil est une limite de protection du moins.

Pauvreté signifie utiliser les seuils, en sauvage.

Les sauvages pensent en moins et en défini.

Le toujours plus ne les intéresse pas.

Les sauvages pratiquent le dénuement. Ou, plus précisément, n'aiment pas ce qui n'est pas assez dénué.

Ils pensent au plus près de la terre. Très bas. Au ras des pâquerettes. Le nez dans les fleurs.

Carnet numéro 12

Les sauvages sont parfois très sauvages.

Un sauvage en état très sauvage peut commettre des actes spontanés très sauvages.

Un sauvage très sauvage n'est pas toujours pacifique et n'est pas du tout poétique.

Son état très sauvage est souvent un état de combat.

Un sauvage combattant entre en guerre. Sans le savoir puisque c'est son état. Un état très sauvage.

La guerre est soudaine, brutale et rapide.

Car l'état très sauvage ne dure pas.

C'est une pointe (d'humour), un accès (d'humeur), une accélération.

Le sauvage très sauvage redevient simplement sauvage sans le savoir.

Quelquefois les non-sauvages croient avoir été victimes d'un sauvage en état très sauvage.

Parce qu'un sauvage très sauvage parle une langue de sauvage. Une langue qui clame, qui crie. Une langue qui revendique aussi.

Le sauvage très sauvage est alors dans un élan. Ou bien dans une sorte de geste.

Un geste comme extrait d'une danse. Mais pas vraiment. Plutôt un geste fragment de combat.

Celui qui est au bout de l'élan ou du geste peut se sentir atteint.

Parce qu'il a entendu ou lu la langue – qui clame – qui crie – qui revendique aussi – langue de sauvage. La langue geste – fragment de combat.

Et qu'il ne connaît pas cette langue.

Un sauvage, quant à lui, au bout du geste, entre tout de suite dans la danse et commence par rire. Puis répond en langue de sauvage.

**Observations du 7 février : un jardin du pays des sauvages
(carnet numéro 13 ?)**

Rosier à cent feuilles
Rosier à feuilles d'Épine-Vinette
Rosier jaune de soufre
Rosier à feuilles rougeâtres
Rosier musqué
Rosier de Macartney
Rosier à feuilles de laitue
Rosier mousseux
Rosier à feuilles penchées
Rosier luisant
Rosier du Kamtschatka
Rosier des Indes à pétales pointus
Rosier de Montezuma
Rosier des Alpes à fruits pendants
Rosier des Indes odorant
Rosier de Damas à pétale teinté de rose
Rosier pompon
Rosier velu pomifère
Rosier églantier
Rosier de Provins ordinaire
Rosier de Caroline
Petit rosier Pimprenelle
Rosier des champs
Rosier à court-style

Claude Faïn

Le Remaniement D'une Disparition

au degré aminci
de l'entrave

un glossaire
et folie ensemble
pratiquent à lame

les arêtes parcourant
les buissons
des symboles passés

.....

comme la horde

une marée de signes
sur le parvis s'ébroue
et désencadre

.....

malgré l'opprobre
 d'une exaspération
les battements s'accroissent

et le trait
 à l'intérieur des courbes
ordonne l'intime

la gamme est inépuisable

.....

 au plus loin du corps

la terre
 les lacs pénétrés par
le souffle
le soleil aussi

d'une excavation
 les nuées animent la chose

*L'avancée à rebours trouble
le labyrinthe*

le spectacle est fascinant
de cette terre
à laquelle l'acte participe

les flaques polymorphes
déposées

autrement que demain

.....

dans l'antre

d'aspiration confuse
au milieu des contrastes

délogeant les racines
les tourbillons
rattrapés par la lettre

les flux martèlent les noms

cercle spirale trou

les mains soulèvent

l'air

creusant à chaque fois dans
la radicale omission

l'appel
toujours à venir

.....

au cœur
de la commissure
dépouillée à la source

comme le génome de l'astre

la terre
qui unit
dans les fibres
la barre et l'ombre

l'âcreté s'exacerbe

au choc
des langues

dans le champ de désolation

où l'inclinaison s'épuise
perpétuant
le secret des grains semblables

.....

selon le pacte

(exigeant
plus encore)

d'une architecture

en retrait
qui

déchirant le voile
éclaire brutalement le labyrinthe

peu à peu
 fixant les bornes
du dernier obstacle
 s'articule la version
des reliefs
 et des plis

Ou la préparation d'une phrase

le trajet et l'imprévisible

Jean-François Bory

6 pages de *Périple* (poème en cours)

Des semaines et des semaines
(des semaines et des semaines du XVI^e siècle
Sont-elles encore des semaines?)



Et les marins n'étaient entourés que
Du seul bruit des vagues
Et le coucher
Et le coucher
Et le coucher du soleil
Et encore le coucher du soleil
DANS L'ATLANTIQUE SUD
POUR LA FLOTTE de Sir Francis
L'interminable – si immensément clair et
[si violent – coucher de soleil
Pendant des semaines et des semaines
Et des semaines
Dans l'Atlantique Sud
Et le coucher, et le coucher, et le coucher
Du soleil

(Pendant des semaines – comptées – du
XVI^e siècle...)

Et puis, encore

– comme un gros *omage d'œuf* – le soleil

Glissait, lentement, derrière l'émeraude

[de la mer

Et glissait

Et glissait (comme le temps)

Derrière la mer

qui devenait de l'ombre, encore moirée

[d'émeraude

(passant ainsi, comme la pelouse de l'autre
pensée, tout à l'heure, du vert au noir.)

Et la mer n'était plus que l'Ombre

Alors jaillissait, comme un trait de laser

[Avant son invention]

Un puissant rayon vert

Le rayon vert!

le rayon vert de toujours...

Le fameux... de chaque


Coucher de soleil

Il file et va frapper droit



L'émeraude de la couronne
Of Queen Elizabeth I
(et disparaît)

Tout est dans l'ombre, maintenant
Et la conque de la mer est aussi dans l'ombre
Interminablement, interminablement,
[interminablement,
Interminablement.

avec  la gloire d^{ES} Ses va^SSEAUX
et de Ses poètes.

QUEEN  ELIZABETH  I

περίπλους

Philip Sidney :

« Thus do I fall to rise thus,
Thus do I die to live thus,
Changed to a change, I change not

Thus may I not be from you :
Thus be my sense on you :
Thus what I think is of you :
Thus what I seek is in you :
All what I am, it is you. »
(1598)

Et toute la flotte au repos
Sans le moindre souffle de vent

Et toute la flotte qui repose maintenant
Sans la moindre couleur

περίπλους

« Thus do I fall to rise thus »,
Là je choisis et surgit là »,

Ce soir :
Voilà ce que raconte, sur le tableau noir de la
nuit, la fumée du cigare de Herr Freud.

La Craie de la Santé de la fumée sur le
tableau noir de la nuit.

Il tire à nouveau sur son cigare. J'en profite pour me lever prestement et aller prendre un nouveau verre. Le bruit du gravier qui crisse sous mes pieds me met à l'aise, me rassure. Deux pas. Juste deux pas. Debout, le mouvement et me voilà rasséréiné, convaincu d'être bien dans le réel.

(Pourtant la théorie des quanta...)

Soirée tiède: **晚 夜**
EVENING NIGHT

Retour dans le transat. Le verre posé sur l'accoudoir fera un rond d'humidité sur le bois.

Pas un bruit. Pas même une feuille d'arbre.

Silence

Peut-être la tiédeur est-elle un bruit?

Après tout.

Qui aurait pensé (au XVI^e siècle, par exemple) que l'image pourrait être du son, le son de l'image et autres magnétoscopies.

Annie Zadek

(Plan)

Ex-mari, ex-femme, ex-amie d'enfance, le Musicien,
la Voyageuse

Kropotkine, Stephen, Stéfan, Gribouiédov,
Vomiglassov, Merdaïev, Marchal (de Calvi),
Siméon Stylite, Coco Madrazo, Stumpff,
Rattle, Smart, Moschélès, Pommarico,
Mondor, la Blanchecotte, la Josselin,
Avenir Tchermerzine le Turc,
l'ornithologue CEillet-des-murs,
Varenka, Vérotchka

Téléphone, sonnerie, silence, bruit de masturbation

Courrier, poste, cartes postales,
lettres d'amour perdues,
retrouvées, réclamées, rendues

Froid, chaud, nord, sud, couvertures, mauvais temps, crues,
bouillotte, fourrure acrylique

Autriche, Vienne, Italie, Isola Bella

Taxi, hôtel, chambre, balcon, cintre,

Appartement, fenêtre, lit, piano, table de nuit, salon marron

Chaussures à talon, sac à main, broche, médaillon, œuf à
reprendre, dé à coudre, éventail

Peinture, portrait, photos, tableaux, scènes

Souvenirs, mémoire, dates, mèche de cheveux, dragées, dent

Gauche, droite, orientation, plan, se perdre

Musique, piano, enfance, pleurs, artiste, inspiration, partitions, élève, esthète

Photos et inscriptions pornographiques, discours obscènes, zoophilie, pédérastie, priapisme, masturbation féminine, masculine

Dormir, rêver, parler, rire, voler, planer

Tables tournantes, vœu, voyants, morts

Nuit, voiture, phares, avion, comète, étoiles filantes

Jardins, parcs, serres, orangers, magnolias, lilas, iris, pivoines

Mauvaise santé, mauvaise circulation du sang, opération de l'appendicite, grippe espagnole, surdité, fièvre, goutte, ivrognerie, mélancolie, tuberculose, médecins, professeurs, grand spécialiste

Confitures, œufs frais, écrevisses, artichauts, Hélo, biscuits, pâté de foie, sirop d'orgeat, eau de goudron, huile de ricin, créosote, soupe, boulettes, Quinquina, chocolat, bouillon, fer

Argent, pas un sou, dette, scandale, police, dépenses, avarice, couple

Enfant, bel enfant, beau jeune homme, famille, fausse couche, grand-mère, mère, sœur, cousin

S'ennuyer, lire, se peigner, nager, danser, valser, prendre un bain, se laver la tête, dire des vers

Pisser au lit, cracher dans son mouchoir, avoir ses règles, tacher sa jupe, saigner du nez, laver sa jupe, sentir ses doigts

Eau de Cologne, tabac, bougies

Cheval, lapin, chien, chat, biches, ours, pou, tétras-lyre, pigeon,

tourterelle, paon, serpent, loups-garous, poules naines,
papillon, scarabées, ver, veau

Rues, allées, cour, escaliers, ascenseur, fontaine, bassin,
magasins, musée, restaurant, toilettes pour femmes.

Serge Gavronsky

Il était une fois...

I

Semblable au mauvais temps
au luxembourg sous le ciel
gris ensablé de guerre

je traversais les rues parallèles
sans jamais savoir où allait
se trouver l'avenir du lendemain

j'aurais voulu être somnambule
ne jamais me rendre compte
des ordres du jour mitraillés

braquées sur le quotidien
quand l'enfance respire l'air
du difficile impardonnable

à quoi bon ces rails
ce bruit rythmique
ces pleurs infinies

à quoi bon la non-existence
d'un passé enfoui désert
acalmie protectrice dis

le jour devient-il noir
quand la nouvelle s'entend
couleur uniforme l'horreur

le préau au petit matin
cloches de village
époque des vendanges

Tu l'as bien échappé
je veux dire la mort

elle te hante depuis
des heures

se succèdent s'entremêlent

même la respiration la nuit
devient impossible je me
force à mourir en rêves
interminables, au fond
c'est toujours le même rêve,
la piscine engloutie le gamin
une porte aquatique s'ouvre se
referme sur moi un des moi
pourquoi crie-t-il en pleine nuit
les pattes d'un chat le réveillent
rayons obscurs d'un matin malveillant

tu te rappelles de rien d'une image
tu n'avais même pas le temps
d'apprendre par cœur un tercet

chaque jour les oreilles tirées
les doigts examinés l'institut
me regarde ce n'est que moi
je n'appartiens pas au terroir
ni au lendemain prévisible
je me ronge comme un chien
affamé dans un espace sans fin

mes valises poussiéreuses
d'une étagère à l'autre s'enfuient
j'aurais dû coller une étiquette
leur dire où j'allais dans quel
pays me suivre m'adresser
une parole solitaire jeu de cartes

mon père et moi dans le sous-sol

les bombes en dehors ô toi luxembourg
sacs remplis de sable ma plage désormais
devant une mer menacée par des sous-
marins
j'aurais pu m'y trouver cadavre
dans l'eau clôture d'une parenthèse

nous n'étions pas les seuls
nous n'avions pas le droit
de hurler dans ce froid avril

mettez-vous là
installez-vous là
travaillez là
espérez
crachez vos souvenirs
videz vos valises les photos

tout reste confus dans mon esprit
quel âge avais-je quels droits
je voulais écouter la radio
minuit ici pas de cloches

l'ascenseur ne fait que remonter
des malles des choses emballées
cauchemars invalides

parfois une odeur me travaille
je veux qu'elle m'appartienne
un parfum d'une campagne lointaine

j'ai lu dans un livre que la
france était un cimetière
je n'ai jamais eu de pierre tombale
aucune inscription marque
mon départ lui-même condamné
par ces lois raflées au mal

pourquoi sommes-nous ici
pourquoi avoir quitté le sol
d'un hier protecteur

mais la question s'effondre
creuse un trou dans la mémoire

tu étais pour eux juif pour eux
étoile jaune et mort certaine

vieil ami viens par ici
je t'invente à nouveau
solitaire au fond du corridor
je me perds comme une poupée
sous les draps inconscients

demain je partirai au lointain
à quelques kilomètres d'ici
à la cantine je trouverai de nouveaux
amis des hurlements sans douleur
une leçon de géographie
je leur montrerai sur la carte
jaunie un petit pays qui fut le mien

Il faut tout réapprendre ta langue
ta façon d'être de t'habiller
j'ai honte le soir accolé à mon rêve
de toutes ces nageuses hollywoodiennes
qui viennent me donner à manger
mon corps a faim

l'après-midi école buissonnière
l'edison seul le nom du cinéma
persiste autrement il est mort
devenu grande surface je traîne
du côté des épices d'îles étrangères,
dans un blanc insoutenable tu me
cherches au coin des viandes gelées
jette-moi dans un caddy que je roule
éperdument dans les corridors du mépris

l'enfance qu'en as-tu fais
je n'ai plus d'album de photos
mes valises disparues

un jour j'irai photographier
du haut de la colline au soleil
brillant une rue sans nom
une porte en bois sonnette
et code concierge puant le chou
là j'affixerai une simple plaque

du genre il est mort en pensant
au luxembourg
ou bien encore
il est mort
tout simplement
loin d'ici
dans une langue à peine
la sienne.

II

Pas une plainte la route
froide hommes femmes
à pied vous travaillez l'histoire
le soir elle s'échappe meurt
dans le froid vierge de l'exil

ce matin on l'enterre mais
la terre ne s'ouvre guère
le corps délaissé jusqu'à
la décomposition des os
il n'y a rien d'autre la peau
d'autres ne s'arrêtent plus

le matin dans le visage
étouffe les rayons de la nuit
ils étaient jeunes
et de jeunes étudiants
lui allait être comme
son père et son père
avant lui un homme bien
inscrit dans l'ordre du monde

à la page oubliée d'un document
son nom figure ses années de prison
tu seras éloigné de ta famille
tu feras exploser de la dynamite
dans le profond sibérien mines
de sel punition le pouce fracturé

mais le soir
on y rêve
on parle de marx

proudhon
fourier on
se nourrit
d'oreilles de moutons
une soupe transparente
mais le soir
on parle
de marx
proudhon
fourier
on devient ce qu'ils
haïssent
on apprend
les règles du jeu
de la révolution

on ne dort plus
peu on parle
on écrit à haute
voix on discute
on se fâche la mine
devient la nôtre
notre prison
l'école de la révolte

une lettre me parvient pleine d'espoir
je vais la lire plus tard aux copains
sans lettres sans familles perdus
dans le perpétuel froid emprisonné

il paraît que la seine est toujours là
le marché boulevard raspail les russes
rue boulard je les entends discuter sans
fin
l'avenir à venir et quelle sorte de monde
nous leur préparons à l'intérieur d'une
pensée
socialiste un meilleur monde monde
sans faim propre où l'homme
peut se tenir debout. Au café au coin de
daguerre
au soleil l'après-midi je ne dis rien
du froid sibérien de l'horreur vécue

ici c'est le temps d'écrire d'empiler
mes dossiers coupures de presse préparer
le retour s'occuper des enfants

III

tu te souviens d'un ami à genève
c'est lui qui t'a trahi
tu te souviens de la gare à moscou
c'est là qu'ils t'ont saisi par le bras
embarqué perdu à nouveau tes amis
l'ignoraient mais lui c'est la parole
du traître la double parole d'un ami
meurtier à genève assise sur
les genoux de lénine t'en souviens-tu

un avocat viendra te secourir
kerenski avec un discours convaincant
la prison y est au centre de moscou
au centre les voix se lèvent chantent
l'internationale parfois la marseillaise

tu te rappelles des photos
de la salle à manger du samovar
de l'arrivée du départ
des amis de la révolution
de ta femme courageuse
à odessa elle traverse l'hiver
en pantoufles donne des leçons
de français de piano ou
est-ce sa fille sortie de Fénelon
qui retrouve un drôle de pays
natal c'est elle au coin de cette rue
elle vend son manteau il n'y a plus
rien à manger c'est la famine

odessa je ne te connais qu'en film
une poussette sur le grand escalier
la vérité tu l'as vécue sombre
comme les documents que tu cachais
d'une police à l'autre d'un bureau
interrogée pas un mot tu sors
rentre à la maison tout est à refaire
sauf l'espoir qui de longs mois mûrit
un...discours...sur...l'égalité...cher
Jean-Jacques

Il invente le passé
l'Espagne Madrid
peut-être même
la cour où minor
vivait un homme
honoré dans les poches
des documents preuves
bon juif aimable juif
juif à la cour homme
de famille

d'un jour à l'autre
l'enfer comme d'ailleurs
l'enfer sera son sort
je brûle mes livres
dans la manche
même ceux-là
je broie le présent
hideux comme le jour

je me succède
générations perdues
je traverse quels pays
suis-je à essaouira
suis-je à génès
à vienne encore
aujourd'hui j'ai peur
enfin disent les uns
en Russie esclaves émancipés
est-ce là l'origine de mon nom
mon nom propre à moi
nom d'une famille noble
voilà ce qu'on me dit
tu fus un serf au XVIII^e siècle

Et la suite qu'en dire
on se perd à nouveau
en Afrique du Sud
la peau des bœufs
un écrivain un dentiste

et là-bas ils n'ont plus
rien à dire on passe
inaperçu à moscou
un grand-père arrache une dent
un autre
se retrouve en prison
et puis un jour
même le thé refroidit
la parole gèle encore
une parole en exil
dis-le moi est-ce la fin
où irons-nous demain

un frère meurt en 14
un autre perdu lui aussi
la guerre a faim
il jouait du violon
l'autre était si fin
un troisième allait survivre
toi qui fut mon oncle
tiens le poisson il saute
même la mort l'excite
un jardin de curé
une traversée sur flotte
nous sommes ici
en attente breton passe
par ici max ernst

mon voyage ne fait
que commencer
je joue aux billes
fume ma première cigarette
saute d'un arbre à
l'autre tarzan samedi
matin si seulement
jane enlevait ce cuir
je la rêve autrement
nue dans l'eau claire
un morceau de choco
une banane pour le goûter
après tout nous sommes
français des enfants
comme les autres

pas tout à fait viens ici
je vais mesurer tes oreilles
vérifier l'épaisseur de
tes narines voir si
tes mains sont moites

à lisbonne tu joues en portugais
tu fais semblant de lire un
quotidien ses faux événements
quelqu'un me dit ça va mal
quelqu'un soupire c'est pour quand
on attend sur un quai imaginaire
nous écoutons la radio
nous sommes entre le temps
des autres invalides c'est pour quand

ton grand-père tu te rappelles
celui qui croyait voir en toi
un typographe il me disait
penché sur mon berceau
en 32 quel que soit ton boulot
qu'il en apprenne un manuel
insiste en argentine
tu trouveras un journal
une maison d'édition
il n'aurait jamais rêvé qu'un
jour on se trouve à new york
et moi dans les sous-sols
de l'ambassade d'un pays qui
n'était plus le mien en train
de faire marcher la multilith
travailler avec l'encre des typographes
fabriquer cet été insupportable
des revues françaises

il n'y a pas de surprise
ma mère était l'avocate
des typographes surtout
russes à paris la grève
le premier mai renvoyés
plus de salaire
à la cour le cas se dispute
ma mère gagne son procès

et puis les chauffeurs de taxi

y avait-il un russe à paris
qui ne dépendait pas d'elle
je dis un ouvrier russe
je ne dis pas un blanc
au parc monceau gants
chapeau et hauts talons
gouvernantes françaises
je vous hais amidonnées
le dimanche dans les allées
du parc monceau

j'ai déjà parlé des bombes
du nougat du voyage en bateau
j'ai déjà ici vécu les débuts
écolier à la 104e rue
une école publique où on chantait
america the beautiful
l'institut confisquait les yo-yo
fabriqués au japon
je ne l'ai jamais retrouvé
le mien roulait si bien
je lui faisais faire des tours
que nul autre ne pouvait imiter

mlle kaufman où êtes-vous, aujourd'hui
dans votre cave des centaines de canifs
des yo-yo confisqués dans la douche
vous vous caressiez vos longs cheveux
sous les aisselles parfum de pastrami
le lower east side vous appelle vendredi
soir mlle kaufman assise autour de
la table familiale peut-être zukofsky
était votre voisin peut-être pas
vous entendiez vos parents parler russe
yiddish des mots judéo-arabes,
chère mlle kaufman j'aurais tant voulu
vous penser sans perruque
bondissante comme esther williams
dans une piscine qui me rappelait
ma jeunesse seul dans un petit lit
rêvant au nouveau monde

curieux personnage il retrace
ses pas étudie l'histoire européenne
puis la littérature se passionne
pour les surréalistes adore desnos
le romancier breton l'intransigeant
bien avant malraux sartre et tous
les autres je tiens à vous le dire
l'art ou l'écriture
ne peuvent paraître chez
des fascistes

et puis les auteurs noirs
les grands qui refont
la blanche poésie
redonnent à cette langue
sa langue à dire ce
qu'il faut dire
je vous admire ce matin
quand césaire est à l'ordre
du jour dicte au jour ces couleurs
façonne une éthique
condamne les exploités tous
ceux qui abîment la vie d'un homme

par la fenêtre je vois l'hirondelle
de l'espoir un tableau magritien
je suis certain pour l'instant
le voyage est devenu ma patrie
j'y vais allégrement au paradou
acheter à la coccinelle parler
au breton qui habite au premier étage
et voir de sa fenêtre les aires
nouvelles constructions habiles
tout est à vendre le soir
je n'entends plus les oiseaux
les voitures s'arrêtent
la poste ferme à midi
heureusement il doit
nourrir ses tortues

la place devant la mairie
le mardi jeudi
est occupée par des légumes
j'y vais
peser mes tomates

mieux ici presque mieux
qu'en arles le samedi mais
quand même c'est là le maghreb

et à une certaine distance
la france, nouvelle marseille
dans son ancienne gloire
rumeurs phéniciennes étais-je
dans la cale d'un de tes navires
ancré dans cette ville future

le temps passe
j'invente encore

quelques mots
des sons qui me plaisent
paroles ramassées en manuscrit
qui sait
un jour
vous allez
me faire sourire
je ne crains plus
la mort ne craint plus
je ne crains plus la mort
je vous écrit je vous gomme.

À Paris le 21 avril 1997

François Vert

L'art du son/net

*

Vers une exégèse javanaise des écritures sacrées

(Florilège)

Définitions

1. J'entends par son/net (on prononce "son net"), un sonnet rédigé en écriture phonétique.
2. J'entends par sens a (ou sens littéral) d'un son/net, le sens qui résulte de la transcription de ce son/net dans l'écriture orthographique ordinaire.
3. J'entends par sens b (ou sens allégorique) d'un son/net, le sens qui résulte de l'application à ce son/net de la technique de l'exégèse javanaise.
4. J'entends par exégèse javanaise, ce que j'en dis dans l'annexe située en toute fin du présent florilège.

L'art du son/net

Une rafale de son/nets avec leurs sens a

- 001 la ko ko la / la ko ko la / ka ta ta / ka ka ta
– La coke! Oh là / là, coco! La / cata!
– T'as / qu'à...
– Qu'à... ?
– T'a[...] !
- 002 kan ta ta kan / kan ta ta kan / mé mé pa / pa mé pa
– Cantate à Caen? / Quand?
– T'attaques en / mai!
– Mais pa/pa! Mes pa[...] !

- 003 pa lé lé pa / pa lé lé pa / ré do ré / do do ré
Pâle et laid, pa/pe allait les pa/rer d'or et / d'eau dorée.
- 004 bou mo mo bou / bou mo mo bou / chan keur chan / keur keur chan
Boum homo : bou/bous, mêmes aux bou/ches en cœur, chants,/ chœurs, cœurs cham[...] !
- 005 ka mé mé ka / ka mé mé ka / tan til til / til tan tan
(Camée.) – Mec a / qu'à m'aimer! Qu'a/ttend-il?
– Til/t! Il t'entend!
- 006 cé la la cé / cé la la cé / lé né lé / né né lé
– Cella-là? C'est / celle à la Sé/léné les / nénés laids!
- 007 tré pi pi tré / tré pi pi tré / pi dé dé / pi dé pi
– Trèpe hippy, très / très pipe, y tré/pidait des / pi...
– Des pis?
- 008 fo ton ton fo / fo ton ton fo / cé ri cé / ri ri cé
– Faux tontons, faux / photons : ton fau/ssaire, y sait / rire!
– Y sait!
- 009 o di di o / o di di o / jé né né / jé jé né
(Ode idiot.) / – O dis, Dio/gène! Enée,/ Gégène, et [...]
- 010 la pon pon la / la pon pon la / cé bon cé / cé bon bon
– La pompe? On l'a / là!
– Pompons!... Là!/ C'est bon! Ce/ssez!... Bonbons?
- 011 ça vèr vèr ça / ça vèr vèr ça / vi ro ro / vi ro vi
– Sa verve erre. Ça / s'avère vert. Ça / vire au rot,/ vire au vit!
- 012 fa né né fa / fa né né fa / cé pa cé / cé pa pa
– «Fanées nef's à / fans! Haines effa/cées, passées!» ?/
– C'est papa!

- 013 **mo ra ra mo / mo ra ra mo / no çki çki / no no çki**
 – "Mort à Rameau" ?/ Mot rare à mo/noski!
 – Skie,/ Nono, skie!
- 014 **tré çï çï tré / tré çï çï tré / mo lo lo / mo mo lo**
 – Tresse ici, traî/tresse! Ici! (Tré/molo.)
 L'ho/mme (homo) l'o[...].
- 015 **lu ton ton lu / lu ton ton lu / ni vèr vèr / ni ni vèr**
 – Luttons (ton lu) / luths! On tond l'u/nivers vers / Ninive,
 et r[...] !
- 016 **di keu keu di / di keu keu di / pa di pa / pa pa di**
 – [...] dix queues.
 – Que dis?/
 – Dis que... qu'CEdi/pe a dix pa/pas.
 – Pas dit!
- 017 **pi ka ka pi / pi ka ka pi / té no no / té no té**
 – Piqua cape hi/ppique à capi/taine... Ho! No/tez! Notez!
- 018 **la bou la bou / la bou la bou / lo té té / lo té lo**
 La boule à bout./ La boue l'a bou/lottée, te/l Othello.
- 019 **bo bé bé bo / bo bé bé bo / bon dé dé / bon bon dé**
 Beau bébé. Bo/bo. Babe et Bo/b ont des... des / bonbons
 dé[...] !
- 020 **la pan' la pan' / la pan' la pan' / ça koin ça / ça koin koin**
 La panne
 – La paonne / l'appât n... l'appât n.../
 – Ça coince?
 – Ah,/ ça!
 (Coin! Coin!)

Vers une exégèse javanaise des écritures sacrées

Même rafale de sons nets mais avec (et dans) leurs sens b

Personnages

Anonyme bar

Anonyme bus

Moi

Un pilote

Une fleuriste

Amants

Artistes et gens de lettres

Çax

Développement

- 001 – Tu l’as lue lak! la critique, oko, du... lala! du bouquin, là, de... ko! de comment s’appelle-t-elle?
– Moi tu sais, kol, en... ak! en dehors de l’alcool heu...
– Oh quand même, atatak! On en parle, aka, dans... ta! tout un tas de...
- 002 – Le bonheur, kantata, c’est... quand t’as tout, kankan, qui... ta! qui t’arrive, tak! anm! en même temps. Le problème, èmé, c’est... papa! qu’on peut pas mé! maîtriser. On... pa! On peut pas!
- 003 – Hé! palè! T’aurais rien d’é! d’exalté, papa, quelque... lélépar! quelque part?
– Si bien sûr, édoré! Mais... dodo! Comment t’as... ré! sus... ubodoré?
- 004 – Psst! boum! Le mot “mottes” omo, c’est la mœuf ou la rœusse au... bouboum! au mot “ots”? C’est s... omobouchankeur... C’est son kœum?! Mais c’est vrai, chan, que... keurkeur! le mot “cœurs” est moqueur ou... chan! ou les gens sont méchants?
- 005 – Mais! kamémék! C’est mec akam... mec éméka... C’est mécanique!
– Ça! tantil! (ai-je pensé) Ça... til! Ça s’entend, tiltantan!

- 006 – J'ai... çé! dû passer, lalaç, une... èç! une espèce, élal, de... d'examen lexical aç! assez dur, élé, sur... nèl! sur un plan personnel. D'autant plus, énéné, que... lé! qu'on m'avait flagellée!
- 007 – trépipi trétrépi, pitrépidé dépidépi?
 – On dit ça, Çax! (A Zof, et montrant Çax du bout du doigt.) Ça... tré! Ça distrait! (*Un temps.*) Alors oui, j'ai...
 – «J'ai calé...»
 – Ah oui!... J'ai calé pi! pile au... pitr! au début du cha pitre, étrèp, où! où tu pousses ipi l'hyp! l'hypothèse heu... d'un... trépidédé! Je sais plus trop l'idée, mais pfff! comment dire i... d! De toute façon, ton... ton système, épi, plus ça va, plus... plus ça foire!
- 008 – Dis, foton, ton... fofo! ton look folk, là, c'est... ton! c'est pour plaire aux... moutons? Hein? tonfo! Mon avis tu... tu t'en fous, çéricé? Mais! riri! Tu! çé!... Et ça y est, t'es vexé!
- 009 – Qu'est-ce à dire, odidi? Tu... Tu dégoises, o, des oracles od et... et tu godes?
 – Et alors, idiojénénéj? Il faut bien s'éjéjné... géniser!
- 010 – C'est !! C'est limite, aponpon! Tu... lala! Tu peux pas la larguer, sous p! sous prétexte, on, que... pon! : "ben... voilà la, çèb! c'est bientôt les vacances, onçèç, heu... j'èb! j'ai besoin de..." Pas pensable, onbon!
- 011 – Autrefois, ça, faire un vers on... vèrvèr! on savait, çaç! Aujourd'hui, a, ça... ça s'apprend plus, vèr! Résultat, vèrç, on nous verse un ersatz av! à vomir, irorov ; une... ir! une espèce de sabir, o, qui... vi! moi me... me fait pas très envie!
- 012 – Alors on f! on flemmarde, anènéf?
 – Oh la ferme, afanéé! Je... façépaç! sors de faillir, éçé, me... pap!
 – Pas p! Pas possible, oh! a... A part ça?
- 013 – Quoi l'Amour, morara? Mais! mo! Moi aussi! Et ces corps, mo, lisses qui... raaaaah! qui s'arrachent les faveurs de mon... monoçki! Ça... çkinonoçki! Ça t'a l'air si féroce?
- 014 – trèçiçi trètrèçi, çitrémolo lomomolo?
 – On dit ça, Çax! (A Nuç, et montrant Çax du bout du

- doigt.) Ça... tré! Ça distrait! (*Un temps.*) Alors oui, çiçi! J'ai...
 – «J'ai aussi...»
 – Ah oui!... J'ai aussi, disais-je, un... trètr! un très bel èçi!
 cyclamen... Ou sinon, çitrèmol, un... magnifique olo lau! laurier-
 rose à... momol! à motifs o...
- 015 – J'ai... luton! lut ton truc, ton. Ça... lu! m'a bien plu. Dans I!
 dans l'ensemble. Où ça butte, ut, c'est... quand on scrute : ont! on
 trébutche, onluni, ça et là sur des vers heu... plus ou moins mal finis,
 vèrvèrnini! Mais sinon, ça v! ça ventile, èr!
- 016 – Causons psy, dik!
 – Si... eu... Si tu veux, Zof!
 – Mercredi, keudidi, tu... racontais qu'a! qu'arrivant d'un milieu,
 keukeud, où... l'ipadi! l'on frappait d'interdit, papa, les p! les paroles
 inutiles, a, tu...
 – "Trop chargées di! d'inepties", j'avais dit!
- 017 – Qu'il p! Qu'il pratique, ikak, une... ap! une approche
 hyper-hard, ipikaka, du... pi! du pigment pictural, ça...
 ténono! ça t'étonne, tèn, ou s... ou sans plus, oté?
- 018 – A I! A la base, abou, c'est... la! c'est l'amour, non, qui...
 bou! qui nous booste?
 – Heu... laboula! C'est b! C'est possible, ou! Mais... lo!
 Tu dis ça, c'est... ça traduit ton vécu, tètèl, ou! ou tu cites, otélo?
- 019 – b! Bon d'accord, o, ça... bé! ça bégaye, et... bèb! à t'en
 croire, obo, c'est... ça fait beau. Mais... bébé! Tant qu'à faire
 heu... Pourquoi pas bégayer, bo, du... du Rimbaud, tiens!
 bondédé! Là, bonbon, tu... dé! bâtirais sur du dur!
- 020 – Ça... la! vaut la peine, pan', d'arpenter lap! la planète,
 an'lapan'lapan'çak?
 – Hof, oinçaç! On... On circule, akoink, ouais! Mais...
 – Mais tu craques, oin, c'est ça?

Annexe

L'exégèse javanaise

L'exégèse javanaise est la technique d'exégèse qui, d'une quelconque séquence acoustique *S* de *n* phonèmes, tire un texte *T* vérifiant les propriétés suivantes :

- a. *T* doit être pourvu de sens (au sens ordinaire du mot sens).
- b. *T* doit citer un nombre *n'* (avec *n'* compris entre un et *n*) de fragments *F* de *S*.
- c. Les *n'* fragments *F* de *S* cités dans *T* doivent tous différer les uns des autres et leur mise bout à bout (MBB) doit être identique à *S*.
- d. *T* doit porter la trace des procédés littéraires qui l'ont engendré.

Exemple : soit cette séquence acoustique *S* de 25 phonèmes : nababananababanaréaréaré. Soit *T* ce texte :

- Et si, nab, on... naban! on abordait les choses, abab, sur un mode, a, carrément plus... naréar! carrément plus peinarde?
- Bonne é... Bonne idée, mais... Mais quel genre, aa? (ai-je alors ricané) Genre anis, boulo-drome et... ré! Dauphiné Libéré?

1. *T* est pourvu de sens (propriété a) ; 2. *T* cite huit fragments de la séquence acoustique *S* : les fragments nab, abanan, abab, a, naréar, é, aa et ré (propriété b) ; 3. ces huit fragments diffèrent tous les uns des autres, et quand on les met bout à bout, on obtient MBB = nababananababanaréaréaré = *S* (propriété c) ; 4. *T* porte la trace des procédés littéraires qui l'ont engendré (propriété d). On peut et doit donc en conclure que *T* est issu de l'exégèse javanaise de *S*, et qu'il constitue son sens b.

Messageries Cubaines

Henri Deluy

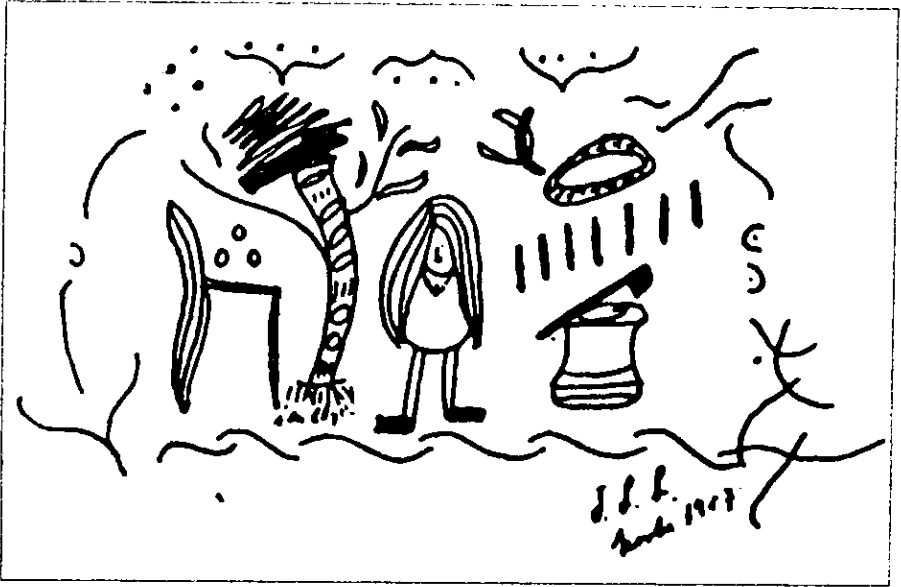
Jorge Yglesias

José Lezama Lima

Pedro Marqués de Armas

Carlos A. Aguilera

Julien Blaine



Dessinde José Lezama Lima



Portrait de José Lezama Lima par Mariano (1950)

Henri Deluy

Messageries cubaines (Juillet 1999)

Jorge Yglesias

Chansons pour une reine folle

(extraits)

Pages du livre

Le vent courbe les pins. On sent une odeur de résine.
Dans le haut du jour tremble le silence,
faible casse-têtes.
Il est amer d'être parmi les hommes.

La pitié sombre.

En quel lieu s'est arrêtée la charrette de la mort.
Quel drapeau flotte sur une barque de démence.

Tes cheveux, tes cheveux si fins,
fouettent la mer comme une reine folle.
Aux pieds des murailles passe un cortège de dieux avilis.
Grincer des dents. Angoisse blanche.

Golgotha

Trois croix s'enfoncent dans l'éternité
à l'heure où tournent les vents de la nuit
et on entend alors le palpitement obscène d'un mensonge.

♂

“Les péchés auront la couleur de la neige
et le sang celle de la laine blanche”,
dit la femme qui lit la Bible sur la terrasse,
assise sur une chaise cassée.
Serrant dans ses mains violacées
le livre défait et sale,
elle entonne un psaume de David
sans harpe ni tambourin
et parle de la vision d’Isaïe
sur Juda et Jérusalem,
elle remue son corps comme un cycliste
qui monte une colline,
pendant que le vent bête les vêtements
encore humides devant ses paupières collées
et sur la pointe d’une épingle
des milliers d’anges se serrent.



L’homme qui parle avec Mars
s’appelle Claudius il est Dieu.
Tous les matins il nettoie
les azulejos de l’asile
et chante *La donna é mobile*.
Undeuxtros coups sur le mur avec un clou
appelant d’autres maîtres d’univers
undeuxtros tous les matins.
Ses cheveux sont blancs il s’alimente de fleurs
et sous le matelas de son lit
il cache de petits papiers sales
des pétales fanés et une photo de Caruso.

L’homme qui parle avec Mars
n’a pas de dents il est éternel.
Sur sa poitrine où il porte une cicatrice
il aimerait ressentir une peine.
Il y a longtemps sur son visage
se reflétèrent le dahlia et le cyclamen
et un doux mépris
pour l’humilité des agneaux.

L'homme qui parle avec Mars
S'appelle Claudius et pas Nazaréen
et quand il chante *La donna é mobile*
sa voix se casse s'il se souvient
de la beauté d'une pute.
Il n'a pas de dents l'éternel
et le manteau qui le couvre est fumée.
Personne ne le loue personne ne le nie,
il est Dieu *qual piuma al vento*

Lundi 26 juillet 1999

Dans ce vieux quartier de La Havane, les maisons, renouvelées ou en cours de rénovation changent – changent de couleurs, de formes, de place –, les rues ne changent pas. Retrouvons Jorge Yglesias dans la superbe salle de l'hôtel Inglaterra. Discussion. La modernité. Les différentes modernités. Les modernités calquées. Le déplacement des modernités. Traduction des poèmes de Jorge.

Lundi 2 août 1999

*Chaleur. Poids du corps. À la bibliothèque nationale José Martí, non loin de "chez nous", une chemise, dans le fonds José Lezama Lima, avec quelques feuillets, titrée "Diario de José Lezama Lima". Les feuillets sont datés du 18 octobre 1939 au 31 juillet 1949, ce qui correspond à la période de publication des recueils *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945, *Aventures discrètes*), *La Fijeza* (1949, *La Fixité*); période aussi des revues *Espuela de Plata* (Éperon d'argent), *Nadie Parecia* (1942-1944) et *Origenes* (1944-1956).*

*Lecture, sous le ventilateur, devant le ventilateur, près du ventilateur. Pages au hasard, dans cette revue qui reprend ce *Diario* de J.L.L.. Dans l'insistance – et dans la même chaleur. Traduction de quelques extraits de ce journal et de la lettre à Maria Zambrano.*

José Lezama Lima

7 novembre 1939

Je conduis un énorme taureau. Je ne le monte pas pour une ballade dominicale, et ce n'est pas non plus le taureau noir du destin impossible. Par la taille, j'ai l'impression d'aller sur un hippopotame, mais en plus véloce, un énorme taureau, gonflé mais pas d'un grossissement passager, d'une enflure qui va tranquillement durer de nombreuses années. Mon corps, acculé près des cornes par la poussée frénétique de l'animal, se penche sur l'abîme un peu froid, car les roches semblent de gros et géométriques morceaux de glace. Je saute au moment où le taureau gonflé se précipite, et non seulement je m'assure en terrain froid et ferme, mais je contemple aussi avec froideur la lente chute de l'animal. Tout son corps est déjà submergé par l'eau et sa bouche désespérée cherche une fenêtre pour de l'air, et s'accommode, courant sa chance au mieux. Moi au-dessus, froid et contemplatif.

Maintenant le taureau commence à s'entourer de son propre sang, le pauvre animal accepte déjà le fait. De temps en temps, je me penche, terrorisé car je pourrais moi aussi tomber. Il diminue, un point de sang très vif, qui reste comme un œil, témoin ou éternité bestiale.

C'est tout ce que j'ai pu recueillir de mon ultime rêve, qui m'a terrorisé avec une froideur qui est une des formes les plus accusatrices du terrible.

7 novembre 1939

J'entends une chansonnette d'un mélodisme facile, mais rien de répugnant. Me vient ce vers d'un surréalisme *elementsis* et très discutable :
"pendant le sieste le gladiateur se rêve palmier"

15 novembre 1939

Je me souviens d'avoir entendu de Juan Ramon Jiménez la suivante distinction très valable. Nous parlions de certains écrivains qui appliquant à la prose l'apparente liberté du poème, sans donner beaucoup d'importance à ce qu'il disait, il glissa quelque chose qu'on ne doit pas oublier :

— la prose a besoin d'une vulgarité...
plus haute.

20 novembre 1939

Quelle doit être la culture du poète? Existe-t-il une culture marquée comme signe distinct, propre au poète?

Les poètes qui ont une connaissance conceptuelle de la polémique de l'art et de l'histoire de leur époque – Lucrèce, Dante, Goethe, peuvent-ils se considérer, peut-être, comme plus cultivés que Rimbaud, Verlaine, Lautréamont qui s'appuient sur une intuition irremplaçable, qui préfèrent deviner, toucher la matière qui les brûlait comme s'ils étaient les premiers à découvrir une nouvelle matière combustible, à entrer dans l'enfer, le paradis, et le purgatoire, sans guide?.....

2 février 1942

Éclat, bonheur, septembre, gens, pitié, règne ta bouche, pardon, il influence, courage, violence, magasins, vases, casser (je casserai), presque, monté, vermouler, carrosse, éponge.

22 mars 1942

Méditer sur cette phrase d'Aristote : « la superficie interne des corps. »

18 juillet 1942

Analyser cette conclusion miennne de racine pascalienne : la vraie science est entre la superstition et le libertinage.

30 juin 1944

Étudier pourquoi la forme du baril à vin n'a pas variée

11 mai 1945

Le cœur du canari a mille battements par seconde, celui de l'éléphant vingt cinq par minute.

Mercredi 4 août 1999

Trinidad. Intimité centrale. Sur la Plaza Mayor, un jeune garçon très beau, d'un noir bistre, me demande la prononciation d'un certain nombre de mots français : concombre, tomate, poulet, côtelette, dessert, banane.

Lettre à Maria Zambrano

La Habana, 2 février 1974

J'ai reçu vos lignes si vivantes en souvenir de Araceli¹. L'inoubliable évocation que vous faites de la demoiselle morte qui apparaît sur le vase grec, désespérée par l'effort de nous pousser à rencontrer nos morts, changée en réalité par les Égyptiens dans cette île à la sortie du Nil, où ils nous attendent, comme en une forme de sommeil. Vous évoquez ensuite avec une grande poésie la lumière qui vient de l'inconnu et qui se fait notre respiration quand elle devient fraternité de la lumière et de l'air, dont « eux » aussi font partie et ils nous accompagnent avec cette subtilité qui se change à nouveau en une lumière inatteignable mais qui gravite en nous comme pour nous provoquer une autre respiration. Mais vous êtes de ces personnes qui savent avec une grande précision que nous naissons avant de naître et mourons avant de mourir. Je dirai avec une certaine témérité qu'autant la naissance que la mort de ceux qui nous entourent et que nous aimons, nous est inconnue et que jamais nous ne pourrions le savoir avec précision. Sans doute Araceli sentira comment vous l'avez revivifiée dans ces pages qui semblent nous poursuivre.

Je m'en souviens bien, mais elle avait le sentiment de sa mort, et si elle ne nous l'a pas fait savoir, c'était pour sa grande bonté, pour la poésie de sa bonté. C'était le secret de sa vie, mais ça n'exclut pas qu'elle avait atteint, par les chemins de la purification, et de la manière la plus simple, l'union et l'illumination. Pour cela, vous, qui étiez elle-même, vous la compreniez, et la soigniez comme une mère thérésienne. Il m'est arrivé quelque chose de semblable avec ma mère, j'ai été à la fois son fils et son père. Elle était mon origine, et moi, à mon tour, je l'*originais*, je l'engendrais dans la mémoire prénatale et dans la mémoire après la mort. La mort nous réengendre tous de nouveau. Cette infinie possibilité qui est dans la mort, en la rendant visible, atteint son espace périssable. Le non temps, c'est-à-dire l'édénique, le paradisiaque, nous fait penser à une vie comme infinie possibilité qui surgit de la mort. Mais vous ajoutez, dans votre gnose alexandrine, dérivée des Grecs, l'image, l'émanation, la lumière, d'où surgit de nouveau votre sœur Araceli comme une offrande, telle que vous l'avez vue. Ces pages m'ont rappelé par leur qualité celles que vous avez faites sur Antigone, qui est devenue vivante dans la mort.

Dans la très belle lettre que j'ai récemment reçue de vous, vous faites allusion à la revue *Hora de España*, qui, au moment le plus violent de la lutte pour la défense de la république espagnole, a été conçue avec une grande dignité. Je me souviens que Juan Ramon Jiménez m'a offert quelques

numéros qui sont associés dans mon souvenir au séjour de ce grand poète parmi nous. Il me semble le voir descendre avec la verticalité des figures du Gréco, par l'ascenseur du modeste petit hôtel dans lequel il vivait, il portait presque toujours dans ses mains les derniers numéros de cette revue. Et moi avec mes vingt cinq ans, je m'étonnais de la façon avec laquelle, au milieu, de la désolation et de la guerre, il continuait à lutter pour maintenir une qualité littéraire.

Je me souviens que déjà vous me parliez d'une des dernières pages écrites par Antonio Machado où il y avait cette évocation qu'il faisait de la mort de son père. Quelle joie pour vous, cette amitié entre deux espagnols de la grande souche. Je me souviens de Juan Ramon Jimenez, son effort vers la solitude, et aussi les efforts désespérés qu'il faisait pour en sortir, donc c'était pire.

Lors de l'un de ces jours où il échappait la solitude, je le vis arriver à mi casa. En l'entendant parler avec ma mère et avec ma sœur, je me convainquis que la racine même de la poésie était en lui. Ce fut une leçon pour moi : la solitude, fuir la solitude et retourner en elle. La communication était déjà devenue extrêmement difficile. Mais les amis que nous aimons pour nous jamais ne sont très loin. Je vous vois toujours très proche, avec une chanson, ou glosant une sentence de Sénèque. Étonnons-nous de cette coïncidence, du fait qu'un jour nos voix se répandront sur notre peau et favoriseront la sacralisation de la mémoire

Je vous aime de plus en plus.

1. Sœur de Maria Zambrano qui vécut le plus souvent avec elle.

Mardi 17 août 1999

Plaisir quelquefois du travail à la va-vise, comme ces traductions littéralement "exécutées" entre deux couches de chaleur, d'une même insupportable chaleur, entre deux zones d'orages, et que j'aime ainsi (ces traductions), dans leur inachèvement et leur lourdeur. Destinées à devenir, ici, quelque chose que je n'aurais pas pu écrire mais sur lesquelles j'aurais pu penser. J'aime cette ténacité massive, dans cet amour de José Lezama Lima pour la littérature et la culture. On le suit dans ces mouvements lents où il joue son va-tout, avec un relent de pathétique qu'il entretient savamment, on le suit encore dans ce lourd balbutiement de l'intime, par lequel la littérature finit par sortir d'elle-même pour devenir le corps de celui qui écrit.

C'était à Cuba, surtout à La Havane, où il faisait très, très chaud.

Pedro Marqués de Armas

Têtes

(Voyage)

rude écorce d'hiver
—transversale —
déborde la frontière
vieux cheval
entraît
dans le bois
et sortait
ermite de l'Engadine
lui disaient
— soulignait —
tête de la frontière

♣

Au passage de ces villages
rien ne trouble le sang.
Aucune intimité plus grande
ne t'attriste.
Dans ses embryons de nid
pas même l'oiseau ne chante.

La nouvelle souche

Tu as déjà vu les singes dans la barcasse
ainsi le delirium de perception
des animaux jaillissent des alvéoles
du cerveau, une population ininterrompue
et tu as vu quelque roche pédonculaire
avec la baguette de cèdre russe qui frappe
à la porte : singe, rat, le même homme
obscur manigances de l'anti-Dieu.



Écrire / éroder
ou simplement remuer une substance blanche.
Mouvement sans brèche
entre l'adoration de l'os et la main :
là le soleil est encore hautain :
irrite l'écorce de la lettre
spasme d'un rire qui n'est pas celui de l'ange
mais celui du fossoyeur.
Os paroi qui, dépassé dans son été,
avance jusqu'à la banalité des éléments.



par le sentier ils portent
le cercueil du mort
les idolâtres en bande
qui ne peuvent se voir
ouvrent (par le fractal
qu'ils descendent)
une clairière dans le bois.

Carlos A. Aguilera

Mao

Et pourtant aujourd'hui il est fameux pour son petit cerveau verticalement
métaphysique

et non pour cette discussion *lyrik* prolétaire entre moineau

ventrejaune

qui tombe et moineau

ventrejaune

qui vole

ou parenthèse

entre moineau *ventrejaune* qui tombe et moineau *ventrejaune*

qui ne vole pas

comme l'a défini en souriant l'économiste Mao

et comme il l'a dit : "Là, tuez-les..."

signalant un espace compact et léger comme ce nonunique

moineau

ventrejaune

devenu maintenant le "dégoûtant moineau *ventrejaune* ou

le "peu

écologique moineau

ventrejaune"

ennemi radical de / et ennemi radical jusque -

qui détruit la campagne : "l'économie bureaucratique du riz"

et démolit la campagne : "l'économie bureaucratique de l'idéologie"

avec ses petites pattes un-2-trois

(videsvidesvides)

de tout *maosens*

comme l'a signalé (ou corrigé) historiquement le Kamarade Mao

dans son projet de faire penser pour la énième fois au peuple:

"cette masse stupide

qui se structure

sous le concept mou

de peuple"

qui jamais ne comprendra la *maodemokratik* dans son mouvement

contre le moineau
qui se change en
ventrejaune
ni à la maodemocratik dans son projet (presque totalitaire) de
ne pas penser à ce
moineau
ventrejaune
qui ne fait pas de différences entre plusvalue d'épi et
plusvalue de riz
et pour autant ne fait pas de différences entre "tradition
de l'épi" et
"tradition du
riz"
comme l'a clarifié Mao en tapant sur la table et en articulant:
ou ce qui est pareil : 1000 moineaux morts : 2 hectares
de riz 1500 moineaux
morts 3 hectares de
riz / 2600 moineaux
morts : 5 hectares de
riz
ou je reprends ch'ing ming
là où le concept *violence* s'annule devant le concept *sens*
(époque de la petite boîte
chinoise)
et où le concept violence ne doit plus être pensé sinon
à partir du "le
réel" du concept
unseulsens (comme
l'a clarifié très à propos
le président Mao et
comme très à propos
il a dit : "si un ouvrier
marche avec extensité
éliminez-le / si un
ouvrier marche avec
intensité : visages

en sueur avec 1 chancre
 de sens")
 soulignant d'une métaphore la *nonfissure* qui doit exister
 entre *maodeniokratik*
 et sens
 et soulignant de la même métaphore la fissure qui existe
 entre tradition et
nonsens : générateur
 de violence et
aordre / générateur de
nonhistoire et "petits salons
 littéraires avec écrivains
sanssens"
 comme l'ont noté sur de grandes feuilles blanches les copistes
 domestiques du
 petit père Mao
 et comme l'a noté par la suite le copiste Qi dans la version
 finale de sa *vie et*
histoire du président
Mao (3 vol.) où
 il explique ce que le philosophe
 Mao a appelé "la superaction
 de la *féodohistoire*" et
 comme / comme / comme (je précise)
 ils étaient passés d'une
féodohistoire (et une
microhistoire) à une
idéohistoire et à une
écohistoire et ci-inclus
 d'un "ne pas tenir compte avec
 soin de l'histoire"
 à une "manipulation
 petite de l'histoire"
 (Pékin / Pékin : il faut
 revenir à Pékin)
 comme l'a réécrit le copiste Qi dans ce *corpus intellectualis*

du kamarade
Mao
et comme s'est vu obligé de corriger le (définitivement)
civique Mao en
prenant un couteau
en le posant sur le
doigt le plus petit
du copiste Qi et
(sur un ton quasi
dialektique / militaire
quasi) lui disant
"jusqu'en bas et
j'usqu'au. fond"

(crakk...)

Vendredi 20 août 1999

J'ai fait ces traductions – les poèmes de Jorge Yglesias, ceux de Pedro Marqués de Armas, les pages du journal de J.L.L., la lettre à Maria Zambrano, etc., avec l'aide constante de Jorge Yglesias. Liliane Giraudon a également bénéficié de cette aide pour la traduction du poème de Carlos A. Aguilera.

un aller-simple pour Cuba *(julien blaine)*

Sur (dans) la page noire
de l'arrivée nocturne
dans (sur) l'île
... Points de suspension
ininterrompus
interrompus
*rompus ****

Sur le vol AF 3486
(sortie de secours :
bel espace pour les genoux)
j'ai eu longtemps
le temps
de lire enfin
et de méditer (lecture interne qui fait du bruit)
sur : Marcel Duchamp : l'approche du nu... d'Octavio Paz
Le lendemain, je visitai
la basilica minor del convento de San Francisco de Asis
dans la vieille ville
où avait eu lieu, la veille,
pendant mon voyage aérien, l'inauguration
du 5ème festival de poesia y arte de La Habana.
Incroyable (syn.)
Inconcevable et prodigieuse contradiction : .
les choses les plus insipides (syn.),
banales et frivoles
dans un des plus beaux (syn.) monuments :
1/ les espaces
2/ les escaliers
3/ les accès
4/ les cours
5 & ∞/ &c.
Je visitai plus les «choses» du couvent
que les «œuvres» du festival..
Et là, je La vis :
vierge immaculée
avec, à ses pieds,
ses célibataires
regards avides (syn.)
sous ses jupes
pour découvrir le sourire vertical
de «Étant donné»
et avant de La mettre à nu.
Dans une autre pièce
-le principal lieu de prière du couvent-
on (re)trouve sa sœur jumelle
sa jumelle notre,
la veuve, La veuve ...
Viergea de las augustas
talla de madera policromme
(anonim) Espagne XVIIIème



Photo vierge immaculée



Photo vierge neuve

Bata / battement : battre · combattre · débattre : dans ce tambour-sablier le son devient temps

*L'autre histoire, elle aussi : 1973/2000. Et Gisela en témoin. Récit : -du moins ça-
Au fond de la rue
longue, longue, longue comme un poème pour enfant de Charles*

*Cros
que ponctuent 2 carrefours (le parque Central et la plaza de Armas) il y a un marché de bouquinistes
avec les œuvres nombreuses (syn.) et variées (antimom.) du Cbe, de Fidel, de Martí et de Guillen
Rien d'autres,*

*à moins de compter au nombre, les albums pour touristes en langues nationales adaptées sur Cuba,
La Havane, les Caraïbes, la Révolution.*

*Et puis, soudain, la couverture blanche de la revue de Samuel Feijóo de la revue de Santa Clara
Signos le N° 11 de 1973 : Storik. Storik!*

*Mais je suis allé à Santa Clara. Non : Villa Clara. Pas sainte : ville claire (désormais)
12H31 : a) mémorial (intérieur) b) antichambre (extérieur) c) musée (intérieur)
puis quelques mois tracés, ici, à l'ombre d'un palmier en face de la victorie
siempre.*

*Appuyée sur sa canne d'ahu à pommeau de plastok, le parler dur et le sourire doux : Aida Ida Morales
(30 ans après) Vieille dame, bul. & «je» quinquag tardif, sexa, futur sex (-3)*

***Signos** va retrouver le monde ouvert et la poésie, celle de Samuel Feijóo, celle d'Invenções
de Vigo et de Goertiz et des latins d'Amérique et d'ailleurs.*

*Ma chambre donne sur une rue très fréquentée : piétons, vélos-taxis
scooters-taxis (gros casques à roulettes), taxis officiels, taxis officieux
formidables américaines enfules des musées, camionnettes, camions, bus-chameaux...
Je me suis endormi dans le fatras-fracas de la ville.*

*C'est au moment le plus crucial des déconvenues (votr dico.) que survient le moment M. du voyage
ce moment que l'on n'attendait plus ;*

On mastique, on mastique mais on n'avale plus (Pedro Juan Gutierrez)

*Ernest H. m'a invité dans sa chambre à l'Hôtel Ambos-Mundos, ça m'a coûté 2\$, quel rat !
Gisela m'a dit : «mais tu écris tout ?» Je n'ai pas répondu, juste souri, comme sourient les vieux.*

*Puis, un matin, à une certaine façon de se brosser les dents, on sait qu'on est, déjà,
sur le retour.*

Signos: Carreta Postal 19, Santa Clara, C.P. 50100, Villa Clara, Cuba

NOTA :

Février 2000

La Unión nacional de Escritores y artistas de Cuba (UNEAC) y el Proyecto Cultural Sur pour le V Festival de Poesía y Arte de La Habana.

En vrai (comme toujours, comme partout) le programme était plus sur le papier que dans la réalité :

10 ans après j'ai apporté dans ma valise l'exposition de Tanscon sur la poésie visuelle :

« La poésie visual a través del mundo » (1958/1988)

pour l'installer dans le gran Teatro de La Habana (vestibulo) : on n'échappe jamais à la métaphore des *Soritas de Quarantaine* !

Dans cette autre exposition : «un golpe de dados» j'ai rencontré, pour de bon, quelques jeunes poètes-artistes à fines del milenio
(Adrián Valdés Monzón, Raydel Amos Valdés, Enrique Binniques Pops). Et j'ai retrouvé mon vieil ami Pedro Juan Gutierrez...

La rencontre autour de l'éternelle Signos à Santa Clara fut si belle.

RUMBO
ABERTOS
A SU IMAGINACION

Rumbo Abiertos a su imaginación

GRUPO
DE RECREACION
Y TURISMO

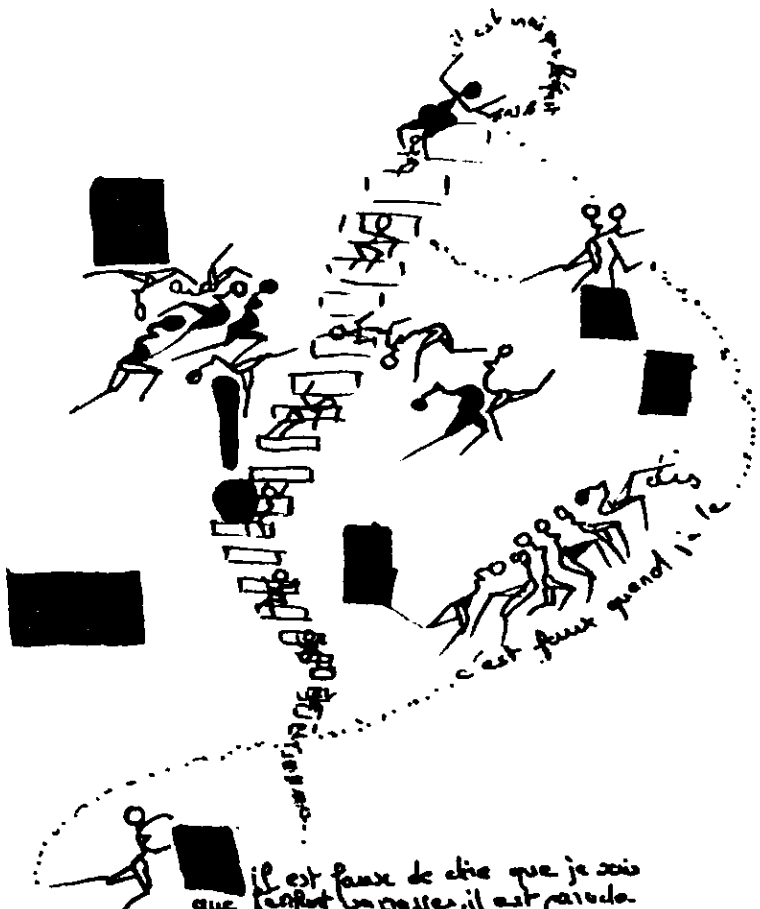
makhâzin

4 partitions (choreographies) autour
d'une contraction α (p. 34)

de l'accouchée



FR



il est faux de dire que je suis
 que j'en fait un passer, il est parodo-
 xal d'affirmer que je suis que je vais
 accoucher, je ne suis rien quand je
 dis que je suis, je sais que j'ai
 fait accoucher, il est vrai que l'on fait
 un passer, c'est faux quand j'ai dit
 si je dis que je suis que je vais ac-
 coucher, aussitôt s'abolit je le suis

il faut faire de dire que l'on peut le passer, il est possible

l'essentiel est l'effort

que je dois

l'enfant un jour que je

je suis

l'essentiel est l'effort

un peu quand je dis que

je suis

l'essentiel est l'effort

un peu quand je dis que

je suis

l'essentiel est l'effort

un peu quand je dis que

je suis

l'essentiel est l'effort

un peu quand je dis que

je suis

l'essentiel est l'effort

FR 03.03.2000

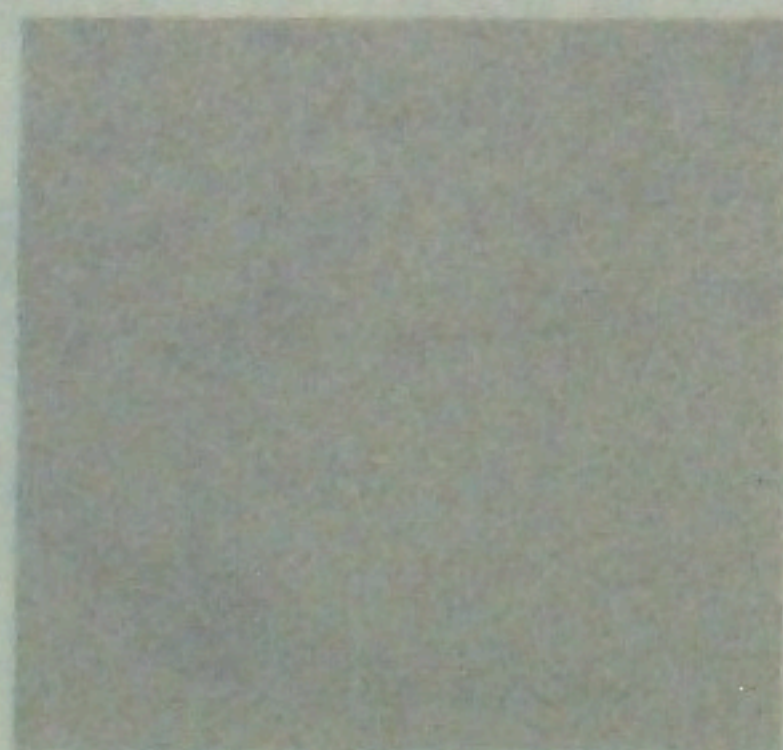
il est faux de dire que [] sais que l'enfant va
passer, il est paradoxal d'affirmer que je sais que
je vais accoucher, je ne sais rien quand je dis
que je sais, je savais que s'allait accoucher,
il est vrai que l'enfant va passer, c'est faux pour
je te dis, si je dis que je sais que je vais ac-
coucher, aussitôt s'abolit je te sais, se vide
de son contenu mon je sais, et même qu'en
voiture [] le chemin, si je dis je con-
naiss, ce n'est qu'après - coup que se réalise
l'acte sans que mon savoir, si l'on n'écrit
à dire je le sais, c'est un jeu vide que sais
mon [] insiste à la saisie je le sais, de
même pour je le suis, ne peut pas je mouve [] le
sais, ne se convoie pas je le [] n'est pas
une possession mon [] je sais, ne se possède
pas [] le suis, [] je []
je [] le sais, [] le mot []
je le suis, me déserte l'esprit si je le dis
le sais, est savoir sans avoir proclamé de
l'esprit, me porte [] mon je suis,
se [] entièrement je le sais, se manifeste
à sa naissance je sais, car je n'est pas le
être clos du je sais, c'est un [] une
[] que ce sais, de même pour le suis

SIXIÈME
BIENNALE
INTERNATIONALE
DES POÈTES
EN VAL-DE-MARNE

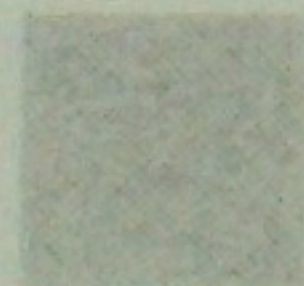
15 – 25 Novembre 2001

Département
du Val-de-Marne

Conseil général



BIENNALE
INTERNATIONALE
DES POÈTES
EN VAL-DE-MARNE



Actualités Chroniques Notes Revues

Michel Plon

Sarah Jane W.

Claude Adelen

Nadine Agostini

Jean-Pierre Balpe

Jean-Pierre Cometti

Christophe Marchand-Kiss

Dominique Buisset

Yves Boudier

Branko Aleksic

Jean-Charles Depaule

Bruno Cany

Henri Deluy



MICHEL PLON

LIBRES ASSOCIATIONS

Sigmund Freud Sandor Ferenczi, *Correspondance 1920-1933, Les années douloureuses*, Calmann-Lévy

Emmanuel Terray, *Clausewitz*, Fayard

L'amour de la psychanalyse

Troisième volume de quelque douze cents lettres échangées par Freud et son collègue, ami, élève et disciple de Budapest, celui qui fut son fils chéri, le merveilleux Sandor Ferenczi, tour à tour agaçant et désarmant, dont on possède fort heureusement en français les œuvres complètes qui illustrent son fabuleux talent de clinicien.

De toutes les correspondances de Freud, celle-ci est assurément la plus belle, la plus à même de laisser apparaître, par-delà les explications théoriques, ce qu'il en est de la nature complexe et contradictoire du transfert, ce processus auquel aucun être humain n'échappe mais que la fréquentation de la psychanalyse exacerbe jusqu'à en faire apparaître les composants avec une netteté inégalable : amour, haine, gratitude, jalousie, envie, culpabilité et quelques autres épices du même acabit dont vous trouverez un jour ou l'autre le dosage dans la quatrième de couverture de *A.P.*

À la différence des deux premiers volumes, ce dernier porte un titre tout empreint de l'émotion que suscite sa lecture : je parlerais volontiers, ne fut-ce que pour traduire la mienne de manière lapidaire (le « Chef » a dit de « faire court »), du « Crépuscule des Dieux », tant ces lettres des treize dernières années sont dominées par la mort dans tous ses registres et par le commencement de ces déchirures aussi bien théoriques qu'affectives dont le mouvement psychanalytique subit, aujourd'hui encore, les effets plus ou moins métamorphosés, tant aussi ces deux hommes furent capables, avec leurs défauts respectifs dont ils ne cèlent rien ou pas grand-chose, de se hisser, l'amour de la psychanalyse aidant, jusqu'à des exigences théoriques et techniques dont on voudrait croire qu'elles sont encore de mise aujourd'hui chez leurs héritiers et descendants.

« Le jour est arrivé »

Ce sera le 8 juillet 2000, en Sorbonne, que s'ouvriront ces *États généraux* de la psychanalyse souhaités et proposés par René Major : on tentera, interprétation simultanée aidant, de sonder ce qu'il en est de cette espérance évoquée à l'instant et de voir si, le temps de quatre jours, les analystes du monde entier et de toutes les

« églises » - du moins y auront-ils tous été conviés - parviendront à ne se passionner que pour les débats théoriques, ce « piment désirable pour notre travail » comme l'écrivait Freud à Ferenczi, en laissant de côté leurs ancrages institutionnels que ces *États généraux* n'ont jamais eu pour objectif de contester. Projet idéaliste, utopiste, par trop angélique et comme tel soupçonné d'on ne sait quelle intention politique?

Deux années de préparation, de rencontres et d'échanges, qui ont, entre autres résultats, permis de découvrir, loin de toute idéologie de la chose, l'utilité et l'efficacité d'*Internet*, et qui ont fait apparaître un intérêt croissant d'un côté, une méfiance grandissante de l'autre, preuves qu'au-delà des scepticismes initiaux, l'événement est sur le point de se produire. Il serait plus que vain, stupide, de croire un instant qu'il échappera à ces contradictions et à ces tensions qui sont l'essence de tout collectif : bien au contraire, et la référence choisie ne l'a pas été par hasard, le dit événement pourrait d'abord tenir dans la reconnaissance nouvelle, explicite, non déniée, de la dimension politique en tant qu'elle constitue, par-delà le réductionnisme institutionnel, l'un des moteurs de l'évolution du mouvement psychanalytique mais aussi bien parce que la politique, en plus d'un des aspects de son fonctionnement, gagnerait à retenir l'intérêt de la psychanalyse.

Un manque

C'est assurément là le seul défaut du beau livre - quelque peu délaissé par la presse - qu'Emmanuel Terray, avec la rigueur et l'exigence issues des belles années de la pensée théorique, consacre à Clausewitz. Faire, au fil de sa lecture, le relevé des passages, nombreux, où faute d'une théorisation de la dimension psychique inmanquablement convoquée dans cette réflexion sur l'action - actions politique, guerrière, commerciale qui mettent en jeu des modalités transférentielles - s'accomplit le retour impensé de la psychologie la plus rudimentaire, voilà qui fournirait l'occasion de démontrer l'incontournable apport que constituerait, pour cette théorie de l'action porteuse sans le savoir d'une théorie de l'acte, un éclairage psychanalytique. Je maintiens, sans l'argumenter ici, qu'il en est allé là, dans ce manque insistant, de la défaillance première de la pensée marxiste.

Quant au prix à payer pour cette ignorance à ce point répétitive que l'on ne peut faire autrement que de la penser comme étant délibérée, il suffit pour en évaluer le montant, plutôt que de remuer encore une fois un passé tragique et douloureux, de regarder vers la Tchétchénie, moins considérée comme un événement ou un fait que comme un effet. Pour la bonne marche de l'ordre mondial, Vladimir Poutine, comme son maître Eltsine avant lui, peut agir à sa guise pour autant qu'il donne la garantie d'un développement constant du libéralisme le plus accompli.

Voilà qui dispense l'OTAN de tout devoir de « frappe » !



Le postal de Sarah Jane W.

Dimanche 26 mars 00

Gertrude Stein, *Le Roi ou On ne sait quoi*,
La main courante

Pierre Courtaud, *Notes, parenthèses et jeux de roses*,
Al Dante

Caro Nanni

On change l'heure.

On dort moins.

On dort autrement. Les fleurs changent. Les sexes changent.

LE PUBLIC EST INVITÉ À DANSER.

On l'a fait. On vient de le faire. Au New Morning. C'était il y a huit jours *Déjà*. Tu étais resté à Rome.

On change l'heure.

On change (un peu) le sexe.

« ON DOIT SENTIR CE QU'ON ÉCRIT. »
(Ça c'est Stein qui le dit)

On arrête avec les, histoires *de père de mère de fils* de filles et de filiation. Le tronc, les branches, le feuillage. Disant par exemple en souriant très large, les feuilles, les pages, avec les plus tendres je me torche, ou je les broute, ou je les sèche ou je les fume. Ce qu'on cherche c'est pas maman papa majeur(e) mineur(e) mai plutôt comme disait miss Stein, les Vaches et les Césars.

Ainsi dans « *Le Roi ou On ne sait quoi* », les personnages (C est du théâtre) sont des pages (numérotées romain). La page I n'est pas chiffrée, le VII saute et passe à la XIX.

Page XLIV Pages comestibles (le singulier fabrique un pluriel alimentaire)

Page XLVI Pages combustibles (le singulier fabrique un pluriel alimentaire qui réchauffe)

Des pages, on en manque, on en colle on en colorie.

Elles montent, se montent, petits chiens, cousines, cuisinières.

Ainsi la LXV

Je lisais quelque chose sur une étoile.

J'entendais une étoile.

Je voyais une étoile.

Je la vois.

Et toi où.

ici.

Ne la vois-tu pas.

Il y a un gros bébé. C'est Gertrude (si ronde). Il y a du sexe. Oh oui. Beaucoup. Et Marcel, Oh Marcel.

Et la page XCVII?

La page XCVII affirme, sans point d'interrogation (on connaît l'allergie de Gertrude à ce sujet. Bons pour marquer le bétail)

QUE DIT LE NÈGRE AUJOURD'HUI.

Et le point (.) ne pose rien, ne finit rien car comme l'écrit merveilleusement Pierre Courtaud, « Gertrude Stein ne trouvait pas vraiment excitant tout ce qui pouvait être commencement et fin, elle aimait les successions rapides, les suites sans suite les pièces sans ordre, et même si elle réfléchissait longuement dans sa chaise à bascule avec son chien sur les genoux, elle, qui ne relisait pas, préférait l'écriture de l'instant, sans réelle planification... »

Une succession d'instant où les mots, brefs obus, petits obus formant des salves, ruinent les lignes et rejoignent les vaches, plus localisées que les césars, car elles sont entre les jambes et sortent (par exemple, quand Alice est inondée de baisers) etc. etc.

Et puisque tu me demandes quel livre ce printemps, face au petit Stein, je dirai dans un immense élan cœur-esprit PROGÉNITURES de Pierre Guyotat qui, d'un revers de main balait toutes les questions sur l'inusable question prose / poésie...

Tanti bacci dear Nanni

Sarah Jane

Nadine Agostini

KOÂ-2-9?

Le plus heureux des avantages que nous, femmes, avons à feindre la niaiserie qui nous est allouée semble celui de se faire expliquer les choses. Je pose problème, et tu (oh spécialiste de l'art, homme pensant...) donnes réponse. Quelle est la démarche de l'acheteur?

Qui veut connaître les secrets

Les demande aux intéressés.

Il y a celui qui chait dans des boîtes de conserve, ceux qui vendent les chirurgicales-vidéos de leur body... Rencontre un de ceux-ci-là vendant écorces de boulot, thym, romarin, le tout sous cellophane étiquetée « thym »... et son nom d'artiste. Conne, je dis : « Pourquoi tu vends ça? On en trouve dans les supermarchés? » et lui réplique que ce n'est du thym et du romarin à consommer que si on le désire car c'est d'abord des pièces d'artiste et que ça se vend cher.

Les psalmodies de Ghérasim Luca

Étaient très proches de celles du daba

Qui s'exprime en na

Dans l'Himalaya.



LA CHRONIQUE DE CLAUDE ADELEN

Lionel Ray, *Pages d'ombre*
suivi de *Un besoin d'azur*
et de *Haïku et autres poèmes*, Gallimard

Lionel Ray. La voix de Lionel Ray. À peine un murmure, un souffle sensuel qui agite soudain toutes vos feuilles intérieures, « beau feuillage / des heures et du silence ». Une voix qui vous parlerait de l'autre côté des choses, un peu de chant un peu de lumière qui s'obstine sous le mutisme du monde et le bruit torrentiel du temps qui va. C'est la voix même de Verlaine ou celle de notre vieux Milosz que je reconnais dans celle de Lionel Ray. La poésie, pour quelques-uns d'entre nous (on nous décrètera vieux, démodés...), reste cette intrication indémêlable quasi charnelle du sens et du son des mots (comme une couleur instrumentale), qui s'articule et qui crée du rythme, qui prononce quelque chose qui était en nous innommable mais qui, incarné dans le vers, ne pourra plus s'oublier, S'abîmer dans la mort : « Ainsi hors de l'abîme quelquefois / surgit dans le fouillis obscur / de l'être, évidence intarissable, l'étoile qu'on croyait morte // Limite éperdue, si proche / de rien, est-ce d'en bas / que tout cela rayonne? »

Ainsi sont les poèmes de Lionel Ray, venus d'un art d'assembler les mots-murmures, qui dissimule tous ses effets, ses prestiges, venus d'une âme qui sait si bien celer ses blessures. Et je voudrais dire ici que ses deux derniers livres¹ me semblent avoir atteint un degré exceptionnel de pureté, dans cette façon de dire, de prononcer le secret d'un être en perpétuel devenir, véritable « être phénix » qui, de sa propre destruction façonne « le visage étoilé qui lui ressemble et ne lui ressemble pas », son visage de parole : « puis ce sera / la montée des ombres page après page / un souffle un autre et tu te demanderas / est-ce moi qui me défais et me construis / mot après mot et respire et jamais ne repose / avec les heures avec le vent? »

Tout ce dernier livre procède ainsi, de ses masses d'ombre se dissolvant dans la ténuité d'un *besoin d'azur*, qui n'excède pas quelques pincées de mots éparses sur la page, limaille dans ses blancs, mais qu'aimante on ne sait quel magnétisme puissant qui l'empêche de se dissoudre tout à fait, de voler en éclats, comme le sens du malheur tenant ensemble les forces qui défont sa vie. Le poème peut alors se reprendre, en ces haïkus, de nouveau tenus par le compte syllabique et qui sont comme des ensembles qui chantent :

*Rien ne blesse, douce
Et blanche brûlure, cette
Fleur contre la joue.*

Or certains mouvements de mots ont cette faculté de dénouer l'âme comme une chevelure, ont la puissance aveugle des caresses. Et c'est alors que le livre pourra s'achever sur la célébration des arts du silence et de la parole, la peinture, le théâtre et la poésie, pour atteindre à la fin un sommet émotionnel. (Non, nous n'avons pas nous autres, cette honte de nos émotions qui semble être une maladie moderne de la poésie).

Et là, vraiment dans cette *Célébration du temps perdu*, j'entends chanter cette patrie inconnue, oubliée de nous-mêmes, à laquelle reste « toujours inconsciemment accordé en un certain unisson avec elle¹ » et où il nous transporte avec lui par la grâce du poème

*cherchant dans de beaux textes obscurs
je ne sais quelle chimie lumineuse
la lettre perdue la soie des rêves
mais rien ni personne ne s'avance pour toi
le chemin s'enfuit avec les heures
que reste-t-il qu'une voix étrangère
des liserons fragiles enserrant le secret du monde
la vie rien que la vie.*

1. Le précédent, *Syllabes de sable*, Gallimard, 1996.
2. Proust, *La Prisonnière*.

Jeannette Tortel est morte il y a quelques semaines. Elle aurait eu quatre-vingt-dix-sept ans en juillet de cette année.

Profonde tristesse pour beaucoup d'entre nous.

Les livres personnels, les manuscrits, les correspondances, la bibliothèque, etc., de Jean Tortel seront versés au fonds Jacques Doucet.



Jean-Pierre Balpe

Écrits d'écrans

IX

Du bon usage de la modernité...

Il est frappant de constater à quel point Internet est, pour le meilleur et pour le pire, un révélateur des fractures entre un monde qui s'efface et un monde qui s'affirme; et ceci dans la plupart de ses usages. Le changement de comportement intellectuel est tel entre les deux approches communicationnelles que la plupart des concepteurs de site Internet se contentent de reporter sur cet espace pourtant totalement novateur et original des pratiques d'une époque antérieure comme si le réseau n'était qu'une extension plus à la mode, plus branchée de ce qui, de toutes façons se faisait jusque là. Il y a là un côté machinal de l'écriture qui est le contraire absolu de la littérature : faire ce qui s'est toujours fait, renoncer à affronter le langage dans les défis que lui imposent les changements du temps tout en feignant de les prendre en compte pour la montre. La plupart des sites dits de poésie relèvent de ce phénomène où les poètes se satisfont de mettre sur Internet leurs écrits conventionnel. Il suffit de voir, de numéro en numéro, comment les adresses que donne ici Yves Boudier, dans la chronique qu'il tient régulièrement sur les revues – *Revue & revues* – contient de plus en plus d'adresses de sites et d'adresses mèl.

Comme si cela devait changer quelque chose! Si l'adresse mèl permet de répondre plus facilement aux réclamations d'auteurs insatisfaits ou de poètes en mal de pages; disons, sans ironie, de communiquer plus facilement, la création d'un site sur Internet ne change au fond pas grand chose : ils ne seront ni plus ni moins lu... j'ai déjà eu l'occasion de dire ici que seuls 30 % environ des sites sont visibles et lorsque ces sites placent des compteurs sur leurs pages, le nombre de hit – le nombre de fois où quelqu'un est entré sur une page donnée de leur site – même s'il est (parfois...) étonnant n'est ni une mesure très fiable ni une garantie de lecture. Les raisons d'aboutir à une page donnée sont souvent, pour des raisons techniques et d'incompétence des moteurs de recherche, des plus tortueuses... Aussi, les utilisateurs d'Internet sont, par nécessité, des zappeurs invétérés. En gros, les animateurs de ces sites seront, comme d'habitude, visibles de leurs amis et de leur famille...

Il est d'ailleurs assez décevant de vouloir accéder à la plupart d'entre eux : entre ceux dont l'adresse n'est pas la bonne (Yves tu devrais savoir que les adresses de site ne comportent jamais de point-virgule!...'), ceux qui ne présentent sur leur site rien d'autre qu'un sommaire de leur revue ou qui servent de portail indifférencié et sans contrôle sur un thème donné, il n'y a pas grand chose de bouleversant. Ceux qui sont les plus intéressants sont ceux qui ayant compris qu'Internet n'était pas le prolongement dans une technologie nouvelle d'un médium ancien mais un médium

totallement neuf s'efforcent d'inventer autre chose et j'ai déjà eu, ici encore, l'occasion de signaler quelques-unes des tentatives qui me paraissent les plus positives. Il faudrait voir, par exemple, dans le domaine de la littérature, ce que fait Deena Larsen²... ou encore la revue *Boxon* signalée par Yves Boudier dans sa chronique de notre N° 158, petite sœur de Doc (k) s – on prend les mêmes et on recommence – mais c'est quand même bien sympathique, le « texte » *Vanessa*, par exemple, est remarquable...

Mais ce n'est pas ce dont je voulais parler dans cette rubrique.

Dans le Monde Interactif du 5 avril 2000, j'ai en effet été attiré par un article de Nicolas Bourcier et Marlène Duretz intitulé « Le Pivot malgré lui » et qui signale un site critique : www.paru.com... L'article est assez élogieux pour que j'ai eu envie d'aller voir d'autant que Frédéric Grolleau, son animateur, a l'air sympathique. Hélas!... Déception, déception, déception... Non seulement il faut attendre chaque fois plus d'une minute pour voir s'afficher les pages à cause des reproductions en miniature de couvertures de livres mais, en plus, on n'en voit pas l'utilité ou, plus exactement on en voit trop l'origine : le site est comme un catalogue quelconque qui présente les livres *choisis* par l'équipe d'animation. Pas besoin d'un site pour ça d'autant qu'il est complètement fermé sur lui-même comme un prospectus — ou une huître... Les rubriques sont des plus conventionnelles : littérature, dossier, notes de lecture, entretiens, nouvelles technologies, etc. Et chaque rubrique, en elle-même, respecte frileusement ces conventions : chacune contient une mise sur écran de textes qui auraient tout aussi bien se trouver sur papier.

Les arguments du coût, de la facilité de diffusion, de la « fausse » modernité ont-ils décidé de sa création? Certainement... peut-être aussi une volonté commerciale d'apparaître comme un site *référence indépendant* pour la littérature française... En tous cas je ne retrouve là, en rien, tout ce que peuvent apporter de novateur les nouvelles technologies à la littérature. Quatre exemples. Je me suis évidemment précipité sur la rubrique *Nouvelles Technologies* espérant y trouver des traces de tout ce qui est en train, partout dans le monde de se passer dans les rapports entre ces technologies — qui ne sont plus dites nouvelles — et la littérature tant du côté des créateurs que de celui des éditeurs. Pas du tout, ce qu'on y trouve c'est une présentation du « Dictionnaire de l'informatique et de l'Internet 2000 », du livre « Le cybermarketing mode d'emploi » (pauvre Pereg...) ou d'autres du même genre. De même, la rubrique *Bandes dessinées* ignore totalement tout ce qu'Internet apporte à une nouvelle génération de dessinateurs et aux nombreuses propositions d'animations autour de ce thème, pour ne faire là encore qu'un catalogage rudimentaire des parutions récentes.

La rubrique *Entretiens* présente classiquement des interviews écrits d'écrivains – René de Obaldia, par exemple – mais outre que la mise en écran est déplorable puisqu'il faut penser à aller au fond de l'ascenseur pour découvrir celui-ci, il n'est qu'une transcription banale de ce que le papier fait en mieux alors que le caractère dynamique, hypertextuel et multimédia du support permet d'imaginer tout autre

chose. Même le *Plan du site* n'est qu'un simple sommaire alors que, comme son titre le propose, il devrait être plus proche de la cartographie (mais je suis à peu près sûr que les concepteurs n'ont aucune idée de ce que cela veut dire concrètement dans un cas pareil...)

Qu'on me comprenne bien, je n'ai aucune animosité contre les animateurs de ce site mais je pense qu'ils n'ont rien compris : d'un instrument de communication dynamique, multimédia et Tous-Tous qui permet de créer des débats, des réseaux de conversations, comme des *chats* ou des forums autour des livres, qui permet de tisser des réseaux de liens emportant les visiteurs vers des découvertes permanentes, qui voit l'émergence de tentatives tout à fait novatrices d'écritures; d'un tel instrument ils font une pauvre plaquette qui n'aurait d'autre utilité, comme tant d'autres, que de traîner à l'entrée des bonnes librairies et de quelques bibliothèques.

Il semble souffrir d'une cécité absolue à l'environnement. Comme si, le succès que connaît actuellement Internet n'était qu'un effet de publicité. Prendre ses usagers pour des imbéciles!... Si tant de gens passent autant de temps sur ce réseau c'est parce qu'il leur apporte autre chose que ce qu'ils pouvaient trouver ailleurs, parce qu'ils participent à une invention qui, même si elle est récupérée – et pourquoi pas?... – par l'économie reste largement collective et ouverte aux besoins de la collectivité. Créer sur Internet, que ce soit une œuvre littéraire ou un site – et même un site commercial – c'est d'abord se demander ce que ça change et ce que ce médium transforme, non seulement, dans la typographie et la mise en page, mais dans l'ensemble du dispositif concerné.

Mais peut-être faut-il laisser encore plus de temps au temps...

1. Puisque j'en suis à redresser des erreurs, en voici une autre relevée dans notre n° 158, sous la plume de Nicolas Tardy (p. 7, note 6) : « les générateurs de textes utilisent des fragments textuels pré-choisis, donc ready-made pour son lecteur/utilisateur. ». Non, ça ce sont des systèmes combinatoires, les générateurs utilisent des dictionnaires d'éléments non-finis, c'est-à-dire non utilisables sans traitement syntaxique et sémantique, ce qui est très différent...

2. eliterature.org



Jean-Pierre Cometti

« De quoi c'est fait un Bové » !

« "Schubert", c'est comme si le nom
était un adjectif qualificatif. »

Ludwig WITTGENSTEIN

Les paradoxes de l'identité ne se rencontrent pas dans les seuls livres de philosophie. Ils mènent leur existence sociale, au gré des miroirs que se tendent les hommes et de ce qu'ils ambitionnent d'y voir. « De quoi c'est fait un Bové? », demandait récemment au leader des révoltes paysannes l'animateur de « Là-bas si j'y suis », espérant ainsi offrir le portrait d'un homme que la reconnaissance médiatique a placé sous le regard commun, et qui lui en demande désormais les titres. L'intitulé de l'émission, par le décalage et le doute qui s'y exprime, fragilisait pourtant la légitime ambition du journaliste, de manière assez analogue aux constats que dresse Clément Rosset dans son dernier livre : *Loin de moi*.¹ Comment combler en effet cette distance qui empêche l'identité personnelle de se reconnaître dans ses seuls attributs, et donc « Bové » avec « de quoi il est fait » ou le bois dont on dit qu'on se chauffe?

Don de soi et naufrage de soi

Les interrogations les plus anciennes, celles de Pascal, de Valéry, de Mach ou de Musil, s'exprimaient là en un raccourci dont la singularité grammaticale – « un Bové » – renforçait paradoxalement l'énigme. Faut-il, pour être *soi*, remplir quelque fonction éponyme? N'importe qui n'est pas un moi » ; encore faut-il qu'une attention nous soit prêtée, peut-être même un minimum de célébrité. Les conduites mimétiques l'illustrent à leur manière, autant que la presse « people », laquelle ne serait rien sans ce qu'elle montre et ce qu'elle ne montre pas. Quelles que soient les prouesses du son, souvent supérieures à celles de l'image, nous ne saurons jamais « de quoi c'est fait un Bové ». Tout au plus de *quoi* ça parle quand ça parle de *soi*, un « portrait » si l'on veut, dont les limites ont été perçues de longue date par tous ceux qui ont noté, comme Hume, qu'il ne saurait y avoir de *perception* du moi. Sans parler de Comte qui opposait aux partisans de l'introspection qu'on ne peut en même temps grimper sur un balcon et se regarder passer dans la rue, Hume ne faisait-il pas légitimement valoir que « Je ne peux jamais me saisir, *moi*, en aucun moment, sans une perception et je ne peux rien observer que la perception » ?

D'où, selon Rosset, la « suprématie du moi social sur le moi privé » (p. 26) et les chagrins qui en résultent. Car si « on m'aime pour mon jugement, comme le notait déjà Pascal, pour ma mémoire, m'aime-t-on *moi*? » Cette seule constatation suffit, on le sait, à justifier le souci de la gloire et les ambitions de toutes sortes, fussent-elles s'exposer à des déconvenues qui constituent l'interminable fond de la cruauté sociale. Si les seules qualités qui se puissent aimer sont d'essence sociale, comment

déplorerions-nous, pour paraphraser Pascal, la conduite de ceux qui « se font honorer pour des charges ou des offices » ? Il n'est pas jusqu'à l'amour qui ne fasse apparaître l'identité personnelle comme une hantise que l'être aimé porte à la conscience, et pour ainsi dire à l'existence, pour l'inscrire aussitôt dans le doute et dans la douleur. Dans l'expérience amoureuse, l'identité personnelle s'affranchit de l'identité sociale sous l'effet de ce que Rosset appelle un « don de soi » dont la principale caractéristique peut s'énoncer ainsi : « le célèbre "Nous fumés deux, je le maintiens", de Mallarmé », revient en fait à un « Il m'est, je l'affirme, arrivé d'être moi. »

Ce sentiment fait du premier amour le premier sentiment de l'identité personnelle, mais il n'a pas grand chose à voir avec l'évidence cartésienne du cogito, raison pour laquelle les désastres amoureux se transforment inévitablement en un naufrage du *soi*, toujours à la fois proche et lointain, et sans autre garantie que de l'autre.

L'idole et la distance : « Bové » ressemble-t-il à Bové ?

Ces difficultés se manifestent aussi dans la tradition du portrait, dont l'essence sociale ne fait aucun doute, mais qui rend à l'identité son caractère d'énigme, comme le suggère la pratique de l'autoportrait chez les peintres, et plus généralement le trouble que suscitent ces innombrables tableaux, devenus anonymes, de personnages dont nous ne connaissons jamais le modèle ni l'original. De *qui* ou de *quoi* le portrait est-il un portrait ? On sait ce qu'est un portrait ; nous en discernons les traits, voire les styles ; on peut y réunir les attributs qu'on voudra, aucun ne permet de dire du portrait d'un individu, homme ou femme, que c'est *son* portrait ou que ce portrait est un portrait de *lui* ou d'*elle*. L'identité reste sociale et par conséquent décevante, comme en témoignent le discours amoureux ou les péripéties de la mode.

Le portrait n'en plonge pourtant pas moins au cœur de l'énigme du moi, « énigme irrésolue » et cependant tenace, inlassablement en butte aux attraits et aux déceptions de la reconnaissance sociale. Les étonnantes dépressions qui précipitent les célébrités du monde dans le désespoir en offrent une illustration, tant il est vrai que la notoriété qui devrait être source de distinction est destinée à se fixer dans des images, jamais sur le *moi*, bien entendu. Aucune idole ne peut se satisfaire de son statut d'idole, tout comme l'iconoclaste ne peut accepter de voir confondre avec l'icône qu'il poursuit de sa haine l'indécible et l'irreprésentable avec lequel il a noué commerce dans le secret de son cœur. Le fétichisme lui-même trouve en ce paradoxe l'une de ses inspirations, sinon sa justification. Car si l'identité se dérobe et si toute image est destinée à nous en priver, pourquoi ne pas opter pour le minimum de présence et substituer aux faux prestiges du portrait les modestes ressources du fragment et de l'imagination ? Le problème, parfois le drame, reste celui de l'image. Image de soi, image de l'autre : comment s'assurer de soi dans son rapport à l'autre ? Ne faut-il pas, comme dans la mystique ou la théologie négative, se soustraire à soi et au principe d'individuation et surmonter ainsi l'insurmontable ?

La tradition du portrait reste des plus singulières. On a beau comprendre que s'y concentrent les ressources sociales de l'identité, on ne comprend précisément pas comment le sujet, le « sujet absolu », comme dit Jean-Luc Nancy, s'y donnerait, d'une manière ou d'une autre.² De même, les noms propres, les noms de personnes :

on les voit comme portraits, jusqu'à dire qu'ils ressemblent ou qu'ils conviennent admirablement à la personne. ce qui ne veut peut-être rien dire. Bové porte admirablement le nom de « Bové » ou « Bové » est comme le portrait du personnage du même nom. Bien entendu, « la ressemblance n'a rien à voir avec la reconnaissance ». Peut-être, comme le note encore Nancy, le tableau ne ressemble-t-il qu'« en tant qu'il ressemble à un « se ressembler », et le portrait ressemble en tant qu'il « ressemble à un portrait », et donc en tant qu'il se ressemble : la même s'identifie à la peinture, dans la peintre et comme peinture. » Où loger ce qui se dérobe ainsi ? Dans le regard, lorsque « dans le regard peint, la peinture devient regard » ? On touche ici à l'apparente magie du *propre*, qui échappe au regard en se faisant lui-même *regard*, comme dans le portrait, le nom, les mots même, et peut-être la voix. Merleau-Ponty, Wittgenstein ont relevé ce fait, qui place le sujet dans une position de retrait et de détachement n'ayant plus rien à voir avec une intériorité, pas plus qu'avec la représentation, et que nous livre singulièrement la peinture en ce qu'elle laisse subsister l'étrangeté.

1. Clément Rosset, *Loin de moi, étude sur l'identité*, Éditions de Minuit, 1999.
2. Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, 2000.



Christophe Marchand-Kiss

L'art plastic' et compagnie

À quoi sert la critique d'art ? Je me suis interrogé récemment sur les véritables intentions des commissaires d'exposition, que l'on se résout (encore de l'idéologie, et de la belle...) dans de nombreux pays pas forcément anglophones à appeler *curators* (ces gens-là *curatent* donc des expositions) pour que les artistes puissent se souvenir qu'ils sont entre de bonnes mains, « aux soins de ». Cependant, je préfère continuer à les

nommer commissaires, tant il me semble, et je n'y reviendrai pas, que leur fonction est indissociable, en tant que représentants, par substitution, de la culture artistique et de la soumission des artistes, du métier de flic. Et les flics ont toujours, dans les aléas de la vie quotidienne, de belles mises en scène à montrer.

Qu'en est-il donc de la critique d'art aujourd'hui ? Certains pensent qu'elle ne sert à rien, et laissent les œuvres à un prétendu mystère ; d'autres pensent qu'elle sert à tout, y compris à leur réification ; d'autres encore qu'elle peut être ou doit être un moyen de faire œuvre de compréhension ; d'autres enfin que, si la démocratie est critique, la critique morte est une petite mort de la démocratie ; d'autres etc. car la

liste est longue des vérités, demi-vérités, préjugés, clichés que l'on entend sur la critique d'art. Je vais simplement essayer de les traverser, non de les annihiler.

D'abord, la critique d'art n'est pas morte (et je ne reviendrai pas non plus sur l'épanouissement de téléologies vulgaires dans les années 1980). Si nous sommes dans une période d'impuissance, à beaucoup de niveaux, cette impuissance, si on la lie à une pensée de l'action, n'est elle-même que cette action qui *va* se produire. Comme le disait en gros Simone Weill, l'impuissance est action si elle est soutenue par une pensée non-asujettie. Il y a peu à dire, à quelques exceptions près, sur la critique que l'on lit dans les journaux et dans les revues, sinon qu'elle est descriptive, qu'elle exerce, aujourd'hui comme hier, son favoritisme (telle galerie, telle institution), qu'elle use en majorité de termes philosophiques (hier Wittgenstein ; aujourd'hui Deleuze) dont elle se dépêtre, toujours en majorité, bien médiocrement, qu'elle ne travaille jamais qu'en « scission », en ne captant que des individualités ou de grands groupes, ce qui sont deux manières de ne rien critiquer du tout, la première en « extirpant » par exclusion (rien n'existe *en relations* en dehors de cet(te) artiste, de cette œuvre), la seconde en exerçant un effet de masse, donc en opacifiant.

Ce n'est plus de la critique, pas tout à fait du journalisme, pas encore une annonce, ou de la publicité, mais presque. La critique n'a plus alors de relation avec son objet ; et ce qui est intéressant, c'est qu'elle n'arrive ni à ses fins (négatives) ni nulle part, comme on pourrait le croire, mais à la réalisation de la critique en tant que critique : une critique tautologique. L'homme est l'homme ne dit rien sur l'homme. La critique est la critique ne dit non plus rien sur la critique, elle ne dit que son mot, elle ne dit que ce pourquoi elle est valeur par le seul effet de maintenir par des artifices (philosophiques, sociaux etc.) sa catégorie. Une critique sans fondations, ou qui les a « oubliées », ou rejetées ou qui les maintient, justement, sans fondement, est une critique qui n'a de comptes à rendre à personne d'autre qu'à elle-même. Même si l'on excepte le jeu social (qui a son importance relative), on dira qu'elle finit par se parodier. Cela ne met pas en danger la démocratie ; cela ridiculise la critique. Car qu'attend-on ? Que la critique piaille, pique, invective, éructe ou au contraire qu'elle loue (quoi que ce soit, pour un peu d'argent versé par l'institution qui édite le catalogue ?), fasse le dos rond, renvoie l'ascenseur ? Non. On attend que la critique œuvre et en œuvrant se fasse œuvre de critique¹. C'est tout et c'est beaucoup.

Cependant, dire que la critique va mal y compris, est un cliché, très fort, tenace, qui ne résout rien, et surtout qui ne dénoue rien. La critique a toujours été mal, sans doute, comme le reste. La postérité a fini par l'honorer car elle a trié. Car il n'y a jamais eu d'âge d'or de la critique qu'*a posteriori* ; il n'y a jamais eu de critique qui vaille que caressée par les ailes bienfaitrices de l'idéologie de l'histoire. Blague à part, la critique n'est qu'un moment. Un mouvement vers, un processus qui n'en finit pas de finir.

Elle est dans l'erreur constante ou dans la constante vérité, car elle ne peut et ne doit se préoccuper de sa postérité, sans quoi elle cède aux modes d'un jour ou d'un an, révélant sa constante préoccupation d'entrer dans une histoire (comme certains

artistes, certains commissaires qui confondent le grand soir et la une du journal du même nom — mais ensuite, c'est toujours la nuit) qui n'existe pas et qu'elle devrait d'emblée rejeter. Au sens où toute critique, d'art ou d'autre chose, se noie sous les multiples informations qu'on lui transmet. Au sens où toute critique n'a de pérennité que si elle fait œuvre de son objet, certes, mais aussi de son projet, comme si elle se retournait sur elle-même et ne voyait constamment qu'un vide (non un point, une ligne, une fin) la poussant à ne pas s'interrompre. Une boucle sans bouclage. Et non des descriptions, des poncifs, des pseudos philosophies, l'étalage des vendeurs à la sauvette.

1. Quelques tentatives heureuses (mais évidemment, pas toujours), certes en marges, certes pas vraiment à la mode, mais que je dois citer : d'abord la revue *Ukio* (Christophe Domino, Joerg Bader etc.) ; puis la revue *Le libéro* (Frédéric Vallabrègue).



Dominique Buisset

Le feu, et pas seulement...

Eschyle, *Prométhée enchaîné*,
traduit (en vers) par Jean-Paul Savignac,
suivi de *Prométhée porte-lumière*,
par Jacques Lacarrière,
Belin, 2000

Dieu merci, la tragédie grecque est bien plus étrange qu'on ne l'imagine ; pas tout à fait un objet versifié non identifiable, pas davantage un de ces grands tubes d'acier qui font glisser, dans un fauteuil, moyennant un modeste décalage horaire, d'un levant d'exposition au coucher d'un dénouement. Et le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle est une des pièces les plus étranges, parmi le peu qui nous reste.

Prométhée, dans la tradition occidentale, est le *Voleur de Feu*. Titan rebelle à sa propre nature divine, et à l'autorité de Zeus, nouveau dieu suprême qu'il a pourtant aidé à triompher, il a dérobé le feu à ses pareils pour l'offrir aux humains « éphémères », et, par là, leur ouvrir une histoire...

Dans *Prométhée enchaîné*, Zeus le fait clouer, pour sa peine, sur un rocher, au bout du monde... Au début de la tragédie, *Pouvoir* et *Violence* l'amènent sur les lieux, prisonnier. Le dieu forgeron, *Héphaïstos*, en maugréant, fait le travail : à coups de marteau, il le *cloue*, puisqu'un pieu, même, lui fend la poitrine.

Le chœur est composé des *Filles d'Océan*, venues assister Prométhée de leur compassion. Vient ensuite *Océan*, dont Prométhée refuse avec ironie les offres de médiation et les conseils. Océan parti, Prométhée révèle aux filles de celui-ci qu'il a

donné aux humains bien plus que le feu : il a inventé pour eux l'astronomie, le nombre, et l'assemblage des lettres, condition de la mémoire ; il leur a enseigné les métiers et les arts qui leur permettent de comprendre et d'habiter le monde en l'organisant autour d'eux. Il leur a enseigné, enfin, les techniques divinatoires. Il est donc, pour l'humanité, non seulement un bienfaiteur, mais un précepteur.

Ensuite entre en scène un personnage, stricto sensu, encore plus biscornu : Iô, jeune femme d'Argos, transformée en vache à cause du désir que Zeus éprouvait pour elle. Frappée de folie intermittente, elle se trouve lancée dans une course errante à travers le monde pour tenter de fuir les piqures d'un taon qui la harcèle. Elle est donc, elle aussi, d'une autre manière, une victime du « bon plaisir » de Zeus, et la rencontre entre elle et Prométhée revêt une signification particulière. C'est à elle qu'en présence des Océanides Prométhée annonce que Zeus, à son tour, sera renversé comme il a renversé son père Kronos, s'il s'unit à certaine déesse dont le destin est d'*engendrer un fils plus puissant que son père*. Zeus ne peut éviter la catastrophe que si Prométhée veut bien lui révéler le nom de celle à qui il ne doit pas s'unir. Naturellement, Prométhée a l'intention d'exiger sa libération en échange... Il faut d'abord qu'un long temps s'écoule, car Zeus a la brutalité de tous les nouveaux détenteurs d'un pouvoir sans partage. Mais ce grand maître, le Temps, *enseigne tout – à mesure qu'il prend de l'âge...*

Ce n'est pas le lieu d'examiner ici le détail des péripéties mythiques aboutissant, pour finir, à la délivrance d'Iô, et à celle de Prométhée. C'est un descendant d'Iô, le héros Héraklès, encore un fils de Zeus, qui, défaisant ce qu'avait fait son père, délivrera le titan, ouvrant la voie à la réconciliation. Zeus aura appris que l'exercice du pouvoir ne réside pas dans la seule violence arbitraire, et *Prométhée délivré* – c'était le titre de la seconde tragédie de la trilogie – lui évitera d'engendrer celui qui le détrônerait. On n'en est pas là, encore, à la fin de *Prométhée enchaîné*, où se donne libre cours la colère du maître de l'univers.

Mais Prométhée n'est pas simplement le modèle de *l'homme révolté*. En donnant aux hommes le feu, avec tout ce que celui-ci représente, puis en sauvant Zeus, il instaure une distinction tranchée dans un cosmos encore indécis. Brisant le cycle de la succession des générations divines – Ouranos, Kronos, Zeus – qui se délogent tour à tour du pouvoir, il est, en quelque sorte, celui qui *éternise* désormais les dieux. Libérant les humains de la décadence cyclique des âges – d'or, d'argent, etc. – décrite par Hésiode, il se fait leur *instituteur* et leur procure tout ce qui les fait entrer, eux, dans le temps de l'histoire. Au fond, c'est lui qui sépare définitivement les dieux et les humains, en les installant dans les limites de leurs domaines respectifs : aux uns, le temps et le travail, aux autres une béatitude sans fin, qui leur ôte la responsabilité du monde.

La cité d'Athènes rendait un culte à Prométhée : en son honneur elle organisait entre les jeunes gens des *lampedédromies*, des courses aux flambeaux. Le premier – à condition que son flambeau fût encore allumé – recevait en récompense trente mètres (onze à douze litres) d'huile : de la lumière pour un certain temps... La

troisième tragédie, *Prométhée porte-feu*, perdue pour nous comme la deuxième, témoignait peut-être de l'instauration de ce culte.

Il est dommage de n'avoir fait mention nulle part, dans le livre, de l'édition du texte grec qui est traduit. Faite pour le théâtre, la version française se donne des règles de comptaage, de manière à marquer les changements de forme de l'original, sans chercher d'équivalences rigides. Il est clair que ses principes généraux ont été réfléchis avec soin, et, comme il est naturel, ils sont proches de ceux que Jean-Paul Savignac avait appliqués, déjà, dans la traduction de Pindare (bilingue, *La Différence*, 1990), même si un souci plus grand de lisibilité ou d'intelligibilité à l'audition semble se manifester ici.

La réussite est inégale. Des négligences font sursauter : est-ce le traducteur ou un correcteur d'imprimerie trop pressé qui se prend les pieds dans les négations, aux vers 296-297, puis 786-787 ? Des archaïsmes laissent perplexes (v. 278 : « Tu n'as pas clabaudé sur des rêtives ». Approuver hautement de telles expressions au nom du *refus de la facilité*, comme le fait la postface, c'est vouloir nous faire prendre des vessies pour des lanternes). Le principe de traduction étymologique a des effets surprenants : le grec *dios*, divin, étant apparenté au génitif de Zeus, *Diós*, il est traduit par un mot français issu du génitif latin *Jovis*, de *Juppiter*... et voilà Prométhée (v. 88) qui apostrophe le ciel d'un : « Ô éther jovial... » qui pourrait évoquer, dans l'esprit du lecteur, Gotlib et sa *Rubrique-à-brac* (Dargaud, 1970), plutôt qu'Eschyle... On regrette d'autant plus d'achopper à ce genre de défauts, que le texte est, par ailleurs, plaisant à lire dans son ensemble, et que les vers suivants (89-92), par exemple, sont d'une beauté limpide :

[...]

*et vous sources des fleuves, sourire innombrable des flots
et des vagues, et toi, toute-mère, la Terre !*

*Et le rond tout-voyant du soleil, lui aussi, je l'invoque.
Voyez-moi, ce qu'un Dieu doit souffrir par des Dieux !*

Nota bene : Les *Éditions sociales* avaient publié (collection *Les classiques du peuple*, 1967) un *Prométhée enchaîné*, dans une traduction et avec une introduction et des notes de Jean-Jacques Goblot. C'était un très bon livre, dont il y a encore beaucoup à tirer — si on le trouve. Bien sûr il aurait besoin, pour certaines références, d'une actualisation, et il portait les lunettes de ce temps-là... Mais, au prix, çà et là, de menus transcodages, il est d'une lecture très instructive. On ne voit pas pourquoi il faudrait se priver de l'instrument de recherche que constituent les méthodes d'analyse marxistes. Sans être érigées en dogme, — il est prudent de ne faire bible de rien —, elles peuvent toujours apporter bien des éléments à l'intelligence du monde.



Yves Boudier

Revue & revues

Boutures. (n° 1, juillet 1999) Éditions Mémoire. BP 1449. 30, rue Marcelin, Haïti. e-mail : ememoire@hotmail.com Nouvelle revue format journal. Sous la direction de Georges Castera et Rodney Saint-Éloi, cette revue caraïbe d'art et de littérature se propose de jeter un pont entre les créateurs mais aussi entre les générations et de tenter de

barrer la route à la surenchère nationaliste, productrice de *robinsonnade nostalgique*... A noter un cahier de créations tout à fait intéressant, la réflexion de Saint-Éloi sur la *figure du poète*. Et, qu'on se le dise, on trouve cette revue à la librairie *Folies d'encre*, 19, rue Galliéni, 93100 Montreuil sous bois.

K-y-é. (n° 20, déc. 1999) DDC (diffusion de la création contemporaine éditions K'a) 161, rue de Lyon, 13015 Marseille. Pour le poème créole d'André ROBÈR, *Sinonsa mi sava ekri / Il se peut que j'aïlle écrire*. Et Julien Blaine, si on l'entend.

L'Aconique. (n° 1, 2000) rue Martin Van Lier, 11/B-1070-Bruxelles. Le premier numéro d'une petite revue qui n'échappe pas à la célébration du non événement de l'année (devinez!) dont elle souligne l'inanité. Ce qui ne l'empêche pas, bien sûr, de présenter sa collecte « des derniers mots avant 2000. » Lectures de fin de banquet?

Le jardin ouvrier. (n° 23, déc. 1999) 45, rue Jeanne d'Arc, 8000 Amiens. Toujours sous l'ombre tutélaire d'Ivar Ch'Vavar, des traductions : Beverly Voldseth, *What could we not*. Sheila Murphy, *Pure mental breath*. Unica Moore, *Throw up be happy*. Rüdiger Fischer, *Die Dichtung des Mangels*. Ajoutons à cela un auteur dont on ne sait rien (sic!) : Marmor, *II° élucubration*, (1951). Agénor Monocle avec Evelyne « Salope » Nourtier et Ch'Vavar pour la suite de *Jambes-de-glaine*. Un poème Haoussa. Lucien Suel... Une revue qui cultive l'autofidélité et dont le dernier mot est systématiquement « à suivre... ». Le numéro 24, mars 2000, ne démentira sûrement pas! A défaut d'avoir eu le temps de lire ce dernier numéro, je tiens à souligner la publication d'un supplément « Anthologie du vers arithmonyme », préfacé par Jean-Pierre Bobillot.

Plein Chant. (n° 68) Bassac, 16120 Châteauneuf-sur-Charente. Après un numéro presque entièrement consacré au poète Robert Prade, (printemps 1999), voici une dernière livraison plus singulière. Petit paysan, devenu aveugle, Émile Ratier (1894-1984), l'un des plus étonnants créateurs d'art brut, est aujourd'hui une haute figure des arts marginaux. Il œuvrait dans une remise obscure, et c'est un miracle si son travail nous est connu. Ce numéro fait donc la lumière sur ce « singulier créateur de l'ombre ». Avec Fernande Costes, Gaston Puel, Jacques Balmont, Michel Zachariou, Jean Dubuffet pour les témoignages et J-F. Maurice, B. Chérot, B. Montpied, M. Thévoz, H. Labrusse, Joe Ryczko pour l'étude de

l'œuvre. Suivent de superbes gravures de Raymond Ceuppens, en partie inspirées par le quartier africain de Bruxelles, Matonge (prononcez : *matongué*) et les grands ports de la côte belge.

Septentrion (28^e année, n° 3 et 4, sept. et dec. 1999). Stichting Ons Erfdeel, Murissonstraat 260, B-8930 Rekkem (Belgique). <http://www.onserfdeel.be/>
Deux numéros que je regroupe pour les poèmes d'Esther Jansma traduits par Ch. Marcipont, d'Hugo Claus, traduits par M. Vincent. Pour la peinture de Rik Wouters et la rénovation du musée Van Gogh. Et j'oubliais, pour la célébration du centenaire de la naissance de Maurice Carême. Si vous passez devant le *Procope* avec vos enfants, levez les yeux sur la plaque qui célèbre le « Prince en poésie » ! *Çui qui l'dit, c'est çui qu'y est!*... Et pardonnez-moi de penser à Joseph J. Guglielmi que ses élèves appelaient le « maître de poésie. » Le travail contre la descendance ? C'est vite choisi !

Le Cahier du Refuge. (n° 81, 1999 / n° 82, 2000) Centre international de poésie Marseille. 2, rue de la Charité, 13002 Marseille.

Deux cahiers pour célébrer le vernissage et le décrochage de l'exposition de Jean-Luc Parant, « Les Mains, les Boules. Les Yeux, les Textes. » *De la disparition au plus près de mes yeux à l'apparition au plus loin de mes mains*. Être artiste, c'est sûrement s'acharner. (Se) répéter, assurément.

Le cahier n° 83 (Fév. 2000), la première « revue deux-mille » que j'ai reçue ! Avec le travail convaincant de Jean-François Guillon et Pierre Giquel, (*objets muets-objets parlants*). La rencontre d'Alain-Christophe Reprat, en résidence au cipM. Deux poèmes de Lokenath Bhattacharya (traductrice indienne de Rimbaud et Michaux) dans les pages consacrées à l'activité des éditions *Le Bois d'Orion*.

Et un rapide coup d'œil sur le numéro 84 (mars 2000), pour remarquer le travail de traduction conduit par *Les comptoirs de la Nouvelle B.S.* des poèmes du brésilien Nelson Ascher.

Europe. (Littérature et Philosophie, n° 849-850) 64, bd Auguste-Blanqui, 75013 Paris. E-mail : europe.revue@wanadoo.fr

Pour les pages remarquables de Jean-Pierre Faye (*Pindare, Sophocle et Hölderlin*), de Michel Deguy (*C'est tout un poème*), ou d'Henri Meschonnic (*Poétique du poème et de la pensée*).

Et le numéro 851 (mars 2000), consacré à Hölderlin (cinq poèmes traduits par Guillevic, un texte étonnant de György Lukács sur *L'Hypérion*, une ode d'Hermann Hesse) et à Robert Desnos (souvenirs nantais de Paul-Louis Rossi, amitiés de Bernard Vargaftig, Lionel Ray, Claude Adelen ou Anne-Françoise Bourreau-Steelle « Les huitres d'Arcachon, de Cancale et d'Ostende »). Puis la suite du dossier *Littérature et Philosophie*, avec Martine Broda sur Celan et Benjamin, Serge Martin, Christian Donadille et Christophe Bident. Pour finir, six poètes portugais et un entretien avec Gabrielle Althen, suivi de deux poèmes.

Poesie/express. (quatre ouvrages de la collection) 17, rue Déverine, 87000 Limoges. Pas une revue, mais ce que l'on appelle parfois encore une plaquette, bien que le support craft interdise toute rigidité... y compris dans le choix des textes. Didier Garcia donc, avec *Deuxième semaine* et *Keep cool, by vincent tholomé* qui de bout en bout refuse la majuscule dans cette courte geste de l'oralité transcrite. Vertus de l'indirect libre. Nathalie Quintane avec *Combinaison pour adulte*, Valère Perrin avec

Spots parasites. L'une en prose fragmentée, l'autre en continu. Ces monographies d'artistes expriment la volonté politique d'ériger cette marge esthétique et idéologique en système. Pour l'instant, il ne paraît pas trop gênant, car une fois de plus, les écritures semblent échapper aux tentatives de les nommer, de leur donner une quelconque mission. Ce n'est pas plus mal, non ?

Tija. (the incredible Justine's adventures, n° 7, fév. 2000. Larvatus prodeo, 20, rue Ernest Renan 25000 Besançon. [Http://tija.free.fr](http://tija.free.fr)).

Nous sommes bien là dans la veine d'un des courants de l'écriture contemporaine. Croisements des pratiques : cinéma, musiques, modules interactifs. Croisements des références : l'actualité journalistique, la Bd, le ready-made, Mandrake, Hegel. Croisements des langues et des géographies.

Christophe Fiat, Anne-James Chaton, Jean-Michel Espitalier, Vannina Maestri, Jacques Sivan, Louis Ucciani, Jacques-Henri Michot, Nathalie Quintane et Éric Sadin. Et l'on peut n'être pas convaincu par certains textes, par exemple ce poème de J.-M. Espitalier *La Femme à le Boucher*, dont Catherine Tessier (courriel: creissie@club-internet.fr) tient à souligner l'indigence aussi bien que la pornographie : « Non, les contenus, pas plus que la forme, ne sont indifférents » Un débat à suivre.

Aujourd'hui Poème. Journal d'information et d'actualité poétique. (n° 09, mars 2000). En kiosque, ou 105, bd Haussmann, 75008 Paris.

Un numéro pédagogique si l'on s'intéresse à l'année Jacques Prévert : Charles Dobzynski et Claude Adelen en proposent une lecture qui ne manque pas de remettre les points sur les i, soulignant un évident bonheur d'écriture mais aussi les relatives limites, si on le frotte à Desnos par exemple. Par ailleurs, un choix de poèmes inédits intéressant, E. Moses, M. Delouze ou B. Gregoire. Une note pertinente sur le dernier livre de Jacques Roubaud, *Poésie : (récit)*. Dans ce rôle, ce mensuel fait du bon travail, meilleur que lorsque sous la plume de Jean-Luc Despax, il ressasse, sur les questions d'éducation, la nostalgie des bonnes vieilles méthodes qui ont fait leurs preuves ! (voir les n° 07 et 08).

Avis de passage. (n° 2, avril/mai 2000). Didier Garcia, 42, quai Amiral Lalande, 72000 Le Mans.

Maintient son sous-titre : *revue de littératures décalées*. Je ne reviens pas sur ce point qui me demeure toujours incompréhensible, d'autant que cette seconde livraison confirme la qualité du travail entrepris. Ainsi Philippe Boisnard, Olivier Domerg (*thoux*), Jean-Marie Gleize, Daniel Riou (*como se llatos*), Véronique Vassiliou, Claude Yvroud se partagent les quelque soixante pages de la revue, sans compter, traduits par Tita Reut, neuf *Nouvelles improvisations* de Jerome Rothenberg.

La Polygraphe. (n° 11/12). Éditions Comp'Act. 157 Carré Curial. 73000 Chambéry. (À Paris : Laurence Mauguin, 1 rue des Fossés-St-Jacques, 75005).

Une livraison très riche, diversifiée. Ainsi, trois poèmes de Nietzsche (1887-1888) traduits par Roger Dextre, un dossier consacré à Emilio Villa coordonné par Alain Degange, des poèmes de Miguel Donoso Pareja (Équateur), de Joachim Sartorius (Allemagne), de Dinu Flămând (Roumanie), de Mariné Pétrossian (Arménie), de George Szirtes (Hongrie), de Germano Zullo (Suisse). Et parmi les textes de Pascal Boulanger, Andrée Barret ou Catarina Sol, de superbes poèmes dits *trextiles* de Sophie Loizeau. Suivent des lectures critiques, des notes, des informations. On

referme content, mêlant les dessins et peintures d'Henri Jaboulay.

Procès. (Février 2000). J.-M. Baillieu 14, rue Des Marets, 76200 Dieppe.

En octobre-novembre dernier, Véronique Vassiliou publie un pamphlet-manifeste : *L'Anesthésie de tous les sens*, à travers lequel elle pose avec vigueur la question de la qualité de l'écriture contre le dilettantisme, l'image en continu, le *décervèlement/décervelage collectif*. [...] *La poésie, laboratoire ouvert, espace d'expérimentations, est devenue le lieu où chacun peut s'exprimer en clamant qu'il s'agit de littérature. Elle est devenue un supermarché où tous les produits se ressemblent, fabriqués à la hâte pour les besoins de la mode, et où seules les enveloppes changent. Espace de promotion, de vente, de consommation.* Réponses donc dans *Procès* de Pascal Poyet et Pierre Parlant : entre les collaborateurs de la connivence et ceux qui agissent comme les co-artisans du sens se faisant, la limite se dessine à partir de la question de l'illisibilité principielle du texte, son impossible totalisation. Un débat encore discret mais à mon sens appelé à gagner en réputation dans les problématiques contemporaines.

Soleils & Cendre. (n° 43). S. Tadier 15, rue Champfeuillard 89100 Sens. soleils-et-cendre @multimania.com

Un numéro consacré aux nouvelles, que l'on reçoit, dont on se souvient, que l'on envoie. Des proses certes, mais sous le bel incipit de René Crevel : *Croyez-vous que les endives qui blanchissent dans les caves aiment à se rappeler le soleil?* Avec Claude Niarfeix, Yves Béal, Chantal Bélézy, Marie-Pierre Canard, Isabelle Ducastaing et un texte anonyme *Classe Affaires*, œuvre d'un internaute inconnu, traduit de l'anglais.

LITTERall. (Anthologie annuelle de littératures allemandes. n° 11). Les Amis du Roi des Aulnes. 6, rue Lacharrière, 75011 Paris.

Pour les poèmes de Róza Domascyna, traduits par un collectif sous la direction d'Alain Lance, (*Quand tu es là / le corps est de retour / et souffle haletant / les mots manquent / dans le champ des yeux / les mains s'accrochent*) et ceux de Thomas Rosenlöcher, dans l'excellente traduction de Jean-Paul Barbe.

Le Coin de Table. (n° 2. Avril 2000). La revue de la poésie, 11 bis, rue Ballu, 75009 Paris.

Une revue récente que l'on doit au désir d'Hélène Cadou, Jacques Charpentreau, Bernard Jourdan, Bernard Lorraine, Jean Malaparte, Jean-Luc Moreau et Jean Orizet, qui représentent un courant important dans l'histoire complexe des pratiques de poésie d'aujourd'hui. Ce numéro s'ouvre avec les résultats d'une enquête *Quels sont aujourd'hui vos proches poètes?* Cent cinquante ans après la publication des *Fleurs du Mal*, Baudelaire est notre plus proche poète et *Le pont Mirabeau* et *Le bateau ivre* sont les poèmes le plus souvent cités. La lecture des commentaires ne manque pas d'intérêt, qui soulignent les responsabilités partagées de l'édition, de l'enseignement, des traductions.

Enfin, reçu dans les hasards parfois heureux du courrier, le *Journal du Centre de la Traduction Littéraire de l'Institut français d'Athènes*.

La récente sortie, aux éditions Gallimard, des *Poèmes* de Cavafis, traduits par Dominique Grandmont, m'a conduit à jeter un oeil sur cette grande double page. Pour le plaisir de remarquer la bonne santé de notre littérature chez les Grecs : revanche tardive d'une colonisation première? Peut-être...

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

charles kern ilkoff



91 54 / 0002

Branko Aleksic

La Krisis de Mallarmé

Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres; Crise de vers*
Roger Lewinter, *Mallarmé, et l'écriture de la prose*
Ivrea, Paris, 1999.

Dans un feuillet (3 A) destiné à son *Livre*, Mallarmé note : dire « de Messe en Musique, ou de Requiem », cela « rend musique tout ce que je souhaitai pur ». La « messe » est lecture rituelle, c'est clair dans le feuillet 343 B :

« Lect. 12 personnes. / Lect. la messe. » Le fragment s'accorde avec le commentaire mallarméen de son propre poème *L'azur*, où, en dehors de la musique du vers, il ne faudrait pas chercher autre chose. (*Correspondance*, p. 162). *La Musique et les Lettres* sont la face alternative d'un phénomène que Mallarmé appelle, donc, « L'Idée ». Le parler concernerait les choses uniquement « commercialement » ; le langage de la littérature (penser c'est « écrire sans accessoires ») incorpore « quelque idée ». Les écoles poétiques du XIX^e siècle, « Décadente », « Mystique » ~ « adoptent, comme rencontre, le point d'un Idéalisme », dit Mallarmé. L'Idéalisme « refuse les matériaux naturels » de la réalité exacte. Mallarmé affirme donc l'existence d'une idée pure (voire la poésie pure) dans une lecture rituelle s'il en est une : la conférence offerte à l'élite de l'Université d'Oxford, en 1894, puis dans un autre essai qui « décante » cette conférence, intitulé *Crise de vers*, (partie du livre *Divagations*, 1897). En effet, le texte de *La Musique et les Lettres* est cité dans *Crise de vers* (p. 32) ; il paraît naturel qu'ils soient réédités ensemble aux éditions Ivrea.

Par ailleurs, la phrase scandée de Mallarmé paraît difficile aux Anglais et on peut s'interroger sur ce que l'« assemblée de maîtres illustres » d'Oxford pouvait en comprendre en 1895, et, même en 1970, les héritiers de ces maîtres commettent des fautes dans leur traduction. Ainsi, Anthony Hartley, comme égaré par le manque de signes de ponctuation mallarméenne (laissés plutôt à la musicalité de la voix) se trompe de sujet dès la toute première phrase de la *Crise de vers* : « avec la lassitude que cause le mauvais temps [,]désespérant je fis retomber [...] », etc.

Le traducteur anglais pense que c'est le temps lui-même qui désespère, c'est-à-dire qui est « désespérant », et il dit dans l'édition anglaise de Mallarmé de la collection *The Penguin Poets* (Penguin Books, 1965 ; p. 159) : « with the weariness caused by miserably bad weather... »

Mallarmé articule sa phrase en le découpant non logiquement (d'après les lois scolaires de la grammaire), mais comme dans une partition qui trace son souffle.

Le bref texte de Roger Lewinter, publié conjointement au volume de Mallarmé, analyse admirablement cette articulation.

Mallarmé rêve d'une langue universelle suprême poétique, et il en rêve non comme Leibniz mais comme un poète qui apporte son souffle individuel aux vers nouveaux. Ce souffle spécifique est admis à « l'orgiaque XIX^e siècle », dans la versifi-

cation forgée par la main du poète géant Victor Hugo, aux poètes comme Verlaine (son vers est « si fluide, revenu à de primitives épellations »), puis à Henri de Régnier, qui excelle dans les accompagnements des alexandrins, voire au vers faux de Jules Laforgue. Morceau de bravoure dans lequel Mallarmé comparait son époque et plusieurs de ses contemporains, donc, aux inventions de la période de la Renaissance et au XVII^e siècle avec les poètes de la Pléiade, de l'opéra et de la fable. Parmi les compositeurs, Richard Wagner constitue une référence moderne majeure :

« La Musique rejoint le vers pour former, depuis Wagner, la Poésie ». Tandis que Nietzsche, pourtant désillusionné par l'entreprise conservatrice wagnérienne de la poétisation nationaliste des légendes germaniques, à la même époque (dans *L'Antéchrist*, écrit en 1888, publié en 1895 seulement) juge que l'Européen contemporain « quant à sa valeur, reste bien en dessous de l'Européen de la Renaissance... », et Mallarmé quant à lui considère l'art du vers de ses poètes-confrères héroïques (L'Isle Adam, Verlaine) comparable à celui de La Renaissance. À l'époque où Renan fait de la figure de Jésus Christ un « héros » (et un « génie »), le héros représente la notion complètement étrangère aux *Évangiles* selon la lecture de *L'Antéchrist* nietzschéen. « Le pur esprit, c'est le pur mensonge », dit Nietzsche dans *L'Antéchrist* (aphorisme 8). Maldoror, n'aurait-il pas dit parallèlement à la conception de la poésie mallarméenne dans le « château de la pureté » : la poésie dite pure, c'est le pur mensonge ?

Mais Mallarmé s'appuie sur la nouveauté du XIX^e siècle qui serait le souffle du vers libre. Cependant, aux yeux de Mallarmé, c'est précisément cette invention qui provoque la crise. Mallarmé nomme donc le vers moderne « polymorphe ». L'infini déchainé par le rythme ne tient plus avec la dissolution du nombre de syllabes (comme dans la lingerie, à nos yeux, elle correspond parfaitement à la suppression de la baleine du corset qui enfermait jusqu'à cette époque le corps de la femme). Néanmoins, Mallarmé encore attend du vers qu'il « philosophiquement rémunère le défaut des langues », ces dernières étant depuis la Tour de Babel déclarées imparfaites car, dit encore Mallarmé, « en cela que plusieurs ». Le vers devra donc remplacer le manque d'une langue universelle suprême, comme la musicalité des mots devra remplacer la réalité de leur signification.

Si Mallarmé admet que Hugo « rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers », cela montre que son horizon poétique géant ne se contentait pas, comme il semble dans le cas de l'horizon de Mallarmé, de s'ajuster à la métrique ni à la seule idée musicale de la langue. Mallarmé veut que la Musique, telle une symphonie, « approche la pensée ». Mais il ne s'agit point d'une pensée logique voire exacte, plutôt d'une pensée divinatoire. Les motifs mélodiques « composent une logique ». Mais ici non plus il ne s'agit pas pour autant de la pensée logique.

Si l'on voulait mesurer le caractère idéaliste primaire de la théorie littéraire de la génération parnassienne (l'existence de littérature à l'exclusivité de toute autre chose, comme le dit Mallarmé dans *La Musique et les Lettres*), on pourrait saisir la différence spécifique qui existe entre la poésie mallarméenne (suggestion et non déclaration) et la logique aristotélicienne. Ainsi, le médecin et philosophe romain Galien, celui qui au II^e siècle éclaire la critique des sophismes verbaux par Aristote en radicalisant la typologie de l'ambiguïté et de l'amphibole des mots : un vice de mot apparaît quand l'homme ne peut pas saisir le *telos* d'un mot produit pour signifier « une seule chose »

à la fois. Galien affirme (et nous y reconnaissons l'opposé radical de la théorie de Mallarmé) que « c'est là la seule vertu des mots en tant que tels, les autres qualités étant accidentelles, extérieures et n'appartenant pas à la chose elle-même (par exemple, la musicalité ou la beauté des lettres). Car, même si certains y voient une vertu, ce n'est pas une vertu de la chose elle-même. Comme dans le cas d'un glaive avec une poignée d'ivoire, ou dans celui d'un œil souligné d'un trait : il s'agit là de qualités extérieures, leur vertu intrinsèque étant de couper, de voir » (*Des sophismes verbaux*). Dans l'essai sur *La Musique et les Lettres*, Mallarmé par contre affirme que la vertu de la poésie de sa génération sera plutôt la musicalité d'un mot, son idée pure (dépouillée de la réalité « intrinsèque » aux yeux du philosophe-logicien). La qualité extérieure et « idéale » est prise pour la réalité, d'où le problème du signifiant arbitraire. Mallarmé ne l'ignore pas : « À côté d'ombre, opaque, ténèbres se fonce peu quelle déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. »

Le vers, philosophiquement parlant – selon le souhait évoqué de Mallarmé –, assume cette « perversité » (Galien dit : le vice du mot). Mallarmé et ses semblables y demeurent « captifs d'une formule absolue. » S'ils ne se sentirent pas désavoués par le passé comme celui où existait le traité d'un Galien, ils le seront après l'éclatement de *La Crise de vers*, dépassés par la théorie du relativisme. En dépit de l'invention du vers libre au XIX^e siècle, Mallarmé écrit qu'il « demeure convaincu que dans les occasions amples, on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance relève du génie classique... »

La notion préconçue du temps absolu (L'Infini) ne sera mise en difficulté qu'au début du XX^e siècle, par la théorie de la relativité d'Einstein, qui montrera que les durées sont relatives. De même pour la versification. Ainsi le montrait déjà le vers libre – le vers donc relativisé : des durées des syllabes ne sont pas absolues au sens mallarméen de la particularisation de l'Infini dans la mesure du vers dit régulier. Ces durées syllabiques sont également relatives. Il s'agit du changement du modèle intelligible de tout un monde, et non plus d'une Idée pure. Crise historique et personnelle qui amène Mallarmé à affirmer sur le terrain idéaliste que la crise de vers devrait définir l'histoire plus que les changements de gouvernements. (Maurice Blanchot commente ce passage dans *Le Livre à venir*).

Du mont de Parnasse, sa nouvelle Tour de Babel, Mallarmé ne pouvait pas formuler les ouvertures à la porte entrouverte (en faux) sur la relativité, mais il a bien pressenti la « crise » qui menait vers l'installation du vers libre dans la poésie qui sera celle du XX^e siècle. En ce sens, la problématisation du vers réglé, traditionnel ou antique dans l'essai de Mallarmé sur la *Crise de vers* est comparable aux constatations sur la mesure et la technique qui seront celles d'Edmund Husserl concernant la *Crise des sciences européennes*.

Jean-Charles Depaule

Poésie arabe

Saadi Youssef, *Loin du premier ciel* (trad. Abdellatif Laâbi et Jabbar Yassin Hussin, Farouk Mardam-Bey et Habib Tengour), Sindbad-Actes Sud, 1999.
Abdul Kader El Janabi, *Le poème arabe moderne*, Maisonneuve et Larose, 1999.

Deux livres sont parus à l'automne 1999, contribuant substantiellement à rattraper un retard déplorable. Il s'agit d'une part, pour la première fois en français, d'un choix de poèmes de Saadi Youssef, né en 1934 à Bassora, et, d'autre part, d'une anthologie de la poésie arabe contemporaine conçue et présentée par le poète Abdul Kader El Janabi, irakien lui aussi, auteur notamment d'essais sur le surréalisme, en particulier ses ramifications dans le monde arabe.

Depuis le volume consacré il y a un peu plus de trente ans à la poésie par Luc Norin et Édouard Tarabay dans *l'Anthologie de la littérature arabe contemporaine* (Seuil, 1967) aucun ouvrage comparable n'avait été publié en France. Cette anthologie envisageait la poésie contemporaine à partir de ses origines, marquées par la renaissance néoclassique qui s'était dessinée au tournant du siècle, jusqu'à la situation de l'après-guerre, identifiée comme « Les temps nouveaux ». Outre le prolifique et illustrissime Nizar Qabbâni, assez difficilement classable, on retrouve parmi les 94 poètes réunis par Janabi 16 des 40 auteurs regroupés dans leur dernier chapitre par Norin et Tarabay, qui présentaient alors Saadi Youssef comme un « jeune poète irakien engagé et patriote ». Des écrivains aujourd'hui marquants ne faisaient pas partie du choix de 1967 : ni les Palestiniens Mahmoud Darwich et Samih al-Qassim, sans doute trop jeunes à l'époque, ni l'Égyptien Mohamed Afifi Matar, pourtant né en 1935 comme Ahmed Abdel Moeti Hégazi qui, lui, avait été retenu. Je poursuis la comparaison : trois femmes d'un côté, treize de l'autre, mais parmi elles, seule subsiste de la sélection précédente l'Irakienne Nazek al-Malâ'ika. Trois sont âgées de moins de trente-cinq ans - Janabi souligne sa volonté de « faire retentir la voix d'une nouvelle transgression au code hégémonique du masculin », raison pour laquelle il n'a pas exactement respecté les limites qu'il s'était fixées, s'en tenir aux poètes « qui ont fait paraître un recueil au moins entre 1952 et 1980 ». Même si l'Orient continue de prédominer massivement la répartition géographique a changé, elle aussi. Des pays sont apparus : Bahrein, Dubaï, l'Arabie Saoudite et le Yémen avec Abdel Aziz al-Maqalih. Le Soudan n'a plus la même importance, en revanche le poids de la Palestine et du Maghreb s'est accru (et l'Algérie désormais n'est plus absente).

La nouvelle anthologie commence donc là où celle de Luc Norin et Édouard Tarabay s'arrêtait. Elle s'attache à une période clé, au cours de laquelle deux bouleversements majeurs se produisirent. Le premier, connu comme l'avènement de

la « poésie libre », *al-shi'r al-hurr*, non seulement introduisait une ouverture thématique, mais mettait en cause des principes intangibles, la rime unique, les deux hémistiches et le mètre régulier. Cette « poésie libre » prenait des libertés avec le vers classique en l'assouplissant, mais sans renoncer pour autant au pied, *tafila*, correspondant à un type d'agencement de syllabes longues et brèves, accentuées ou non. La seconde innovation qui intervint ensuite, radicale celle-là, au point que des initiateurs de la première, comme Nazek al-Malâ'ika, refusèrent d'y souscrire, promouvait en revanche ce que l'on pourrait appeler en français une « poésie de prose », où poésie non prosodique - Abdul Kader El Janabi, qui trouve, à juste titre, la formule « poème en prose » impropre, préfère pour sa part « poème arabe en prose », qui ne me paraît cependant pas dissiper complètement l'ambiguïté.

Spécialiste du grammairien du VIII^e siècle al-Khalil qui fut le grand théoricien et codificateur du mètre arabe, le mathématicien et poète algérien Mostefa Harkat avait présenté ces deux moments dans *Action poétique* n° 78, à la fin des années 1970 - à ma connaissance, c'était la première fois qu'on le faisait en France. Dans une brève introduction Jacques Roubaud les résumait ainsi : « Dans les trente dernières années est née et s'est développée une poésie nouvelle [...] qui joue un peu le rôle qu'a joué le vers libre par rapport à la tradition française, et, plus récemment encore, le TADWIR, poésie et métrique de la brisure, du silence, qui n'est pas sans analogies avec les plus nouvelles variantes du vers libre qu'on pourrait appeler *vers libre international* ».

Abdul Kader El Janabi indique que la « poésie libre » a pu être assimilée à l'engagement nationaliste et progressiste, tandis que le « poème arabe en prose » ne saurait, d'après lui, « couvrir de dessein idéologique ». Irrécupérable ? Ferment de doute, il est soupçonné à l'occasion d'être « un complot ourdi par l'étranger ! »

Le poème arabe moderne montre comment la poésie actuelle est née de l'apport de figures remarquables - à commencer par Nazek al-Malâ'ika, Abdelwahab al-Bayyâti et Badr Chakir al-Sayyâb (Irak), dont est rappelée la complémentarité. L'accent est mis également sur les débats et les échanges, sur l'importance des nombreuses revues. Bien sûr, au premier plan, au point qu'elle en occulte d'autres pourtant non négligeables - il faut mentionner en particulier le rayonnement d'*Al-Karmel* de Mahmoud Darwich - il y eut *Shi'r* (« Poésie », 1957-1964, 1967-1970), créée à Beyrouth par Youssef al-Khâl. Ounsi al-Hage y collabora très tôt et Adonis, qui fonda par la suite *Mawâqif* (« Situations », 1968), y joua un rôle déterminant. *Shi'r* fut un foyer de discussion, et un lieu exceptionnellement actif de traduction.

Au fil de son ouvrage Janabi, lui-même traducteur en arabe de Celan, Péret, Joyce Mansour, d'auteurs américains et, vers le français, d'Ounsi al-Hage (publié chez Sindbad-Actes Sud en 1997), mentionne le travail, considérable, accompli dans ce domaine, et pas seulement au sein de *Shi'r*, par exemple la contribution du prosateur et poète palestinien Jabra Ibrahim Jabra ou des Libanais Abdo Wazen, Chawqi Abi Chaqra, Akl Awit ou Paul Chaoul, auteur d'une anthologie des poètes français contemporains dont il est familier. On voit ainsi s'esquisser des réseaux, des

circulations à l'intérieur de la langue arabe, depuis d'autres univers également. Et l'on pourrait, à partir de ce tableau s'intéresser aux conditions de diffusion de telle ou telle poésie étrangère (pour le français : les Surréalistes, Char, Prévert, Saint-John Perse, Reverdy, Bonnefoy, Jouve... ; pour l'anglais, Eliot...). Des médiations, des polarités et des points de passage sont repérables. Et des topographies, celles que dessinent par exemple les capitales, arabes ou non, et au premier rang Beyrouth.

Dans ce paysage la place de Saadi Youssef est significative. Héritier direct de ses trois aînés Nazek al-Malâ'ika, Bayâti et Sayyâb, sans en être un épigone, il est reconnu à ses débuts par *Shi'r*, dont le premier numéro s'ouvre sur un poème de lui. Il exercera à son tour une influence sur plusieurs écrivains. Il ne fait pas partie du second moment, celui de la poésie de prose. Son engagement politique l'a voué à l'exil, qui le conduira à Moscou, Damas, Kuwait, Beyrouth, Alger, Damas, Beyrouth, Chypre, Beyrouth, Damas, Aden, Chypre, Belgrade, Tunis, Paris, Amman..., et, aujourd'hui, Londres. « Passer la vie en exil est un métier », écrit-il – parmi les poètes arabes contemporains les exilés sont nombreux. Il a donné de subtiles traductions de Whitman, Cavafy, Ungaretti, Ritsos, et Soyinka.

Saadi Youssef écrit une poésie au ton personnel. Complexe, précise, elle est capable d'une grande simplicité apparente, spécialement quand elle penche du côté de l'élegie, amoureuse ou politique :

*C'est l'anis frais
notre terre paysanne
les dents de nos enfants et la stupeur merveilleuse
quelles racines allons-nous mâcher
la mort et l'anis frais sont un village pour l'enfance
une gorgée pour l'insolite
ce jeune homme
a-t-il vu aujourd'hui
comment nous rangeons nos affaires
pour partir.* (trad. F. M.-B. et H. T.)

Même s'il existe des exceptions, de moins en moins rares, notamment les Égyptiennes Imane Mersal et Fatma Qandil, l'Irakienne Dunya Mikhaïl, son compatriote Sami Mahdi, les Libanais Hassan Abdallah et Issam Mahfouz, assurément le Palestinien Walid Khaznadar, le Syrien Nouri al-Jarrah peut-être..., et Saadi Youssef pour une part, les images jouent aujourd'hui un rôle majeur dans le poème arabe. Elles participent de sa modernité. Leur « extraordinaire flambée », note Bernard Noël dans sa préface à l'anthologie de Janabi, n'est pas gratuite. Il arrive que leur véhémence et leur foisonnement provoquent un sentiment de saturation et que la réception en soit rendue malaisée, chez un lecteur français pour qui les traits, les marqueurs voire les tics de la poésie contemporaine renvoient à de tout autres registres. Or, de ces deux livres récents, du *Poème arabe moderne* surtout, me semble se dégager un « effet de lecture ». Allant d'un poète (et d'un poème) à un autre, comme le genre de l'anthologie y invite, on se déplace dans un monde d'images avec

lequel on se familiarise peu à peu - au point de n'y prêter qu'une attention inattentive? - et qui forme comme un *horizon commun* (Bernard Noël parle de « relatif unisson »). Sur ce fond se détachent des œuvres qui se tiennent à distance de ce monde, mais aussi, à l'intérieur de celui-ci, toutes sortes de variations et d'écarts d'une écriture dont les linéaments acquièrent une nouvelle lisibilité.

Cet « effet » ne saurait donc être imputé à la seule traduction qui, inévitablement, tend à plus ou moins homogénéiser des textes divers. D'ailleurs dans l'un et l'autre livres le traducteur n'est pas unique. Pour le recueil de Saadi Youssef, deux équipes de deux se sont réparti le travail. Si le tandem Abdellatif Laâbi-Jabbar Yassin Hussin tire souvent du côté du « poétique », en mobilisant un lexique « recherché » (« oiselle », « corolle... »), en usant volontiers d'inversions, de particules explétives, et de tournures qui, en l'ornant, arrondissent le poème, la version de Farouk Mardam-Bey et Habib Tengour par comparaison semble « dégraissée », car elle n'en gomme pas les aspérités, en marque les changements rythmiques, l'exactitude, et, parfois aux confins de la brisure, en éclaire la modernité. On l'aura compris, ma préférence va au travail de ces deux derniers. Sans hiatus notable avec les contributions empruntées ou commandées à d'autres, Abdul Kader El Janabi a quant à lui mené à bien une tâche considérable en traduisant efficacement, avec Mona Huerta, la majorité des poèmes de son anthologie. En pensant à la traduction des textes de Chawqi Abdelamir, cosignée par celui-ci et Guillevic, qu'il y a reproduite, je regrette seulement qu'une expérience de ce genre soit restée un cas d'espèce.

Un autre regret, pour finir : que d'excellents auteurs comme les Égyptiens Rifaat Sallam et Gamal al-Qassas (cf. *Action poétique* n° 124) n'aient pas trouvé place, auprès de Abbas Baydoun, du Liban, ou de leurs compatriotes Hassan Teleb, Abdelmonem Ramadan, Imane Mersal, parmi les poètes connus ou encore inconnus en France que *Le poème arabe moderne* nous donne le grand plaisir de retrouver ou de découvrir.

Bruno Cany

En nous, cette vie qui œuvre par-delà nous

Geneviève Clancy, *L'Esthétique du devenir*,
L'Harmattan, coll. Poètes des cinq continents

Ce livre de poésies minutieuses et savantes se trouve être le panneau central d'un triptyque dont les deux volets se situent aux seuils de la parole de la poésie :

L'Esthétique de l'ombre, composé à deux voix avec Philippe Tancelin (L'Harmattan, 1997), est un livre des écritures de fragments-souvenirs qui fait retour

au politique mais qui, pour éviter les pièges de la poésie militante et les impasses de la poésie engagée, situe l'acte poétique au cœur même de l'événement politique : là où le sens historique du récit-souvenir n'est pas encore réifié. Donc, là où la pulsion ne laisse entr'apercevoir que des fulgurances de couleurs et de tonalités. Et où en retour, évitant la vérité des apparences du devenir, la parole cherche à capter la matière archaïque et toujours insoumise de notre pulsion de liberté. Telle est donc l'*Ombre* toujours occultée par le discours, fut-il celui de la poésie.

C'est pourquoi ces éclats de réel sont des poèmes-flashes; monostiches ou distiques le plus souvent chez G. Clancy, parfois tercets; quelque peu plus développés chez Ph. Tancelin. Mais ce sont toujours comme des aphorismes d'une réalité inaperçue. L'aphorisme, nous disent les auteurs en introduction, est « arrachement même au discours du poème » ; il est cette luminescence de l'imaginaire passé qui, au cœur du présent-futur, fait entendre la voix perdue de la tension contenue dans ce qui est « entre » les choses. Naissants de l'extrême de leur écoute, ces proto-poèmes nous font donc entendre ce « monde au tiers-banni ».

L'Esthétique de la violence (à paraître), passant de la sensation – ce que les sens peuvent percevoir –, à la réflexion sur les limites de nos perceptions, se fait contre-discours philosophique, réflexion sur l'art et la poésie. Ce qui y est visé ce n'est plus la part d'ombre du récit historique, mais la violence toujours oblitérée par la logique de la rationalité. Dans cet ouvrage, reprenant le postulat nietzschéen que la philosophie doit se faire poétique, G. Clancy y soutient que la cruauté relève corps et âme de l'énergie vitale.

Après la mise en doute, par la poésie, de l'événement historique puis de la pensée philosophique, G. Clancy s'attaque aujourd'hui à la matière même du mot – afin de régénérer en profondeur notre langue de la poésie. *L'Esthétique du devenir* fait retour au fait avant qu'il ne devienne sens et souvenir; car c'est à la poésie que revient la charge de saisir, de « cette matière solaire, le flux qui donne naissance aux mots ».

Dans la forme du quatrain en vers libres, la première partie élabore une structure fixe que façonne l'usage prosodique d'une formule rhétorique : en une dialectique toute poétique, les trois premiers vers superposent autant d'images invariablement introduites par l'adverbe *comme*, qui donne son titre à la séquence, avant de se conclure, tout aussi invariablement, par un vers-image jaillissant de la charge de tensions accumulées par cette triple comparaison.

Comme l'urgence muette du cri
Comme le grand fleuve caché
Comme le feu de l'infini où se tiennent les bêtes

La fête couchée des césures souterraines.

Les quarante-deux pièces composant cette variation développent, par l'envoûtement de ses harmoniques répétitives, les potentialités poétiques de cette structure qui fait suivre le comparant par le comparé. Cette inversion de la formule rhétorique traditionnelle nous permet de remonter poétiquement le cours de notre fleuve-langue jusqu'à sa source : l'en-deçà des mots de la quotidienneté; mais aussi, en faisant naître de la comparaison (forme prosaïque) la métaphore (forme poétique), jusqu'à

sa dimension cosmique, si fondamentale, puisque c'est en elle que réside « la conscience capitale de l'inconnaissable ».

La deuxième partie, *Et toi...*, est une longue élégie qui chante le désaccord harmonique de l'homme et du devenir, entre celui qui cherche l'être et ce qui sans cesse lui échappe. Mais la plainte ici n'est pas tant que le devenir nous échappe, c'est plutôt que nous ne voulions le voir ni l'écouter nous échapper : « Qui voit cette lande où l'on entend le peuple / des contres jours ? »

Pour être authentiquement entendue, cette poésie oblige son lecteur à une plongée au plus profond de lui-même, là où seulement se rencontre celui qui embrasse toute vie de son regard : Dionysos, le très secret Dieu-poète. Ainsi ce soi, déjà présent dans la plus haute poésie grecque, est-il celui de l'homme s'appréhendant au sein de la communauté en tant qu'humain, et en tant que vivant parmi le Vivant. Cette parole poétique du lien communautaire est donc celle qui noue le contact avec ce cosmos qui réside en nous puisque nous y participons :

*Et toi tiers-mystère que les orgues du sens prennent pour un
défaut de plomb sur l'est.*

*Tu disperses la lumière au point de brisure de l'immobile divisée
des mondes.*

La troisième partie, *Si...*, est une série de pièces brèves à la limite de l'énigme et du poème en prose. L'énigme ne réside pas dans l'ambiguïté de la formulation, mais dans la signification que recèle son exposition même. Depuis toujours elle est cet entrelacs qui à pour fonction de dire l'objet inaperçu par la conscience des mots convenus. Forme poétique par essence, l'énigme n'est pas renoncement au sens, ni abandon à la néantisation. Elle se veut même plutôt apaisante, à défaut de rassurante, puisqu'il nous suffit d'écouter le poème pour voir, dans la « clarté liminaire des mots qui sertit les formes », ce à quoi cette lumière antérieure ouvre notre conscience.

En conclusion, la singularité de cette œuvre réside dans la radicalité et l'ambition de son projet d'allier une politique et une philosophie à une poétique qui les subsume, dans une esthétique nouvelle, c'est-à-dire en un art poétique fondé sur une éthique et une politique du vécu et articulé à une ontologie du devenir.

Bruno Cany

L'âge de lire précède l'âge de la lecture

Jean-Louis Baudry, *L'âge de la lecture*, Gallimard, coll. Haute Enfance

Voici un livre qui tous nous concerne, puisqu'il s'agit d'un essai sur l'accès à la lecture durant l'enfance, ainsi que sur ses plaisirs, ses énigmes et ses ambiguïtés. Chacun de nous se reconnaîtra donc dans cette description de notre pratique moderne de la lecture. On se souvient, en effet, que durant toute l'antiquité les textes

circulèrent oralement ; et qu'à cette époque d'analphabétisation, la lecture privée – très exceptionnelle – se faisait à haute voix. Sur la page, les blancs entre les mots n'existaient pas, non plus que la ponctuation. Son et sens coïncidaient alors dans le logos, ainsi que l'a écrit Jesper Svenbro. On se souvient également de l'étonnement gêné de Saint Augustin lorsqu'il pénétra dans les appartements de l'évêque d'Ambroise où, pensant le trouver disponible – puisqu'il n'entendait en s'approchant aucun bruit –, il le surprit lisant à voix basse. Mais ce n'est vraiment qu'à l'époque de Gutenberg, si ma mémoire ne me trompe, que la lecture devint cette opération dont Jean-Louis Baudry nous décrit l'expérience singulière.

Bien des pages sont émouvantes ; mais les plus bouleversantes sont sans aucun doute celles où l'auteur articule sa réceptivité naturelle aux mouvements de l'âme et son inépuisable connaissance des mécanismes de la psyché. Comme souvent avec J.L. Baudry c'est à une rencontre toute personnelle de Proust et de Freud que nous assistons et, poussant plus avant l'introspection, que nous pénétrons plus profondément en nous-mêmes.

La narration, par exemple, faisant siens les mécanismes psychologiques, psychiques et cognitifs, repère comment cette cérémonie de la lecture participe activement à la constitution de notre personnalité, elle qui offre à notre moi un espace projectif privé s'opposant à la représentation plurielle que nous avons de nous dans le regard des autres, et comment, justement parce que nous y accédons à nous-mêmes, nos parents, présentant pour la première fois avec autant d'évidence que nous ne serons pas cet obscur prolongement d'eux-mêmes auquel ils aspirent secrètement, se retrouvent pour la première fois brutalement, devant cette passion naissante qui nous dévore et qu'ils ont par ailleurs souhaitée de tout leur cœur, dans une relation rien moins qu'ambivalente.

Jamais personne, à ma connaissance, n'a poussé si loin l'analyse des enjeux biographiques liés à l'apprentissage de notre conception actuelle de la lecture. Personne n'a traqué avec tant de finesse la complexité de ce phénomène qui ouvre l'être-soi de la voix interne aux mots écrits dans lesquels il se perd en découvrant l'être-autre dans la langue extérieure, avant de se retrouver, définitivement fragilisé, comme être-pluriel et hypothétique dans la langue commune, au encore avant, pour certains d'entre nous et bien des années plus tard, de trouver là le ressort secret du passage à l'écriture.

Pour réaliser une analyse aussi fine que complexe, il fallait cette alliance si rare de la science et de l'art, cette connaissance simultanée du langage et de la psyché ainsi que la maîtrise de cet art de l'écrivain qui sait capter l'inaperçu en lui en même temps qu'il l'universalise en chacun d'entre nous.

Jean-Charles Depaule

Entretien avec Inês Oseki-Dépré

à propos de la traduction en français des *Galaxies* de Haroldo de Campos, La Main courante, 1998

Pourquoi *Les Galaxies* ?

C'est, à mon avis, le livre de plus important de Haroldo de Campos, mais surtout celui dont j'ai suivi de très près la « fabrication ». Pendant treize ans, de 1963 à 1976, il l'a écrit fragment après fragment – à certaines époques il en écrivait un par jour. Il lui est arrivé de s'interrompre, mais sans jamais vraiment abandonner son projet. J'ai suivi ce travail à partir du moment où j'ai connu Haroldo, un peu après qu'il eut commencé. À la fin des années soixante, alors qu'il avait écrit la majeure partie de son poème, il a exprimé le désir que je le traduise dans des revues, mais, je l'avoue, cela me déconcertait. Très tôt une traduction en italien avait été publiée. Je trouvais, quant à moi, la tâche démesurée.

À partir de 1972, sans penser en faire davantage, j'ai commencé à en traduire des fragments pour des revues et des catalogues, d'abord pour *Change*, pour l'anthologie *America Libre*, avec une présentation de Gérard de Cortanze, puis pour *Luna Park*, plus tard pour le musée de Lyon, puis pour l'exposition *Poésure et peinture* de Marseille.

C'est sans doute vers 1993-1994 que l'envie m'est venue, mais Haroldo n'y tenait plus. Vingt ans après, il avait changé. Il ne souhaitait plus que nous fassions cette traduction.

« Nous... » ?

Oui, nous... : il y avait des mots que je ne comprenais pas, des hispanismes, des hellénismes, des mots hindis, anciens ou forgés à partir d'une autre langue, donc je l'interrogeais constamment.

En 1993, je lui ai dit : « je crois qu'il faut publier une sélection des *Galaxies* en français », et je l'en ai convaincu, il s'en était détaché. Une anthologie de ses poèmes en portugais avait été publiée en 1992, à Sao Paulo, dans une collection intitulée *Les meilleurs poèmes...* Il avait voulu que je la compose : il pensait peut-être que j'étais la personne qui connaissait le mieux son œuvre, toute son œuvre depuis sa période « poésie concrète ». Après ce travail, j'étais persuadée de l'importance des *Galaxies* – il fallait les traduire. J'ai donc envisagé d'abord un recueil, une sélection. Nous nous y sommes mis. Le mouvement était amorcé, nous avons continué ! L'éditeur Pierre Courtaud a été enthousiaste, même s'il est, pour sa part, plus « Gertrude Stein » que « James Joyce » et que *Les Galaxies* sont un peu baroques.

Pourquoi Les Galaxies avaient-elles, pour vous, une telle importance ?

Les Galaxies illustrent ce que Haroldo de Campos défend dans la théorie. À l'encontre de la thèse officielle qui veut que la culture brésilienne se soit formée à la fin du XIXe siècle à partir de la culture romantique portugaise et française, il estime que « notre culture est née adulte, c'est-à-dire baroque, au XVIIe siècle ». Son pamphlet *Le Séquestre du baroque*, qui défendait cette idée, a provoqué une immense polémique. Il réintérait, du coup des auteurs qui avaient été oubliés par les manuels, à commencer par Gregorio de Matos, considéré par lui comme le premier écrivain brésilien.

Les Galaxies se situent dans la continuité de ce paradigme. C'est l'œuvre baroque de Haroldo de Campos. Un grand poème, très dialogique : il comprend une série de dialogues avec Joyce, avec Homère, avec Hölderlin, avec Goethe. Il contient une théorie de la littérature et de la traduction.

Et il traverse une époque...

Il est la fois homogène et évolutif. Il exprime des états successifs de la vie, de la poésie du Brésil. On est d'abord dans une période où l'utopie est en train de s'envisager, avec la construction au centre du pays de la nouvelle capitale, Brasilia, symbole du progrès. Ensuite, en 1964 : la dictature. Au début des mouvements peuvent encore s'exprimer, puis elle se durcit. À travers la progression des poèmes, qui sont publiés dans l'ordre où ils ont été écrits, on voit peu à peu l'espérance s'effriter. La solitude fait son apparition. Dans le dernier texte sur la mer, Haroldo parle de la « baraque mortépopée ibericaña ».

On rencontre aussi toutes sortes de personnages (dont Marilyn Monroe) et de situations qu'il a connus à travers ses voyages.

C'est un livre « daté » ?

Si c'est un livre « daté », il reste très programmatique, par les germes qu'il recèle par rapport à la poésie contemporaine. C'est une leçon de poésie, encore aujourd'hui. Chaque fois que je le relis je trouve que sa force est inentamée.

Comment la traduction, cette tâche qui vous paraissait démesurée, a-t-elle pris corps ?

Dans la pratique je me suis peu à peu constitué un système. J'étais de plus en plus sûr de moi, de plus en plus autonome. Je devenais capable de ne pas retenir des suggestions de Haroldo, de ne pas le consulter.

Bien sûr, comme dit Mounin, la traduction n'est pas l'original... Haroldo était de cet avis, il suggérait qu'on traduise en français des mots étrangers. Il estimait qu'il fallait en faciliter l'accès, quitte à introduire des périphrases. Il était soucieux de la

réception de son œuvre par le lecteur français. Quelquefois il me disait : « allez, on va mettre une marche » pour que la « montée » soit plus aisée. Mais il m'est arrivé de rétablir des formulations plus radicales par rapport à celles qu'il avait proposées.

L'intégrale des *Galaxies* a été lue dans les deux langues le 7 juin à Beaubourg, *Revue parlées*, avec la participation de l'auteur & Julien Blaine, Jean-François Bory, Henri Deluy, Liliane Giraudon, Joseph Julien Guglielmi, Michèle Métail, Inès Oséki Dépré, Anne Portugal, Jacques Roubaud, Jean-Jacques Viton.

Jean-Pierre Cometti

Le dehors

Nicolas CENDO, *Désaccordé parmi les ombres*, Spectres Familiers, 1999.

La grande affaire, c'est le *dehors*. Dehors des mots, de soi ou du regard, ni dehors ni dedans, et qui nourrit l'obsession de quelque chose à atteindre, qui ne se peut atteindre, comme une fausse promesse de bonheur. Parfois ce sentiment se mêle indistinctement à la mémoire ou à l'instant, voire à l'absolu : l'absolue évidence d'un *voir* ou d'un *vu* qui chasse miraculeusement l'esprit de l'œil, en effaçant le malaise et l'illusion de la distance et de ce qui est *séparé*. Ces pressentiments, qui semblent enfouis au cœur de l'écriture, ont quelque chose de métaphysique. Dans l'expérience sensible aussi, « nous sommes en lutte avec le langage ». Combien en ont pris leur parti, choisissant de l'ignorer, en faisant *comme si*, comme s'il n'y avait pas de « hors texte » ? Pour d'autres, au nombre desquels je rangerais Nicolas Cendo, les mots aspirent davantage à l'oubli. Le poème retrouve chez eux, non pas quelque fonction dépicative du langage, comme on le croit trop souvent, mais sa faculté naturelle d'effacement, en deçà de toute *exposition*, celle d'un regard blanc, apaisé.

Un tel regard, qu'il soit paradoxalement tourné vers une improbable *présence* ou vers le sensible, comme c'est alternativement le cas chez les poètes qui partagent ce souci, cette inquiétude, fait partie de ces mythes dont on ne peut attendre que des fragments de clarté, bien qu'ils suffisent à en désirer l'évidence. Il y a, chez Nicolas Cendo, un mouvement de l'écriture qui épouse alternativement, sous ce rapport, un *retrait* et une *attente* auxquelles la seule récompense qui se puisse offrir est celle d'une hypothétique percée. Ce retrait est celui de la lumière, mais cette percée n'est pas celle de l'« Être », tout juste celle d'un bonheur de la coïncidence, sans fausse hauteur, mesuré à l'incertitude des bords, la fragilité des contours auxquels nous devons pourtant notre paysage familial, domestique,

C'est par flaques ou par taches que le « réel » se donne dans cette expérience qui se voudrait muette. Lui rendent justice – il faudrait dire *justesse* –, ces paroles entendues : « On voit la mer », « non pas encore, on la distingue. » La maison, comme espace des mots et du langage partagé, en est peut-être le lieu privilégié, celui du retrait, à la fois domestique et privé, qui impose sa géométrie. L'espace, la lumière y puisent une puissance de contraste à laquelle ils doivent leur sens, et sans laquelle nous n'en saisirions peut-être même pas la violence : « Quand la lumière est à son comble, l'après-midi vient s'effacer dans l'ombre au bord du lit ». Cette domestication sans drame du dehors, qui montre aussi à quoi tient l'intériorité, s'ouvre même à la conscience de son dérisoire, lorsqu'on s'aperçoit que le monde peut tenir sous un parasol.

Il est toutefois des géométries plus complexes, celles de taches de lumière ou de couleurs, où les choses se défont, échouent, comme échouent les objets sur le rivage, ou bien percent, comme pour répondre à l'attente du poème. De cette attente, un peu lasse et sans garantie, le chant du grillon offre la réplique sonore, lui qui « avec humour creuse la distance ». Dans *Désaccordé parmi les ombres*, le son se conjugue à la lumière, au titre d'une expérience du détachement, et parfois de l'entre-deux, qui possède sa temporalité propre, en marge de celle du jour et de la légèreté de l'air : « Les cèdres se dérobent à travers les fenêtres. Un rayon brise les bordures, effleure la cime des arbres, libère de claires cascades. Une deuxième strophe abandonne sur un vieux disque tout ce qui fut comme l'accord des vagues. L'écho des jeux sonde la profondeur de l'air. Un parfum d'herbe flotte entre deux lames d'ombre. Contre le damier des vitres, une autre partie continue. Un jour de plus s'est avancé sur l'échiquier où peu à peu tout se précise et seule lui fait face une buée couleur d'adieu. » On peut aussi y entendre, plus apaisé toutefois, le souffle de *Pour une absence* (Lettres de casse, 1988), par exemple :

*en retrait / toujours / le souffle abandonné / barque vide au dernier rayon
Dans la distance / venu contre la bouche / pétale humide au bord du cri*

L'espace, la distance, le dehors appartiennent ici à une topographie familière mais jamais fixe, où la différence et l'indistinction naissent de la seule diffusion, autant que des traces que les choses laissent sur les autres choses en déclinant, comme la lumière le soir, ou comme ces lucioles qui en conservent paradoxalement l'éclat en entrant dans la nuit : « La nuit descend. L'heure balance entre le grave et le futile de ce jour. Vers la mer une luciole tente de renvoyer ce qu'il en reste. » Les contrastes qui émergent ainsi de la banalité du jour et de l'apparente égalité des heures n'y font pas seulement surgir la *différence* ; ils en traduisent l'*indétermination*, pour ne pas dire l'hésitation, celle que l'écriture elle-même épouse à sa manière, et qui la place dans sa position de retrait et d'attente si caractéristique. En même temps, elle y découvre la possibilité d'un récit attentif à ce qui échappe ordinairement aux mailles de la narration.

Il y a quelque chose qui tient de la stricte matérialité et de la seule immanence dans ce que je me risque à baptiser ici du nom de récit, à rebours des usages

estampillés de ce mot, quelque chose qui participe de ce que Lucrèce désignait du nom de *clinamen*, pour expliquer l'inexplicable : « Il se peut que le son du couperet tranchant le cou d'un poulet en ce dimanche, ne soit plus qu'un vibrato répercuté dans la lumière, papillonnant comme une mite qui défait le tissu des jours. Tout le calme versé par le ciel, la cuisine réduite à une tache, le tablier froissé par les jambes nues de la bonne, la table noire, l'air désormais aveugle sous le soleil, la porte ouverte. »

Henri Deluy

Actualités

Je viens de relire plusieurs anthologies anciennes (depuis celles, nombreuses, du début du siècle jusqu'à celle de Jean Paris, dans les années cinquante). Excellent contre la présomption. Excellent pour la retenue des narcissismes. La qualité des anthologies : elles sont toujours bonnes à quelque chose, même quand elles sont exécrables.

*

Devant les petites boîtes, les exercices d'écriture. Ce qui se joue dans la constitution des caractères chinois. Un trait avant l'autre, une sorte d'intime distancié, à la lettre.

*

Je suis de plus en plus sensible aux écritures, aux diverses mises en forme, de ceux qui, parmi nous, refusent d'aller puiser dans ce qui – dit-on – se trouve *derrière les mots*.

*

Les psycholinguistes américains Shannon Stirman et James Pennebaker, de l'université du Texas, au terme d'une minutieuse enquête, au niveau mondial, viennent de donner leur conclusion : les poètes ne se suicident pas plus que les boulangers, moins que les fleuristes mais plus que les hommes d'état.

*


La pratique généralisée des anthologies personnelles, courante dans le monde, ailleurs, n'est pas, sauf exception, dans la tradition française. Cela pourrait changer : après celles de Frank Venaille, de Paul Louis Rossi et de quelques autres, Alain Lance vient de publier la sienne.

Des mots à ne pas oublier

Farrago, n.m., du latin « far », blé, mélange de diverses sortes de grains, fouillis.

Il n'est si mince barbouilleur de papier qui, à l'apparition de son farrago, ne reçoive des lettres de félicitations.

Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*,
Livre XVIII, chapitre 8, 1838.



Bulletin d'abonnement ou de réabonnement

NomPrénom.....
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 :

(voir la liste des numéros disponibles) :.....

Je vous adresse la somme totale de :

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

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

LIRE

William Carlos Williams, *Je voulais écrire un poème*, Unes

Claude Ollier, *Wanderlust et les Osycèdres*, P.O.L

Maurice Roche, *Mémoires*, Tristram

Zbigniew Herbert, *Élégie pour le départ*, Le passeur

Josée Lapeyrère, *I / O*, Ulysse Fin de Siècle

Alain Lance, *Temps criblé*, Obsidiane & Le temps qu'il fait

Jean-Michel Espitallier, *Pièces détachées*, Anthologie, Pocket

Lionel Ray, *Pages d'ombre*, Gallimard

Fabrice Bothereau, *Planète Mars*, CipM / Spectres Familiers

Katalin Ladik, *Poèmes*, CipM / Spectres Familiers

Pierre Getzler / Jacques Roubaud, *Le Sonnet en France, des origines à 1630*, Inalco

Matthieu Messagier, *Poésie 1964-1974*, Flammarion

Matthieu Messagier, *Les Grands Poèmes Faux*, Flammarion

Deuxièmes rencontres de Chédigny, *Poésie aujourd'hui*, Farrago

Christophe Tarkos, *Pan*, P.O.L

Jacques Darras, *L'Embouchure de la Maye dans les vagues de la Manche*, Le Cri / In'Hui

Anthologie de la poésie française du XX^e siècle I & II, Poésie/Gallimard

Nuno Judice, *Lignes d'eau*, Fata Morgana

18 + 1 poètes contemporains de langue portugaise, Institut Camões

Hédi Kaddour, *Passage au Luxembourg*, Gallimard

Charles Dobzynski, *Journal alternatif*, Dumerchez

Pierre Garnier, *A vécu la disparition des bouvreuils*, Fidel Anthelme

Nuno Judice, *Le Mouvement du monde*, Le Taillis Pré

Philippe Longchamp, *La Compagnie des animaux tièdes*, Cheyne

Jean-Pierre Bobillot, *tombeau disidore ducasse*, Voix

Christian Prigent, *L'Âme*, P.O.L

Joseph Julien Guglielmi, *Travelogue*, P.O.L

Didier Garcia, *Six et un*, Comp'Act

Michèle Métail, *Mandibule, Mâchoire*, La Chambre

Marcel Migozzi, *L'Invisible donation*, Telo Martius

Salvatore Quasimodo, *Poèmes*, Unes

William Carlos Williams, *Le Printemps et le reste*, Unes

Jean Portante, *Point*, PHI

Hervé Le Tellier, *Zindien*, Syllepse

Donatella Bisutti, *La Nuit dans la clôture du sang*, Unes

Jean-Michel Bongiraud, *Apesanteur fiscale*, Editinter

Raymond Jean, *Tutoiements*, Arléa

Alin Anseew, *La Guerre vite, sinon j'étouffe*, Champ Vallon

Michelle Grangaud, *Souvenirs de ma vie collective*, P.O.L

Emmanuel Fournier, *L'Infinif des pensées*, L'Éclat

Le haricot quand il est vert

H.D.

Avec le maïs, la courge et le tabac, le haricot est une des quatre plantes sacrées des indiens Navajos. D'après une étymologie, quelquefois contestée, le nom de cette sorte de fèves serait passé dans notre langue à bord de l'un des navires de la conquête, sur le chemin du retour, avec le "ayacolt", d'origine aztèque (nahuatl). Exact ou non, notre "haricot" n'a donc rien à voir, directement, avec le "haricot de mouton", de délicieuse mémoire. Le dit "haricot de mouton" est attesté dès le XIV^e siècle pour désigner un plat de mouton coupé en morceaux (d'après le verbe *haricoter*, couper en morceaux), accompagné de pommes de terre et de navet; il se dénomme alors : "hericoq de mouton".

Le légume "haricot" apparaît sur les tables d'ici dans la première moitié du XVII^e siècle; sous la forme écrite, il n'est repéré qu'en 1628 : "fèves d'aricot". Quand le haricot remplace-t-il le navet (et très souvent la pomme de terre) dans le "haricot de mouton" ? Petit mystère pour haute saveur.

Légumineuses papilionacées, à fleurs serrées en grappes voluptueuses, à fruits délicats, les familles, les variétés, les sortes, les espèces, les qualités de haricots savent se multiplier. Les verts, les frais, jaune ou beurre, gousses frêles, dans un duvet; les flageolets, qui commencent à mûrir (les Chevrier d'Arpajon, par exemple), et puis les secs, les blancs, les rouges, les noirs, les mouchetés. Ceux qu'il faut écosser. Des couleurs, des formes, des mots : les grimpants, à rames, les lingots, les mange-tout, de Saint Fiacre, les très hâtifs d'Étampes, les cocos, les cocos roses, les cocos plats, les nains, les nains de Bourgogne, les riz, les aiguilles, les Hollande, ceux d'Espagne, de Lima, les petits-gris de Bagnolet, les petits-gris d'on ne sait d'où, les rognons, les rognons de coqs.

Ceux qui viennent de loin, ceux qui viennent d'Aubagne. Les blancs frais, les blancs secs, pour les cassoulets, les purées, les garbures, les potées, les blanquettes, la feijoada portugaise, l'estouffat à l'occitane.

Surtout, le *haricot vert frais*, la pureté, l'élégance, la séduction même. Une suave friandise.

Les haricots verts frais, qui doivent sortir du panier, le panier du jardin quand c'est possible (sinon, veillez à la netteté du maintien, le frac doit être tendu, bien serré autour du corps). Éplucher, défilander si nécessaire (les fils ne sont pas toujours la marque d'un vieillissement). Laver sous une eau courante (ne jamais laisser tremper). Plonger dans un grand, un profond récipient, dans une grande, une large quantité d'eau salée en ébullition. Laisser cuire à gros bouillons (entre 15 et 20 minutes, à surveiller, en évitant la cuisson "nouvelle cuisine"). Égoutter. Éponger. Plonger dans une eau froide si vous ne les utilisez pas immédiatement (pour fixer la couleur).

Consommer à l'anglaise, à la maître d'hôtel, à la landaise, à la paysanne (avec pommes de terre), à la bonne femme, à la quercynoise (graisse d'oie, œufs entiers), au gratin, au jus, à la lyonnaise (sautés aux petits oignons), à la normande (crème plus liaison aux jaunes d'œufs et beurre), en purée, à la provençale, à l'indienne (mayonnaise au curry), à la niçoise (estragon et câpres dans une fondue de tomates à l'ail), etc.

La salade de haricots verts

Ils sont cuits comme il a été dit. Ils ne sont pas rafraîchis, ils sont glissés dans une vaste saladière et soulignés d'une vinaigrette un peu relevée (huile d'olive verte, fines herbes, poivre au moulin, vinaigre choisi, oignons frais en subtiles rouelles – peu : l'oignon est un faire valoir, pas plus –, sel).

La fin des haricots demeure une fin provisoire.

Et, ne l'oubliez pas : *haricot* rime avec des centaines de mots en – O – de *fléau* à *Foucault*, il rime riche avec *abricot*, *fricot*, *massicot*, *tricot*, *coquelicot*...

Et même si Raymond Queneau ne pensait pas aux haricots verts frais, n'oubliez pas sa formule parémiaque : "Si le coq a ri tôt, l'haricot que trop" (*Les Fleurs bleues*).