

# Action Poétique

166

Bruno Cany

## *Poètes autrichiens d'aujourd'hui*

*Gertrude Stein*

Martine Audet

Jean-François Bory

Élisabeth Jacquet

Tita Reut

Laurent Jaffré

Jean Ratenni

*Rimbaud a-t-il lu Hölderlin ?*

Patrick Beurard-Valdoye

*farrago*

Editions Léo Scheer

*Les Cantos*

Renaud Ego

S E P T I È M E  
B I E N N A L E  
I N T E R N A T I O N A L E  
D E S P O È T E S  
E N V A L - D E - M A R N E

*Novembre 2003*

Poètes du Népal, du Viet-Nam,  
de la Haute Sibérie, des républiques  
Baltes, du Chili, de France, etc.

11, rue Ferdinand-Roussel, 94200 Ivry-sur-Seine  
Téléphone : 01 49 59 88 00 – Télécopie : 01 46 72 72 71  
[biennaledespoetes@wanadoo.fr](mailto:biennaledespoetes@wanadoo.fr)

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, Bruno Cany  
Henri Deluy, Isabelle Garo,  
Éric Giraud, Liliane Giraudon,  
Michelle Grangaud, Alain Lance,  
Jacques Roubaud, Bernard  
Vargaftig, Véronique Vassiliou  
Jean-Jacques Viton

Secrétariat général :  
Jean-Pierre Balpe

Administration :  
Michel Ronchin

Diffusion : Éditions Farrago/  
Flammarion UD  
Pour les numéros précédents  
s'adresser à la revue

Abonnement :  
France : 1 an (4 numéros : 38 €)  
2 ans (8 numéros : 68 €)  
Étranger : 1 an (4 numéros : 54 €)  
2 ans (8 numéros : €)

C.C.P. Paris 4294 55 E

Les manuscrits non retenus  
ne sont pas retournés

Gérant responsable : Henri Deluy

Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trimestre 2002  
ISBN : 2-84490-085-2  
ISSN : 0395-0018  
Commission paritaire n° 56995

Imprimerie des Presses  
Universitaires de France,  
73, avenue Ronsard - 41100  
Vendôme. N° 49186

3 *Bruno Cany, L'amour déchiré*

7 *Quelques poètes autrichiens, des partis et des partis-pris*

Michelle Grangaud – Elfriede Czurda – Michael  
Donhauser – Helga Glantschnig – Anselm Glück  
Margret Kreidl – Christian Loidl – Rosa Pock  
Peter Waterhouse

♣

39 *Gertrude Stein, Tendres boutons* (extraits)  
Traduction Christophe Marchand-Kiss

♣

44 *Rimbaud a-t-il lu Hölderlin?*  
Patrick Beurard-Valdoye

♣

53 Martine Audet – Jean-François Bory  
Élisabeth Jacquet – Tita Reut  
Laurent Jaffré – Jean Rattenni

♣

85 *Les Cantos d' Ezra Pound* : Renaud Ego

89 *Actualités, Chroniques, Notes*

*Libres associations* : Michel Plon – La Chronique de Claude  
Adelen – *La lettre à Sarah Jane W.* : Liliane Giraudon  
*KOÀ-2-9* : Nadine Agostini – *L'art plastic' et Cie* : Christophe  
Marchand-Kiss – *De l'art et du texte* : Véronique Vassiliou  
*Made in France* : Jean-Pierre Cometti – *Morandi* : Maurice  
*Revue & revues* : Yves Boudier – *Meryon, Baudelaire* : Pierre  
Lartigue – *Blaise Cendrars* : Liliane Giraudon – *Ovide* : Claude  
Minière – *Philippe Jacquot, Emmanuel Hocquard, Ch. Tarsos,*  
*Bernard Heidsieck* : Christophe Fauchon / Frank Smith  
*Yves Bonnefoy* : Anne Malaprade – *Jean-Jacques Viton* : Frank  
Smith – *Anne Parian* : Éric Houser – *Ariane Dreyfus* : Isabelle  
Garron – *Jean Daive* : Anne Malaprade – *Jean-Michel*  
*Espitalier* : Véronique Vassiliou – *Ryoko Sekiguchi* : Frédérique  
Guéat-Liviani – *Henri Meschonnic* : Jacques Roubaud

*Des mots à ne pas oublier* : gourme

Couverture 1 : Gertrude Stein. – Couverture 3 : Lire  
Couverture 4 : *Le Pilaf de moules*, HD

*Dominique Buisset – Henri Deluy  
Joseph Julien Guglielmi – Christophe Marchand-Kiss  
Marc Petit – Tita Reut – Jacques Roubaud*

## *Traduire, en poésie ?*

Ce livre n'est pas diffusé en librairie. Pour le recevoir,  
il convient de s'adresser directement à la

Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne  
11, rue Ferdinand-Roussel  
94200 Ivry-sur-Seine.  
Tél. : 01 49 59 88 00 – Télécopie : 01 46 72 72 71  
[biennaledespoetes@wanadoo.fr](mailto:biennaledespoetes@wanadoo.fr)

*farrago*

*Editions Léo Scheer*

Bruno Cany  
*L'Amour déchiré*

*À Noëlle-Claire  
et à Frédéric*

Le Père est le philosophe incarné du Désir créateur ;  
or le philosophe n'est pas le père.

La Mère est appelée « Marie de l'Incarnation » ;  
or la sainte est l'autre de la femme.

Le philosophe-artiste comme l'autre de l'homme –  
tel est le devenir que s'accorde le Fils,

Et sa réponse à l'un et à l'autre.  
Mais cette réponse interdit au Fils de devenir Père –

Que ce soit père biologique comme le philosophe,  
ou père de l'Église comme le fils de sa mère –.

Et lorsque le Père élusif meurt, alors la vie  
devient réellement intenable pour ce fils autre,

Pour ce fils qui, entre le Père qui se dérobe  
et la Mère interdite, doit devenir plus qu'un fils,

Pour ce fils qui ne parvenait déjà pas à être autre,  
et qui masquait l'identification paternelle

Sous la réciprocité maternelle du devenir-enfant –  
et dont le Père maintenait sans le savoir la fiction.

Et alors il choisit de mourir, car en mourant  
il réunit le Père défenestré et l'Aigle-Mère

Dans son propre advenir d'enfant éternel.

Choisir sa mort est un acte philosophique : c'est transformer l'expérience en action, c'est passer de la puissance à l'acte.

La mort n'est rien pour nous ; mais terme de la vie, elle lui donne son sens. Choisir sa mort c'est l'acte par lequel on donne sens à sa vie.

Cette mort volontaire fait donc de lui, le philosophe-artiste, le fils spirituel de Gilles et de Marie. L'enfant déchiré entre la philosophie et la sainteté.

Mais en même temps qu'elle met fin aux souffrances de ceux qui partent, la mort transmet ses souffrances à ceux qui restent.

Car en même temps qu'elle donne sens à la vie des uns, elle offre aux autres ce non-oubli qui n'est jamais toute la vérité.

Travail de deuil et de maturité. À ceux qui restent donc, il revient de donner subjectivement sens à sa mort comme celui qui est parti a su donner objectivement sens à sa vie.

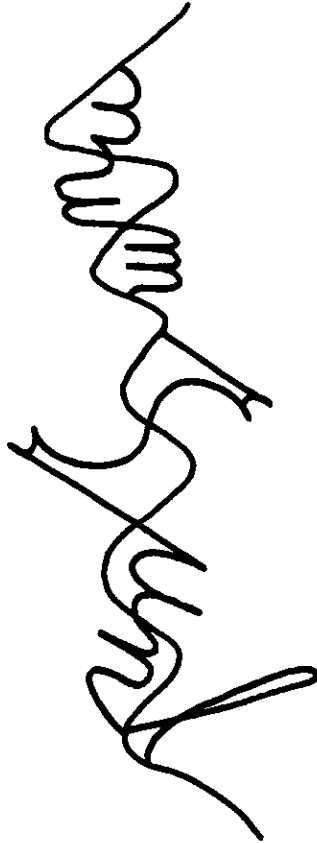


Scholie – Aujourd'hui, 13 avril, poursuivi au Rostand la lecture de *L'aigle-mère*, repris à son commencement voici quelques jours. Hier j'étais resté, intrigué, sur la découverte que le devenir-enfant était partagé par la Mère (79 ; 95) et le Fils (92), et qu'il faisait donc pendant à la chute défenestrée qu'ont en partage le Père et le Fils. Or, j'ai découvert aujourd'hui (82) que la Mère avait dû résister à l'appel du vide ! Qu'il y a donc une terrible conjonction à travers Marie et Gilles quant à cet appel perçu par J.-N. Conjonction qui confirme, non seulement le rapprochement que j'avais intuitivement induit entre les deux figures perçues comme symboliques et, par suite, l'acte du Fils comme liaison indéfectible entre le Père, la Mère et le Fils, mais aussi pour ce qu'il esquissait de cette triple relation (dont je ne parvenais pas alors à formuler exactement les termes de la dissymétrie) : tandis que le Père et le Fils chutent, la Mère s'élève sur « le chemin de la Hauteur » (95)... Ainsi se comprend mieux cet acte chez celui qui n'était pas (pour autant qu'on puisse dire une telle chose) suicidaire : premièrement, J.-N., comme Marie, trouve « effroyable » la pensée du sui-

cide par défenestration; deuxièmement, J.-N. n'accepte pas le fait du suicide par défenestration de Gilles; troisièmement, subissant à son tour cet appel, comme son Père il y succombe, puisque comme lui il est philosophe, et non pas un saint comme sa Mère. Sans aucun doute y avait-il 'pensé' avant la mort de Gilles, mais c'est le fait de sa mort qui a déclenché le mécanisme de l'actualisation; car le Père n'est élusif qu'auprès de la mère, et que l'identification du Fils au Père (ce lien premier et indestructible) devait demeurer cachée dans les plis les plus secrets du dernier récit, sous le masque de la filiation maternelle, comme l'impossibilité de devenir Père.

En même temps que la révélation de cette conjonction, j'ai pu pénétrer la complexité de la nature du devenir-enfant: j'avais d'abord pensé que le devenir-enfant concernait le Fils; mais les pages lues hier m'ont dirigé vers la Mère, et je me suis demandé si je ne m'étais pas gravement trompé. Or, aujourd'hui j'ai découvert que le devenir-enfant n'était autre que le lien de réciprocité entre la Mère et le Fils, puisqu'il est attribué à la Mère par le Fils (79) et au Fils par la Mère (92). La crainte de Marie est d'être mère d'un enfant mort; mais son espoir est que son fils soit toujours un homme-enfant! La réciprocité maternelle fait donc pendant à l'identification paternelle.

Si le fait de la mort du Père est le déclencheur de l'acte suicidaire du Fils, le devenir-enfant comme lien de réciprocité entre la Mère et le Fils est ce qui détermine cet acte, puisque non seulement la Mère est interdite, mais encore que l'enfant est comme une écharde dans la chair de la mère (94)! En mourant, le Fils réalise un double *double bind* puisqu'il rejoint le Père par l'acte philosophique en même temps qu'il accède au souhait de sa mère de rester un enfant; mais en même temps qu'il réalise son souhait le plus cher en devenant l'enfant éternel il réalise sa crainte la plus sombre en devenant l'enfant-mort. Le fait du suicide de son Père ouvre le passage du virtuel à l'actuel dans la mesure où l'impossible devient possible par la reconsidération du lien maternel à la lumière de la disparition du Père.



"Buchstabenprofil"

Ernst Jandl, 75



*Quelques poètes autrichiens,  
des partis et des partis-pris*

Michelle Grangaud

---

Elfriede Czurda

---

Michael Donhauser

---

Helga Glantschnig

---

Anselm Glück

---

Margret Kreidl

---

Christian Loidl

---

Rosa Pock

---

Peter Waterhouse



*Traductions Florence Hetzel, Siegfried Markus Schopper,  
Michelle Grangaud, Christian Loidl, Eva Lavric*

## Michelle Grangaud

### *Quelques poètes autrichiens, des partis et des partis-pris*

Le projet de présenter des poètes autrichiens est né en un temps, qui semble maintenant lointain, où, en réaction à la percée électorale du parti de M. Haider, une espèce d'embargo culturel avait été instauré contre l'Autriche. Réaction d'autant plus absurde qu'elle frappait justement (si l'on peut dire) les opposants à M. Haider.

Ce motif initial ayant été invalidé par l'annulation des sanctions, il reste qu'on pouvait trouver intéressant de présenter une partie au moins de la partie pensante, et poétique, de l'Autriche. Mais il fallait, pour cela, opérer des choix. Car, dans l'Autriche actuelle, il n'y a pas à proprement parler d'écoles, ni de mouvements, comme il peut toujours s'en former en France. Chaque poète autrichien ne représente que lui-même. Il existe, cependant, comme partout ailleurs, des tendances que l'on peut diviser (très schématiquement et grossièrement, il est vrai) en trois partis : le parti du sentiment, le parti de la forme et le parti (restreint mais pourtant nettement affirmé) de la contrainte au sens oulipien du terme.

Le choix des poètes ici présentés s'est opéré sur la base d'un double parti-pris : celui de la forme et celui de la parité masculin / féminin ; un choix, donc, parfaitement arbitraire. Son intérêt, cependant, réside peut-être dans la diversité qui en résulte, car rien n'est plus diversifiant que le souci formel. C'est un fait, qui se constate expérimentalement : se couler dans un moule préétabli est un moyen sûr de produire la singularité maximale.

Cette différenciation par le souci formel est particulièrement patente chez trois des femmes ici présentées : Elfriede Czurda, Helga Glantschnig et Margret Kreidl, qui, tout en ayant en commun, très manifestement, le féminisme et une sorte de rage contre les clichés de la société dans laquelle elles sont prises, n'en opèrent pas moins, chacune pour soi, une mise en scène radicalement différente les unes des autres.

Et symétriquement, côté messieurs, où le ton paraît nettement plus posé, plus serein, censément plus objectif, la différence de style est considérable entre les deux poètes en prose que sont Anselm Glück et le pongien Michaël Donhauser, cette différence stylistique étant encore plus évidente s'il est possible entre les deux poètes en vers libres que sont Christian Loidl et Peter Waterhouse.

Quant à la voix de Rosa Pock, c'est encore un autre monde-à-soi, qui, comme les autres, ne ressemble à aucun autre.

## Elfriede Czurda

*Reflekses  
Mal  
Heureux*

*Ruses Rigidité Réceptivité Refrains*

*Waldhausen, le 24 février 1993*

collines blanches collines très blanches  
collines mamelons forêt gris vert  
au-dessus ciel et colline gris bleu  
gris rose gris un voile gris  
un voile blanc-gris  
vient du dehors par la fenêtre  
jusque dans ma tête, profond,  
dans ma tête forêts  
de conifères blanc-gris  
mamelons pleins d'arbres  
qu'on n'entend ni ne voit  
pas mes arbres pas mes  
sons une transition sans suture  
monte monde en hiver comme  
dessin noir et blanc  
entre colline et caverne  
et tranquille je suis un  
continent abandonné

Je ne crains rien plus que moi-même  
rien qui soit plus en travers du chemin  
rien qui m'enchaîne plus  
rien qui me fasse plus siffler les oreilles  
rien qui me paramètre plus le cerveau  
rien qui me monte plus à la tête  
rien qui me sape plus le tonus  
rien qui me coupe plus le courage  
rien qui me prive plus d'espoir  
rien qui m'obscurcisse plus la vue  
rien qui me restreigne plus  
rien

*le tout premier poème viennois  
de printemps, le 13 mars 1993*

tous les viennois se promènent dans le prater.  
tous les chiens viennois reniflent la boue,  
eux aussi dans le prater.  
tous les enfants viennois gambadent dans la gadoue,  
eux aussi dans le prater.  
tous les viennois viennois et chiens et enfants  
rebondissent comme des ballons à travers le prater,  
balles de tennis de badminton de caoutchouc et de football.  
refrain :  
pour un peu de soleil tiède  
pour un peu d'air doux.  
pour un peu d'humeur triomphante.  
pour un peu de parfum de printemps.  
tous viennois sont soleil au prater.  
tous viennois sont air aux enfants.  
tous viennois sont canins triomphants.  
tous viennois sont parfum de printemps.

*dimanche, le 14 mars 1993*

mon crâne est employé  
chez le soleil chez le printemps.  
il pense à faire une promenade  
à travers la Heldenplatz.  
échéance : urgent.  
pense aux pâquerettes  
sur les pelouses devant la mairie.  
échéance : tout de suite.  
pense à des bourgeons verts sur les branches nues  
des arbres de la Ringstrasse.  
échéance : contrôle permanent nécessaire.  
pense à son avenir sans chapeau ni écharpe.  
note : vérifier constamment son arrivée.  
en tant que secrétaire de garde  
des rayons de soleil du  
globe terrestre il est terriblement  
surchargé en ce moment.  
toute la journée il traverse  
vienna à la hâte.  
sans répit.  
sans échappatoire.

*Traduction de Florence Hetzel,  
Siegfried Markus Schopper, Michelle Grangaud*

# Michael Donhauser

## *Littéralement : le coing*

### *L'armoire*

Ainsi, ouverte en A et de nouveau fermée, elle est là.

Haute, large, au fond de la pièce, un morceau provisoire de fermeté.

En bois de pin montagnard.

Dont les yeux nombreux comme des îles marron sombre, ou des archipels, flottent dans le courant de ses veines.

Elle est posée.

Aucun après-midi ne semble avoir prise sur elle, aucun discours, à présent, ne la ferait sortir de sa nature muette.

Sa place fixe dans le monde du travail est-elle la raison ultime de sa sérénité ?

Elle reste ainsi, sans répondre, ne déploie pas ses ailes, ses portes, pour prendre son vol, pour s'envoler comme une corneille.

Ne fait que roucouler quand je l'ouvre, et montre le linge, auquel elle sert de cellier ou de geôlier.

Trapue, flegmatique, elle fait son devoir, renfermant en son sein tout remous en faveur d'un ordre paisible.

Ce n'est que vers le soir, en souvenir de ses origines, de ses voyages en tant que malle, qu'elle diffuse un éclat venu d'ailleurs.

Elle grincerait si je portais la main sur elle, en voulant la déplacer.

Elle s'obstine ainsi dans sa fermeté et je la laisse où elle est.

Elle porte mon chapeau comme une sorte de couronne, deux bouteilles de vin, un coing et un chandelier.

### *Le coing*

Au premier abord il ressemble plutôt à une poire, il a un duvet velouté et on s'attend à une pulpe douce, un plaisir juteux.

Beaucoup de morsures et de baisers, siroter et bécoter, c'est ce qu'il donne à flairer, ce à quoi il aspire.

En fait il est dur, non comestible, plutôt du bois qu'un fruit, une pomme de terre.

On peut s'accommoder de cette tromperie, et le placer sur l'armoire pour respirer à nouveau son odeur, sa soif.

Il répand abondamment sa promesse, absorbant même les mauvaises odeurs ou rumeurs.

Mais pour le rendre comestible, il faut le couper en tranches minces et le faire cuire, le réduire par cuisson, le sucrer.

Et finalement cette marmelade n'accomplit qu'approximativement la promesse du coing lorsqu'il était encore fruit.

## *La neige*

Vu de l'extérieur donc vers l'intérieur, son tourbillon correspond à l'arbitraire des pensées, qui se vaporisent et se mettent en boule si elles n'ont pas encore assez de poids pour tomber avec la constance particulière aux mots.

Rien ne pousse le regard, tant que la neige ne l'a pas accaparé, à supposer déjà à travers ses gestes estompés une sorte de récit.

Seul le désespoir, peut-être, vient à sa rencontre et c'est ce qui me fait chercher, avec son vacillement et dans son vacillement, un accord.

Mais à peine dehors, donc dans la neige, tous les détails s'embrouillent et s'échangent dans le plaisir et la colère qu'elle prend à supprimer les bordures de pierre, envahir les carrefours, faire de la ville un désert.

En même temps elle pénètre et se fait conteuse, elle se pose sur la corniche des façades, tourbillonne autour du tram, étouffe le silence des unes, le vrombissement de l'autre, dans une ville devenue alors étrangère.

À cette irruption soudaine fait suite, lentement, le calme d'un accord et bientôt je marche, tel un peut-être Russe, sur ses chemins étroits, contournant les amoncellements le long des voitures enneigées.

Même les équipes de déblaiement qui la chargent avec leurs pelles sur des charrettes et la raclent sur l'asphalte, ne font pas le poids, elle les réduit à l'état de citations.

C'est en fait ce qu'ils sont depuis toujours, de l'étranger déplacé à l'étranger, ou sans-abri et miséreux, par nécessité glissés dans des vestes orange.

Finalement elle embourbe les rues et j'entends l'obsession qui n'est plus la sienne, le hurlement des moteurs et des pneus qui tournent à vide, dérapent.

*Traduction de Florence Hetzel,  
Siegfried Markus Schopper, Michelle Grangaud*



## Helga Glantschnig

### *Kamel und Dame*

### *57 Tierlieben Gedichte*

#### *Chameau et chamelle*

#### *57 poèmes d'amours animales*

### *Monsieur et Madame Papillon*

Un papillon aux blondes ailes voletait sur un vert coteau. voltige, voltige !  
Que fait-il ? Sur pousse pourpre il se pose. Ah, quel parfum plantureux !  
Suis-je volage ? Non, non, mon tout doux, murmure quelqu'un. C'est  
Madame Papillon, les ailes parées des plus beaux motifs . Superbe, s'embal-  
le-t-il. Flambant neuf, féérique. Voletons papillonons. N'avons-nous pas  
l'air de bien faire la paire ? Mais, minaude-t-elle, à deux les miens vont tou-  
jours loin.

### *Monsieur et Madame Poulpe*

Que tu es mou, mon mollusque – des rames tu en as beaucoup ! Pour bar-  
boter, éclabousser, pour chasser et chatouiller. Et ces yeux silencieux qui  
sucent à qui mieux mieux. J'ai aussi un encrier, pouffe Madame Poulpe. Tu  
connais mon écriture marine, mon signe aquatique ? Ils disent si avec toi je  
vais pouvoir m'abandonner dans les profondeurs marines. Chut ! dit  
Monsieur Poulpe ; et dans l'onde bleue il fait gicler un cœur.

### *Monsieur et Madame Macaque*

Eve, Adam, Dame de paradis ? Suis-je la femme que Dieu créa, issue d'Adam, l'Ève macaque ou quoi ? Adam, mon époux, n'es-tu donc qu'un pou lascif et créatif ? Hi ! Hi ! Il ne va pas plus loin sur ce chemin de vérité. C'est moi qui garantis l'espèce, moi qui fais les enfants-macaques, explique-t-elle, véhémentement. Un, deux trois, quatre, et hop, horde bondissante. Qu'ils se pendent par la queue et attrapent des bananes. Des radis, ils n'en veulent point. Macaques, tous, nos macaques ! constate le couple, ébahi. Macaquadam, macaquève, neveux, nièces, tantes rien que du mac-amacaque !

### *Monsieur et Madame Mouton*

*Princesse*, la plus belle entre toutes les brebis ! Belle comme laine vierge, soleil, soie, savon. Belle à mourir. Ne suis-je pas la plus belle, vraiment ? Miroir, miroir dans la bergerie, dis-moi bêh ! bêh ! qui est la plus belle au bal ? – Allons donc, ne sois pas coquette, ne sois pas bête, bêle-t-il. Sinon le paysan viendra pour t'égorger. C'est que tu es si bucolique et délicate, avec ta toison à foison, ô mon épouse ! Oublie le miroir, enfin !

*Libellule et libellule*

Ton costume un souffle léger, le plus léger de la création ? – La Belle et la Bête – Folie d'été, amourette d'étang, mon élixir. Scintillement infini, bourdonnement enchanteur. Tu fuis avec style, lorsque le soleil disparaît et le bêlement s'éteint. Comme pourchassé, tu saisis le paradis.

*Traduction de Florence Hetzel, Michelle Grangaud*

## Anselm Glück

*Toter winkel, blinder fleck*  
(*Alles auf einmal und gleichzeitig nocheinmal*)

*Angle mort, mur aveugle*  
(*Tout à la fois et en même temps encore une fois*)

préambule

1) déjà en s'éveillant, il remarque que ce n'est pas son lit dans lequel il est allongé. il ouvre les yeux – et ce n'est pas sa chambre. il va à la fenêtre et voit un environnement inconnu

2) en s'éveillant, il remarque que ce n'est pas son lit dans lequel il est allongé. il ouvre les yeux – et ce n'est pas sa chambre. il va à la fenêtre et voit un environnement inconnu. il se retourne, et l'homme dans le miroir en face n'est pas lui

3) il me semblait à l'instant encore que j'étais allongé ici, mais en ouvrant les yeux, la chambre est vide

(bon divertissement)

*mit der Erde fliegen*

*voler avec la terre*

cette histoire est liée à ses méthodes. elle remplit toutes les conditions pour cela et sa place est ici. son contexte multiplié devient d'autant plus beau qu'on le voit longtemps.

pendant l'été, l'enfant jouait souvent au promeneur creusant la surface du lac pour en extraire l'or

j'étais debout derrière une table et observais de loin comment nous attachions nos chaussures à l'aide de nos doigts. plus tard, nous partions, face au mur, et tombant à la renverse, je regrettais ce que j'avais écrit

et le jour unique est face à face avec la nuit unique et dans le jeu de la lumière et de l'oeil, un reflet saisit des notions. dans le cœur sommeillent des doubles

et au matin, le paysage s'étire un peu, les yeux ne font qu'un avec leurs écrits, des signes se penchent devant la vue, et alors que nous les poussons prestement vers des œuvres, nos noms changent de regard en regard

mais l'image se transforme et en elle, la terre se reflète, de telle sorte que les êtres vivants mis en scène les prennent pour cadre et aires de jeu

par exemple :

dans un jardin joue un oiseau : il le parcourt et décrit sa situation. Nous le voyons planer comme en surface

le temps date

dans le lit du fleuve, des pierres atterrissent

nous marchions vers le temps qui fuit et semblions attendre aux deux bouts. l'intérieur de la cage nous instruisait, mais bientôt son activité nous ressembla de plus en plus

je m'approche de ma tête et me rue sur elle. la transformation en cours se lit sur mon visage. le crâne aboie

ta main reconnaît dans l'obscurité le regard qui repose sur elle. elle est posée sur la table et s'effleure elle-même dans le miroir. nous sommes déjà sur nos propres traces

Ou :

planter d'une main des clous dans l'océan et esquisser de l'autre des rivages, tandis que le regard incessant précise les contours. le visage mâche. plus tard, il s'effondrera, mais par moments ses yeux dardent encore des regards, plus beaucoup, et avant que l'observateur puisse se mettre en place, ils sont déjà las et pâles

(le bonheur embellit la perception)

*Traduction de Florence Hetzel*

# Margret Kreidl

## *In allen Einzelheiten*

### *Katalog*

#### *Dans les moindres détails Catalogue*

#### *Portraits*

- 49 ans, aimant beaucoup les animaux, douce, délicate.
- 30 ans, active, sportive, aimant les animaux.
- 31 ans, blonde, mince, aimant beaucoup les animaux.
- 44 ans, mince, fidèle.
- 46 ans, mince, brune, indépendante.
- 39 ans, mince, grande, distinguée et cultivée.
- 54 ans, financièrement indépendante, sportive, intéressée par tout.
- 55 ans, soignée, intéressée par tout.
- 58 ans, soignée, jolie, intéressée par tout.
- 44 ans, blonde, active, dynamique.
- 55 ans, très ouverte, dynamique et sportive.
- 20 ans, dynamique, sociable, facile à vivre.
- 51 ans, féminine et douce
- 26 ans, jolie, très féminine.
- 28 ans, mignonne, sportive, féminine.
- 42 ans, tendre, câline, féminine.
- 48 ans, attirante, mince, sportive.
- 32 ans, attirante et ouverte.
- 23 ans, attirante, charmante.
- 42 ans, attirante, pas toute mince.
- 59 ans, toujours attirante, sportive, ouverte.
- 29 ans, ravissante, sportive, ouverte.
- 49 ans, mignonne, sérieuse et casanière.
- 38 ans, mignonne, ouverte, active.
- 46 ans, cultivée, chaleureuse, tendre et mignonne.
- 21 ans, ravissante, longiligne, cheveux longs, câline, sensible.
- 28 ans, jolie, intelligente, créative.
- 36 ans, élégante, naturelle et douce.
- 37 ans, romantique et câline.
- 38 ans, tendre, aimant les enfants, câline.

44 ans, sportive, sensible, jolie et cultivée.  
52 ans, un peu ronde, aimant la nature.  
48 ans, 162, douce, gaie, active, un peu ronde.  
30 ans, 169, facile à vivre, très romantique.  
29 ans, 170, tendre, sentimentale et casanière.  
36 ans, 171, fidèle, timide, sensible et aimant les enfants.  
25 ans, 172, casanière, sentimentale, aimant les enfants.  
39 ans, 173, sûre d'elle, active, sportive.  
40 ans, 174, fidèle, sentimentale, créative.  
27 ans, 185, sérieuse, fidèle et sportive.

### *Roses, masculin*

Adam Messerich mesure 1,75m. Il n'est pas très poilu. Il sent la framboise.  
Alain Blanchard a les cheveux blond-roux.

Albéric Barbier est résistant. Il est breton. Il a les cheveux châtain foncé et brillants, et des yeux marron. Il est fort. Il sent fort la pomme. Sa couleur préférée est le vert.

Alexandre Girault est grand. Il sent la pomme.

Alfred Colomb a les sourcils broussailleux. Il sent très bon.

Alfred de Dalmas est petit et rondouillet. Il a de grands yeux marron. Ses joues sont rose clair.

Allan Chandler est très résistant. Il a la queue dure. Il jouit très vite.

André le Troquer a 50 ans. Il est moins robuste que les autres hommes. Il est doux. Il aime quand c'est chaud et humide. C'est en automne qu'il est le plus beau.

Arthur Bell a 31 ans. Il a des cheveux foncés et sains.

August Seebauer est grand et fort. Il a de grandes mains et de grandes oreilles. Des touffes de poils sortent de ses oreilles.



### *Table, féminin*

Vase à fleurs avec des iris brun-rouille et jaune.  
Vase à fleurs avec des lis blancs et des iris bruns. Vase à fleurs avec des lis blancs et des iris brun doré. Un vase en cristal. Verre à eau et carafe.  
Bouteille, journal et citron. Des citrons, des oranges et une rose. Une primrose. Un sucrier. Coupe et pain. Guitare et coupe de fruits. Coupe de fruits et couteau. Mimosas. Bouquet de fleurs dans un vase en terre cuite. Bouquet de fleurs sur une boîte en bois.

### *Table, féminin*

Une loupe. Une carafe à liqueur en verre poli. Un cristal de roche. Le cristal de roche est posé sur un livre à reliure rouge et tranche dorée. Théière.  
Tasse et sous-tasse. La nappe damassée est repassée. Un cornet à dés, dés de cinq points, de trois points et de six points. Coupe de fruits bleue avec des raisins. Un échiquier, cendrier. Un paquet de cigarettes. Jeu de cartes, jeu de trictrac. Une coupe noire remplie de pralines.

### *Troisième tableau*

Abeilles accidents aéroports araignées ascenseurs autobus autoroutes avions. Bacilles balcons bébés bêtes rampantes bruits bruits d'avion boue. Cancer champignons chats chauve-souris chevaux cimetières coins sombres corneilles. Eclairs églises énergie nucléaire enfants entrer dans une pièce escaliers être enterré vivant. Faire des courses faire du vélo feu fourmis. Grands rassemblements de gens grands immeubles. Greniers grenouilles grossesse guêpes. Hôpitaux. Infections infirmières injections insectes insectes volants. Médecins méduses mites mouches. Nuit. Odeur corporelle orage. Pénombre pilules piqûres ponts produits chimiques. Rats reptiles rongeurs rouler en train. Sang serpents sirènes skier souris. Tiques tomber tonnerre tourner de l'oeil traverser une rue tunnels. Vacances vaches vermine vers villages en altitude voies souterraines voyages zèbres.

Inspirer un expirer deux pause trois quatre cinq. Calmement. Inspirer un expirer deux pause trois quatre cinq.

Je transpire beaucoup sous les bras dans le visage sur la paume des mains. Mes mains tremblent. Inspirer un expirer deux pause trois quatre cinq. Ma bouche s'assèche. Je serre les dents. Mes mains se refroidissent. Je dois m'allumer une cigarette. Calmement. Inspirer expirer pause. Sa bouche est ouverte. J'essuie son front. Je caresse son front. Elle ne bouge pas. Je soulève sa chemise. Je remets la chemise en place. Il est très tard. Je lui fais une piqûre. Je n'ai rien dit. Je me suis allongée sur le lit. J'ai posé ma tête contre le mur. Elle s'est levée. Je l'ai portée. Je l'ai habillée. Je vois son dos son dos et son cou. Je n'ai rien dit.

*Traduction de Florence Hetzel, Michelle Grangaud*

**Christian Loidl**

*farnblüte*

**MESSAGE DES TACHES DE L'ÉCORCE**

**le premier  
platane**

**naquit  
de la**

**lumière  
filtrant**

**à travers  
son feuillage**

*un oiseau qui*  
**rêve de  
lait**

**change  
la couleur  
de la pluie**

*toutes les surfaces sont blanches,*  
Vienne, où le rouge est gris,  
a disparu.

le seul oiseau et  
vol s'appelle  
minuscule, tourbillon, vaste.

les bords de la conversation se  
durcissent inopinément. le regard  
ne perce plus la main jusqu'  
aux moires de  
mémoire  
génétique.

les yeux dans les os  
se ferment. les phrases  
se cantonnent à nouveau dans  
l'office de falsification des jades.

à quoi bon  
réveiller par un frôlement les cris de rage quand  
la neige, généreuse,  
révèle une longue veille ?

*sais*  
tu encore

qui  
tu connais ?

pays-  
ages

que je  
laisse

au jamais-  
vu

je montre  
les yeux

dans cette argile, des  
lignes qui serpentent  
celles que tu connais  
comme  
celles que tu ne  
connais pas  
le serpent lui-même  
disparaît dans son des-  
sin  
le dessin disparaît  
dans l'argile

*Pupille*

FENTE

j'

ouvre

la

porte

la

porte

m'

ouvre

A L I E N  
A  
T  
I  
O  
N

*Traduction d'Eva Lavric et de Christian Loidl*

Rosa Pock

*le collier de chien*

*c'est mon quartier*

*la terre*

se trouve dans son élément avec l'eau/ le feu/  
et l'air/ elle fait partie du cosmos/ et là où elle  
est dix planètes lui tournent autour/ qui habitent/  
les douze constellations du zodiaque.

*l'or*

on peut le rencontrer/ dans la caverne/ le kobold  
veut vivre/ la matière pure aussi/ l'amour paralyserait  
les projets/ d'où papageno/ papagena/ le couple  
roucoulant/ dans l'esprit englouti/ toutefois l'échange/  
avec ceux/ d'en haut/ d'en bas/ des aliens sur  
terre/ sur l'eau/ minent le fondement/ sur lequel  
sont construits/ l'espoir/ la monnaie/ l'or.

*un bijou*

donné/ le oui/ pour accroître ses propres  
biens/ comme pour améliorer sa position  
sociale/ ensuite/ ce oui/ avec zèle et industrie/  
fait travailler pour soi/ tandis que l'amour/  
ne s'enflamme vraiment/ que dans le divorce



*sur la salamandre*

autrefois s'est propagée la rumeur :/ ce triton tacheté  
était chez lui dans le feu/ il était donc l'esprit élémentaire  
de la chaleur/ de la flamme/ de la braise/ et aussi un  
esprit-de-vin/ avec lequel l'amante prépare un charme  
à son amant/ si bien que/ une fois dégrisé/ il s'aperçoit  
du piège/ juste comme la salamandre/ dévorée par le  
serpent.

*L'araignée*

au plafond elle tisse son fil/ pourquoi ne se prend-elle pas  
dans son propre filet/ nous espérons tous/ qu'elle ne nous  
tapisse pas le plafond/ elle pose des pièges/ bâtit des labyrinthes/  
qui se prend dans son filet/ une créature toute d'instinct/ le  
piège tissé/ le piège de la proie/ du mur/ de soi-même/ cœur  
à soi/ cette matière.

*le mépris*

c'est là/ même sans parole/ écrit sur le visage/  
ce dédain de l'autre/ rien qu'à cause d'un plaisir/  
que l'on s'est interdit/ pour quelque motif que ce  
soit/ et maintenant/ comme pour compenser  
ce renoncement volontaire/ il s'érige en vis-à-vis/  
pour le plaisir.

*pour rien*

tu attends/ qu'on te fasse cadeau de quelque chose/  
comme aussi pour rien tu sais/ que l'effet désiré ne  
s'est pas produit/ et c'est en vain que tu parles/ sans  
arriver à rien dire/ par la parole/ comme tu la parles/  
en somme/ cette peine que tu te donnes pour rien/  
tu peux l'oublier.

*contre*

la raison/ et libre de toute intention/ tu fais ton chemin/  
en ne demandant rien à personne/ ni/ qu'on vive pour  
toi ce que/ tu aurais à vivre toi-même/ ni que tu prennes  
ceux qui te veulent du bien/ pour ton image dans le miroir/  
et la gratuité se montre.

*Traduction de Siegfried Markus Schopper, Michelle Grangaud*

## Peter Waterhouse

### *Passim*

#### *Temps viennois suspendu*

Le ciel est un bon tapis. Les pieds marchent sur leurs semelles.  
On a installé Vienne. La tête vit sur un long cou.  
Les jambes sont des échelles. Adossées à des maisons.  
Un oiseau est un homme dans les airs. Les fleuves  
sont presque des bottes en caoutchouc. Les chaussures, quasi des fusées.  
Vienne fonce. La bouche est une entrée principale : Visite de petits pois.  
Le journal est un autobus de nouvelles. La voiture  
est un chapeau pour le voyage. Marcher veut dire :  
Les passants se déchirent en partie. Pour se saluer,  
on se donne une main qui manque de colle. Si nous ressemblons à des tomates  
nous mangeons des tomates. Le genou est un entresol. L'avion dans le ciel  
est une sorte de bas de soie. Quant à la langue, nous rajeunissons,  
bientôt il faudra du lait. Le ciel n'est pas encore né.  
On ne devrait pas mettre la tête à la rue si érotiquement.  
Quel doux air nous a de nouveau aimés ? Il est bon  
D'être marié avec une ville. Bien sûr, une bouche est mille fois une bouche.  
On parle si peu des devantures de magasins. Nuit.  
La nuit est un jour sans obligation de lumière. Nous sommes toujours  
des hommes de cœur, des clochers. Ainsi le temps s'arrête.

## *Langage 6*

Les oreilles sont des hommes ronds. Je dois encore l'apprendre.  
Ma chaise n'a pas de genou. Pour parler de la chaise.  
J'ai appelé, et c'est un orage dans la gorge.  
L'orage est entré dans la bouche comme l'expression au secours.  
Le ciel est une capitale de l'air. Puis-je me souvenir d'un monde bleu ?  
Me voilà. C'est arrivé, et je dois m'apprendre.  
Mes paroles me sont très peu familières. Entre le bonnet  
et la tête il existe une ligne de rupture infinie.  
Le bonnet est un pantalon pour la tête. Avec la chaussure transparente  
je marche sans rien dire le long du ciel que l'on doit imaginer bleu.  
Quelle est cette lumière intense ? école de la lumière.

### *L'expansion de l'histoire*

Le langage s'appelle aujourd'hui : Personne. L'hésitation se propage.  
Le monde est large. Dans notre silence, les fruits étroits s'appellent  
Verger heureux. Certaines formes du silence  
ont un goût acide en été. Le nom de l'acidité : Trop tôt cueilli.  
L'année ne devient douce qu'avec notre hésitation  
(pourrait devenir douce, pourrait devenir douce  
s'appelle le cours de l'histoire). Ô qu'il est beau  
de pousser sans rien dire l'été vers l'automne.  
Comment pousser plus loin ?  
Qui nous pousse ?

Quelqu'un dit : La nuit nous pousse vers le jour. Malheureusement  
les jours poussent aussi. Le mouvement, bientôt, s'appelle automne  
les signes sucrés tombent verticalement : Nous  
mordons dedans. À cet instant l'histoire douce fait un pas  
sans rien dire. Le pas s'appelle :  
Nul pas. Nous nous accordons sur le contexte et  
nous le nommons avec hésitation : Verger. Dehors, nous nous taisons.  
L'intérieur s'appelle : Ver silencieux  
dans la nuit d'une pomme.

Nous attendons. Nous attendons le ver. Après, le jardin signifie champ,  
forêt, vallée, monde. Dans les centres  
les vers s'attardent. Celui qui attend pense :  
Ce pourrait être l'expansion de l'histoire.

*Sans-cœur*

Quelle nuit.  
Che notte.  
What a night.  
La tendresse.  
La carezza.  
Sweetness.  
Le chapeau est plus large que nous.  
Il cappello è più grande di noi.  
An umbrella bigger than we.  
Apparemment un soleil vient et s'en va.  
Palese un sole viene e va.  
A sun apparently comes and goes.  
Entre.  
Fuori.  
Inbetween.  
Quelque chose n'est presque jamais.  
Qualcosa è raro.  
Something is seldom.  
Nous sautons les noms.  
Saltiamo i nomi.  
We swing clear of the names.  
La beauté est peut-être imminente.  
Forse la bellezza è imminente.  
Maybe beauty is ahead.  
Notre comportement est bizarre.  
Il nostro portamento è buffo.  
Our attitude is funny.  
En dehors des grands réseaux.  
Reti piccoli.

C'est moi, moi, bonjour.  
Sono io, io, buon giorno.  
It's me, me, good day.

*Traduction de Siegfried Markus Schopper, Michelle Grangaud*

Elfriede Czurda naît à Wels (Haute-Autriche) en 1946; vit à Berlin et à Vienne. Études d'histoire de l'art, d'archéologie et de philosophie à Salzbourg et à Paris. Après son doctorat elle travaille comme secrétaire général de l'union d'auteurs de Graz. À partir de 1976 elle reçoit toute une série de prix et de bourses littéraires qui lui permettent de se consacrer à ses activités littéraires. Son œuvre comprend des textes en prose (*Fast 1 Leben* (Freibord 1981), *Diotima oder Die Differenz des Glücks* (Rowohlt 1982), *Signora Julia* (Reinbek 1985), *Kerner. Ein Abenteuerroman* (Rowohlt 1987), *Die Giftmörderinnen* (Rowohlt 1991), *Die Schläferin* (Rowohlt 1997)), des pièces radiophoniques, le recueil d'essais *Buchstäblich : Unmenschen* (Droschl 1995) et de la poésie – *Ein griff = eingriff inbegriffen* (Rainer 1978), *Fälschungen. Anagramme und Gedichte* (Rainer 1987), *Das Confuse Compendium* (Rainer 1991), *Voik* (Droschl 1993), *unGLÜckreflexe* (Droschl 1995) et *Gemachte Gedichte* (Mariannenpresse 1999). Jusqu'à 1992 elle expose aussi ses travaux en poésie visuelle à Vienne, Linz, Graz, Hannover et Berlin.

Michael Donhauser naît à Vaduz en 1956; depuis 1976 il vit à Vienne en tant que traducteur (de Rimbaud et de Michael Hamburger) et écrivain. Il a reçu plusieurs prix dont le « Manuskripte-Preis des Forum Stadtpark » en 1990 et le Christine Lavant-Preis en 1994. Donhauser pratique aussi bien les formes poétiques libres (*Dich noch und. Liebes- und Lobgedichte*, Residenz 1991) que les formes fixes comme le haïku (*Das neue Leben*, Residenz 1994). Des recueils de poèmes en prose comme *Der Holunder* (Droschl 1986), *Die Wörtlichkeit der Quitte* (Droschl 1990) ou *Von den Dingen* (Hanser 1993) évoquent la poésie de Francis Ponge. La perception du détail caractérise aussi une série de recueils où le paysage et la nature, cultivés ou non, sont au premier plan (*Sarganserland*, Engeler 1999, Land, 1999 et *Die Gärten*, Engeler 1999). Donhauser est aussi l'auteur de plusieurs récits (dont *Edgar*, 1999) et du roman *Livia oder Die Reise* (1996). Il a également participé au projet "paysage poétique" qui associe les domaines de la littérature et de l'architecture ([www.literaturbuero-detmold.de/poetland](http://www.literaturbuero-detmold.de/poetland)).

Helga Glantschnig, née en 1958 à Klagenfurt, vit à Vienne. Elle a fait des études de pédagogie et de philosophie. Après ses études, elle a enseigné l'allemand à des enfants étrangers; de cette activité naît son livre fameux *Blume ist Kind von Wiese* (Luchterhand 1993), dans lequel elle rassemble des définitions surprenantes, parfois poétiques, que donnent les enfants. Son œuvre est d'une grande diversité : une étude d'histoire culturelle sur le patinage (*Meine Dreier. Schlitschuhbuch*, Droschl 1998), des essais – féministes et philosophiques –, des romans (*Wider Willen*, Droschl 1992 et *Mirnock*, Droschl 1997), de la poésie à contraintes (*Rose, die wüest. Anagramme nach Filmen*, Droschl 1994) et de la poésie ludique dans laquelle elle joue avec les sons et le potentiel sémantique des mots – comme dans *Kamel und Dame. Tierlieben* (Droschl 2000) dont quelques poèmes sont traduits ici.

Anselm Glück, auteur et peintre, naît à Linz en 1950; il vit aujourd'hui à Vienne. Il publie depuis 1977 de nombreux textes littéraires – prose poétique et pièces de théâtre (voir [www.literaturhaus.at](http://www.literaturhaus.at)). Plusieurs recueils combinent des photos de ses tableaux (apparemment inspirés par Mirò) et des textes poétiques comme p. ex. *meine arme sind herz genug* (Droschl 1985) ou *mit der erde fliegen* (Droschl 1994). Son dernier livre s'appelle *ich kann mich nur an jetze erinnern. denkschrift zum bevorstehenden Jahrtausendwechsel. (sehen Sie selbst)* (Droschl 1998). Les textes choisis se trouvent dans *mit der Erde fliegen* (Droschl 1994) et *toter winkel, blinder Fleck* (Droschl 1996). Son écriture, préoccupée par des questions réputées sérieuses comme l'identité, la perception, la mémoire, la pensée, la vie et la mort etc. garde une apparence légère et souvent amusante.

Margret Kreidl, naît à Salzbourg en 1964; depuis 1996 elle vit à Vienne. Elle a écrit de la prose (dramatique et poétique), des pièces de théâtre (mises en scène à Graz, Vienne, Coblenz, Heidelberg et Stuttgart) et plusieurs pièces radiophoniques. Elle a reçu diverses bourses d'état et plusieurs prix littéraires dont en 1994 le Prix Reinhard Priessnitz. Son œuvre

comprend les publications *Meine Stimme* (édition perspective 1995), *Schnelle Schüsse* (Das fröhliche Wohnzimmer 1996), *Ich bin eine Königin* (Wieser 1996) – livre où trois de ses pièces sont mises en relation dans des textes de prose –, *Dankbare Frauen* (1997) et *In allen Einzelheiten. Katalog* (Ritter 1998). Dans son écriture, l'aspect phonique, l'allitération et l'alphabet ont un rôle central; elle joue aussi beaucoup des rapports syntaxiques et sémantiques du féminin et du masculin et ses textes s'appuient volontiers sur une compilation provenant des sources les plus diverses.

Christian Loidl, né à Linz en 1957, vit actuellement à Vienne. Il a fait des études de psychologie et de germanistique. Tout en publiant dans des genres divers – prose, poésie, pièces radiophoniques, essais, traduction – ses centres d'intérêt sont la poésie, le happening et le travail en commun avec des musiciens. On relèvera donc ses recueils de poésie : *weiße rede* (umbruch 1990), *falsche prophezeiungen* (selene 1994), *farnblüte* (selene 1996) et *pupille* (selene 1998) et ses CDs : *wir müssen leise sein wie pferische. sprechgedichte* (umbruch 1990), *falsche prophezeiungen*, CD (selene 1994) et *bei uns dahoam. zaubersprüche und -lieder*, CD (selene 1998) et le texte expérimental *ICHT* (selene 1999) qui se présente comme une chaîne hétérogène et ininterrompue de phrases ou de fragments de phrases "multilingues", dialectales et en langue "potentielle" (c.-à.-d. inexistante), sorte d'écriture automatique qui tente de capter ce qui apparaît dans la conscience presque ensommeillée.

Rosa Pock naît à Wagna (Styrie) en 1949. Elle a fait des études de philosophie à Salzbourg et vit aujourd'hui à Vienne. Son premier livre *Monolog braucht Bühne* (publié en 1993 chez Droschl) provoque déjà l'attention de Ernst Jandl et d'autres auteurs connus. Suivent *Ein Halbjahr im Leben einer Infantin* – Droschl 1995 – (un journal avec 181 notes courtes qui reflètent surtout la difficulté d'être et la fragilité de l'amour), *spielmodell m* – Renner 1996 – (31 textes courts 31 femmes qui portent toutes un nom commençant par m et qui ont une activité commune : le jeu – terme pris dans tout son potentiel sémantique) et *die hundekette. mein eigenes revier* – Droschl 2000 – (79 textes courts avec des titres de A à Z) dont des extraits sont traduits ici.

Peter Waterhouse naît à Berlin-Charlottenburg en 1956, d'un couple bilingue (autrichien/anglais); il a fait ses études à Vienne et à Los Angeles. Il est traducteur (notamment de Goldoni, Zanzotto, G.M. Hopkins) et l'auteur d'une œuvre vaste qui comprend essai, prose, pièces de théâtre, mais surtout poésie, une poésie fortement marquée par la prose, tant par sa syntaxe que par la place consacrée à la réflexion, souvent présentée de manière insolite et plus interrogative qu'affirmative. Parmi ses nombreuses publications on mentionnera les recueils : *MENZ. Gedichte* (Droschl 1984), *Besitzlosigkeit Verzögerung Schweigen Anarchie* (Droschl 1985), *passim. Gedichte* (Rowohlt 1986), *Das Klarfeld Gedicht* (Literarisches Colloquium Berlin 1988), le roman *SPRACHE TOD NACHT AUSSEN. GEDICHT. Roman* (Reinbek 1989), *Diese andere Seite der Welt / 3 Akte* (avec Margit Ulama; 1989), *Kieselsteinplan* (Galrev 1990), *BLUMEN* (1993), *Verloren ohne Rettung* (Residenz 1993), *Die Geheimnislosigkeit : ein Spazier- und Lesebuch* (Residenz 1996), *E 71. Mitschrift aus Biha\_ und Krajina* (Residenz 1996) et *Im Genesis-Gelände* (Engeler 1998) et les tercets en forme de haïku de *Prosperos Land* (jung und jung 2001).

### Notices biobibliographiques par Astrid Poier-Bernhard

Remerciements, pour les autorisations de traduction,  
aux éditions Droschl, Ritter, Rowohlt et Selene.



# Gertrude Stein

## *Tendres boutons*

(extraits)

### *Une assiette*

Une circonstance pour une assiette, un espoir circonstanciel réside dans son achat et quand le lavage permet un choix de la même chose plus propre. Si la réception est modeste une chanson bien tournée s'impose.

Assiettes et un service de porcelaine colorée pour le dîner. Fais un paquet avec une ficelle et assez avec pour protéger le centre, cause une hâte considérable et rassemble plus quand il refroidit, recueille plus de frémissement et pas même de frémissement, sois cause que le tout soit une église.

Une taille triste une taille qui n'est pas triste est bleue comme chaque bout de bleu est précoce. Une sorte de vert un jeu en vert et rien de plat rien de vraiment plat et plus rond, rien une couleur particulière curieusement, rien ne libérant de la perte' de pas une petite pièce.

Une adresse splendide, une adresse vraiment splendide n'est pas révélée en offrant une fleur franchement, n'est pas révélé par un signe ou par arrosage. Coupe coupe en blanc, coupe en blanc si récemment. Coupe plus que tout autre et montre-le. Montre-le dans la tige et en débutant et dans une complication commençant le soir.

Une lampe n'est pas que le signe du verre. La lampe et le gâteau ne sont pas que le signe de la pierre. La lampe et le gâteau et le dessous-de-plat ne sont pas somme toute que nécessité.

Un projet un chaleureux projet, une maladie comprimée et pas de café, pas même une carte ou un changement à infléchir chaque fois, un projet qui a cet excès et cette cassure est le seul qui montre remplir.

1. D'abord une note liminaire : *Tendres boutons* fait la part belle aux homophonies, allitérations, paronomases, rimes internes etc. Et aussi aux jeux de mots. Difficiles à débusquer, souvent. Parfois on trouve. Ici, donc, jeu de mots entre « breaking the losing » et « breaking lose » qui signifie se libérer d'une contrainte, éventuellement par la force.

### *Une bouteille d'eau de selz*

Toute négligence de nombreuses particules pour une craquelure, toute cette négligence transforme autour d'elle ce qui est en couleur et certainement en décoloration en argent. Cet usage est multiple. Supposer qu'un certain temps sélectionné est garanti, suppose qu'il est même nécessaire, suppose qu'aucun autre extrait n'est permis et que pas plus de manipulation ne soit nécessaire, suppose que le reste du message est mélangé avec une très longue aiguille effilée et même si elle pouvait être un liseré noir, supposer que le tout ait créé une robe et suppose qu'elle était réelle, suppose que le juste milieu pour l'affirmer était circonstanciel, si tu le supposes en août et même plus mélodieusement, si tu le supposes même lors de l'épisode nécessaire stipulant qu'il n'y a certainement pas de milieu en été et en hiver, suppose-le et une solution élégante une solution très élégante est plus que conséquente, n'est pas définitive et suffisante et substituée. Ce qui était si gentiment un présent était constant.

### *Plus*

Un usage élégant du feuillage et de la grâce et un petit morceau de toile blanche<sup>1</sup> et de cire.

Être captivé avec tant de charme par plusieurs sortes d'océans est la raison qui fait rougir rend si régulier et enthousiaste. La raison en est qu'il y a plus d'échantillons sont un éclat équivalent très coloré délivré d'une couleur non ronde.

1. « a little piece of white cloth and oil » : littéralement, « un petit morceau de toile blanche et d'huile ». Mais, « oilcloth », en anglais, signifie toile cirée. Donc cire en lieu et place de huile.

### *Un moment pour manger*

Une simple séparation agréable habituelle et tyrannique et autorisée et éduquée et recommencée et articulée. Ceci n'est pas nonchalant.

### *Entre*

Entre un endroit et sucre candi est un étroit sentier qui indique plus que tout une montée, tant vraiment qu'un appel signifiant un traversin mesurait toute une chose avec. Une vierge une toute vierge est appréciée formée et tant entre courbes et contours et vraies saisons et plus en dehors des verres et d'un arrangement parfaitement sans précédent entre vieilles dames et légers froids il n'y a pas de bois de citronnier qui brille.

### *Chapeaux colorés*

Chapeaux colorés sont nécessaires pour montrer que les boucles sont usées par une addition d'espaces blancs, d'où la différence entre de simples lignes et de grands estomacs, la moindre chose miroite, la moindre chose signifie une mini-fleur et un grand délai un grand délai qui produit plus de nounous que de mini-femmes vraiment des mini-femmes. Si nette est une lueur que presque toutes affichent des perles et de mini-chemins. Un large chapeau est grand et moi et toute crème anglaise en entier.

### *Une table*

Une table signifie n'est-ce pas ma chère elle signifie une solidité complète. Il est probable qu'un changement.

Une table signifie plus qu'un verre même un verre à vitre est grand. Une table signifie endroits nécessaires et une révision la révision d'une petite chose elle signifie elle signifie bien qu'il y avait un support, un support où elle secouait.

## *Livre*

Livre était là, il était là. Livre était là. Arrête-le, arrête-le, c'était un plus propre, un plus propre humide et ce n'était pas là où il était humide, il n'était pas haut, il était tout de suite remplacé, non remplacé encore, remplacé il retournait, il était inutile, il exprimait une berge, une berge quand, une berge aire<sup>1</sup>.

Suppose qu'un homme une expression réaliste de respectabilité résolue évoque la sympathie elle-même blanc tout blanc et pas de tête signifie-t-il savon. Cela non. Cela signifie aimables vacillements et petite chance sur à côté à côté de repos. Une plaine.

Suppose qu'oreille sonne c'est la façon d'engendrer, d'engendrer cela. Oh occasion de dire, oh jolie vieille tringle. Ensuite le meilleur et plus près un tuteur. Coffre non valable, sois tapissé.

Couvre couvre les deux avec un petit morceau de ficelle et espère rose et vert, vert.

S'il te plaît une assiette, pose une allumette sur la couture et vraiment alors vraiment alors, vraiment alors c'est une réflexion qui unit beaucoup beaucoup de jeux en plomb. C'est une sœur et sœur et une fleur et une fleur et un chien et un ciel coloré un ciel coloré gris et presque qui presque qui permet.

1. Gertrude Stein savait le français. « Bank care » est un jeu mot anglo-français que e.e. cummings pratiquera par la suite aussi. J'ai transposé, puisque « bank » signifie aussi berge. Donc « berge » et « berge aire ».

*Vinaigrette et un artichaut*

S'il te plaît pâlis chaud, s'il te plaît couvre rose, s'il te plaît âcre dans le rouge plus étrange, s'il te plaît beurre tout le bifteck avec visages au toucher régulier.

*Vinaigrette et un artichaut*

C'était s'il te plaît c'était s'il te plaît chariot coupe dans une crème glacée, dans une crème glacée c'était trop courbé courbé avec ciseaux et tout ce temps. Un tout est intérieur une partie, une partie s'en va vraiment, un trou est feuille rouge. Pas de choix était là où il y avait et un second et un second.

*Traduction Christophe Marchand-Kiss*

*Tender Buttons* (1914) de Gertrude Stein est une réflexion sur l'écriture, une réflexion de l'écriture, une représentation du monde qui n'a pas encore assez fait réfléchir en France. Des extraits de *Tender Buttons*, dont j'ai depuis lors assuré la traduction intégrale, sont parus en 1999 dans *Gertrude Stein*, collection *L'œil du poète*, aux éditions Textuel, recueil qui comprend également *Bee Time Vine* et des extraits des *Sianzas in Meditation*.

CMK

Des extraits de *Tender Buttons* ont été publiés dans le numéro spécial « Gertrude Stein » de la revue *If* (n° 10, 1997), traduits par Denise Getzler, qui a également traduit *Je suis une grammairienne* dans le numéro 141 *d'Action Poétique*.

Patrick Beurard-Valdoye

### *Rimbaud a-t-il lu Hölderlin ?*

Stuttgart, Wurtemberg. On ne peut pas dire que cette ville, ce royaume, aient attiré les Français.

Rimbaud s'y est rendu ? Y a séjourné deux mois ? Verlaine lui a rendu visite ? Mais qu'allaient-ils donc chercher dans cette « capitale provinciale » ?

L'étape aurait été de peu d'importance, si l'on se réfère au manque d'intérêt accordé par la plupart des chercheurs et spécialistes rimbaldiens. Il suffisait de maintenir au chaud la légende de l'ultime rencontre – mouvementée – entre Rimbaud et Verlaine. Pour le reste, perpétuer les propos des premières biographies : Arthur aurait logé rue Wagner, à ce qu'aurait dit la mère...

Et pourtant : Rimbaud à Stuttgart conclut les *Illuminations*, son dernier poème. Autrement dit cesse d'y écrire (de la poésie). Cela justifiait déjà deux bonnes raisons de faire six heures de train, ou une d'avion, pour y voir de plus près.

Mais si c'était pour découvrir que, par l'intermédiaire de ce Wagner – qui n'avait en l'occurrence rien d'une rue –, Rimbaud eût été informé de la poésie de Hölderlin, dont on trouverait par surcroît quelques indices dans les *Illuminations*, on n'y serait pas allé pour rien...

#### *Situer les Illuminations dans le temps et l'espace*

Il est souvent admis que les *Illuminations* – tout ou partie – ont été composées entre 1873 et 1875, et constituent les derniers poèmes de Rimbaud. Outre l'étude graphologique des manuscrits<sup>1</sup>, l'argumentaire repose sur les déclarations de Verlaine, lequel indique dans sa préface de 1886<sup>2</sup> : « Le livre fut écrit de 1873 à 1875 parmi des voyages tant en Belgique qu'en Angleterre et dans toute l'Allemagne ». C'est à Stuttgart que Rimbaud confie les liasses d'*Illuminations*, peut-être à Verlaine (« remis à quelqu'un qui en eut soin » écrit ce dernier<sup>3</sup>). Version provisoire ou définitive ?

Parmi d'autres indices, survient le mot *wasserfall* (cascade, chute d'eau) dans *Aube*, ainsi que *strom* dans *Mouvement* (qui signifie *courant* mais surtout ici, *déluge, flux inondant, raz-de-marée*). D'autres éléments encore complètent cette hypothèse sérieuse. Nous reviendrons plus tard sur ce *Wasserfall*.

Ceux qui n'adhèrent pas à cette datation font souvent remarquer que les propos de Verlaine, et les dates qu'il propose, sont approximatifs voire

erronés. Or, en situant les *Illuminations* entre 1873 et 1875, l'« illuminé » de Mons<sup>4</sup> fait coïncider, pour l'essentiel, son emprisonnement résultant de la plainte de Rimbaud, et les poèmes en prose.

Sur la date il ne fait pas erreur : un prisonnier ne se trompe pas dans les dates de sa captivité. Sur la concomitance, il nous indique que ces poèmes en prose, dont la forme nouvelle s'élabore probablement<sup>5</sup> à partir d'avril 1873 (dès *Une saison en enfer*, au retour de « l'affaire ») sont l'expression d'un désir de peau neuve (l'après-déluge), que Verlaine exprime de son côté dans la conversion religieuse.

### *Rue Wagner ou chez Wagner?*

Les rumeurs étant parfois tenaces, l'on cita et l'on récita la biographie de Houin et Bourguignon, réputée sérieuse, où l'on peut lire<sup>6</sup> :

Connaissant à fond la langue anglaise, il voulut apprendre l'allemand et s'installa à Stuttgart, où Mme Rimbaud lui paya sa pension, chez M. Lübner, Wagnerstrasse. Mais la dépendance momentanée à laquelle il était soumis lui pesait lourdement : au bout d'un mois il s'en affranchit et loua une chambre en ville pour étudier seul...

Ce qui semblait confirmé par la lettre du 5 mars dans laquelle Rimbaud écrit :

Je n'ai plus qu'une semaine de Wagner et je regrette cette [sic] argent payant de la haine.

L'hypothèse de la rue Wagner avait donc été religieusement reprise par nombre de biographes. Elle prit toutefois un sérieux coup de vieux, notamment par l'article de Steve Murphy<sup>7</sup> paru dans « Parade Sauvage », où étaient reproduits les dessins qui ornent ladite lettre. Nous y voyons un personnage pendu, bouteille dans l'anus, portant à la poitrine une sorte d'écrêteau où nous lisons : « WAGNER ». Entre la silhouette et une maison à quatre étages où stationne une voiture d'où descend un homme en costume de ville, ces mots : « Wagner verdammt in Ewigkeit! » (Que Wagner soit damné pour l'éternité).

Il semblait plus probable dès lors que ce dessin renvoyât à un personnage plutôt qu'au nom d'une rue.

Dans la *Revue Verlaine*<sup>8</sup> nous confortions cette hypothèse en montrant qu'aucun Lübner ne vivait à Stuttgart. Ni rue Wagner ni ailleurs.

Qui était donc ce Wagner?

Le moment était venu de se souvenir que « s'il faut en croire certaines

confidences orales de Verlaine, Rimbaud assagi, précepteur [logeait] chez un médecin wurtembergeois... »<sup>9</sup>. Et se souvenir qu'un Doktor n'est pas forcément médecin. Or deux docteurs Wagner étaient notifiés à cette époque<sup>10</sup> : l'un était pasteur ; et l'autre dentiste.

Puis la presse locale de l'époque révélait une petite annonce que Rimbaud passa, comme à Londres, pour donner des leçons de Français<sup>11</sup>. Elle confirmait enfin que le logeur de Rimbaud était le pasteur Wagner.

Nous ne résisterons pas, dans la foulée, au plaisir d'imaginer une véritable joute oratoire entre le Lélian, convertisseur bigot de fraîche date venu rédimier son ami Rimbaud, et le rigide pasteur luthérien retraité Wagner.

### *Le cas Wagner*

Des recherches dans différentes archives de Stuttgart et de Genève<sup>12</sup>, nous ont permis de recueillir des renseignements intéressants sur la personnalité et les activités du pasteur Wagner. Il est possible de suivre sa trace jusqu'en 1868, ainsi qu'à partir de 1877 et jusqu'à sa mort, l'année suivante. Du coup il est bien regrettable que rien ne soit accessible, provisoirement, pour l'année 1875, tandis que Rimbaud loge chez lui.

Wagner retient d'abord l'attention pour sa formation : il étudie au fameux « Stift », le séminaire de Tübingen, de 1826 à 1831, pour devenir pasteur. Il devient ultérieurement docteur en philosophie de l'université de cette même ville (ce qui équivaut à docteur ès lettres en France).

Parallèlement à son ministère, Wagner est fortement engagé dans les associations de bienfaisance. Après avoir été enseignant ou éducateur dans des institutions pour les pauvres, des hôpitaux, des prisons, il préside une importante société de charité près de Stuttgart. C'est à ce titre qu'il rencontre, sans doute en 1863 Henri Dunant. Celui-ci est préoccupé depuis Solferino par la question des soldats blessés sur les champs de bataille, et celle des prisonniers de guerre.

En 1863 Dunant publie son fameux plaidoyer sous le titre *Un Souvenir de Solferino*, que Wagner s'empresse de traduire en Allemand, et qu'il introduit aux plus hauts niveaux du royaume souabe.

Une première conférence internationale a lieu à Genève en octobre 1863, puis une seconde en août de l'année suivante, à l'issue de laquelle naît la Croix-Rouge. À la première conférence Wagner est un des deux représentants du Wurtemberg. Pour plusieurs raisons il ne participe pas à la seconde conférence, laissant place à l'autre – et unique – plénipotentiaire.

La relation entre Wagner et Dunant ne se délite cependant pas, au contraire. Confronté à une banqueroute personnelle en 1867, Dunant entre dans une phase de pauvreté, d'errance et de complexe de persécution. Wagner lui offre



un toit chez lui en 1877, dans un minuscule deux pièces mansardé, là où Rimbaud logea deux ans plus tôt. Wagner mourut l'an d'après, mais Dunant demeura dix ans dans la maison, jusqu'à la mort de madame Wagner. La correspondance et les écrits de Wagner dont nous disposons désignent un homme au ton protocolaire, dévoué, formaliste, « patriote », et à l'écriture aussi soignée que personnelle, qui contraste avec les courriers « à la hâte » et parfois brouillons de Dunant. Autant dire : tout pour plaire à l'insolent Rimbaud!... En tous les cas un homme préoccupé par l'édition d'une revue littéraire, selon un parti pris religieux et social, qu'il fonde en 1864. Nous n'avons jusqu'ici retrouvé aucune trace de ladite revue.

### *Rimbaud & Hölderlin*

On se souvient comment Aragon, errant dans les rues de Strasbourg en 1918, découvrit par hasard *Hypérion* en vitrine d'une librairie, et contribua à réintroduire Hölderlin en France. Les spécialistes de Hölderlin ont parfois avancé que Rimbaud ne pouvait connaître le poète souabe, lequel fut redécouvert au début XX<sup>e</sup> siècle.

Bien que la preuve irréfutable du contraire ne puisse être apportée, les lectures de Rimbaud, « fureteur de bibliothèques, en pleine fièvre philomatique »<sup>13</sup> restant à ce jour (malgré les recherches que nous avons effectuées) inconnues, et sans doute définitivement, par le fait des bombes de 1944 sur la ville, il est cependant fort probable que Rimbaud ait découvert Hölderlin lors de son séjour à Stuttgart. Il pouvait du reste en avoir eu connaissance avant, en particulier par l'essai de trente pages de P. Challemel-Lacour paru dans *La Revue des deux mondes*<sup>14</sup> en juin 1867 : « La poésie païenne en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle : Frederic Höelderlin ». Ou encore par l'ouvrage de Philatère Chasles de 1861 : *Études sur l'Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>15</sup>, où figure un chapitre intitulé « Hölderlin : le fou de la Révolution ». Dans cette chronique Chasles décrit Hölderlin au balcon de la maison du menuisier en 1840, et comprend par les propos d'un étudiant, l'importance du génie devenu fou des suites de son passage à Paris [sic]. C'était d'ailleurs voici exactement deux siècles, au retour de Bordeaux.

Si Rimbaud n'a pas lu ces articles, il loge chez un homme qui connaît très bien l'œuvre du poète souabe, et peut même l'avoir rencontré. D'une part Wagner intègre le « Stift » de Tübingen trente ans après son illustre prédécesseur, lequel réside à quelques centaines de mètres dans le bourg. Il revient ensuite passer son doctorat à l'université. Hölderlin fait déjà figure à ce moment de génie tourmenté jusqu'à la folie, parmi les plus grands poètes allemands, comme l'article de Chasles en atteste. Mais aussi, pour les



Auberge « Au Wasserfall » autour de 1900  
(Cliché fourni par les archives d'Oberndorf sur Neckar)

étudiants du séminaire, d'une sorte de patriarche. Aussi était-il fréquent qu'ils aillent rendre visite au « saint », comme le relatent de nombreux témoignages. Principalement les élèves orientés vers la poésie et la philosophie, et qui sont légion. Le paradoxe veut que le « Stift » qui formait des pasteurs, produisit aussi Hegel, Schelling, ainsi qu'une part des plus grands poètes souabes. Eduard Mörike sort du séminaire l'année où Wagner y entre.

On sait enfin que des étudiants logeaient en voisins d'Hölderlin, dans des chambres louées par Zimmer (comme son nom l'indique), le menuisier protecteur du poète.

Ce qui ne prouve pas encore que Wagner admirait le poète, ni n'en ait parlé à Rimbaud. Toute la question est bien entendu de savoir si Rimbaud fit part ou non de sa pratique poétique au docteur en philosophie, ancien directeur d'une revue littéraire, comme il s'était présenté auparavant en Homme de lettres auprès des policiers de Bruxelles. Or, ne pas l'avoir fait signifierait que Rimbaud avait déjà décidé d'interrompre l'écriture en arrivant chez son hôte. Ceci est contraire à l'hypothèse traversant notre article. N'avait-il pas avec lui un exemplaire d'*Une saison en enfer*? On se souvient qu'il en fit expédier un à sa logeuse italienne peu de temps après.

Que Rimbaud ait eu accès à l'œuvre de Hölderlin ne présenterait qu'un

intérêt biographique pour les universitaires, et un fantasme pour les poètes. Mais voici que la question de l'intertextualité se pose dans les *Illuminations*. Celle-ci, sauf erreur, n'a jusqu'ici fait l'objet que d'allusions, ou de rapprochements comme l'ouvrage *Une saison en enfer, Illuminations*<sup>6</sup> l'établit, à propos d'un aspect mythologique dans *Aube* :

[...] Il est ainsi fait référence de manière très discrète au mythe de Tithon et d'Aurore [...] Aurore s'était éprise du jeune Tithon et en avait fait son époux. L'écrivain allemand Herder s'était emparé du mythe dans *Aurora & Tithon*, et le poète Hölderlin avait fait de même dans *der Wanderer* (le Voyageur) dont le titre annonce le récit d'une errance, d'une marche. Il n'est donc pas surprenant que la déesse apparaisse dans le poème en même temps que cet étrange personnage désigné par un terme allemand, le « Wasserfall ».

C'est qu'en effet ce poème du *Wanderer*, le Promeneur, par les errances géographiques via l'Afrique, la Grèce, le pôle Nord, par la présence du bateau et de son navigateur, métaphore du poète, avait tout pour enchanter Rimbaud, à supposer qu'il tombât entre ses mains.

Il existe deux versions du *Wanderer*. Or les deux mots allemands qu'introduit Rimbaud dans les *Illuminations* – *Wasserfall* et *Strom*, comme dit précédemment – se trouvent dans la première version du *Wanderer*, et qui plus est dans deux vers consécutifs :

Bäche stürzten hier in melodischem [Wasser]Fall vom Gebirge,  
Durch das blühende Tal schlingend den silbernen Strom.

Rimbaud et Hölderlin n'avaient pas seulement en commun de se désigner par l'enfant dans leurs poèmes, ni d'être de grands marcheurs, empruntant parfois les mêmes routes. Ils partageaient, l'un dans ses élégies, l'autre dans ses poèmes en prose, le désir d'innover hors des formes fixes; mais encore certaines thématiques. Remarquons la tonalité holderlinienne de cette phrase de *Vies* :

Je me souviens des heures d'argent et de soleil vers les fleuves, la main de la campagne sur mon épaule, et de nos caresses debout dans les plaines poivrées.

Mais les coïncidences s'accumulant, rapprochons la phrase de *Vies*

un envol de pigeons écarlates tonne autour de ma pensée

de celle prononcée par le menuisier Zimmer à propos d'Hölderlin, recueillie par Gustav Kühne dans un entretien paru en 1843<sup>17</sup> :

Ses pensées, on dirait un vol de colombes qui tournoient autour de la girouette du toit.

Une étude plus approfondie révélerait le cas échéant d'autres éléments intertextuels, ou allusions secrètes à Hölderlin. En l'état des choses toutefois nous ne sommes pas en mesure d'apporter ces éléments avec suffisamment de rigueur. D'autant qu'il faut certainement se méfier du piège qui consisterait à tirer systématiquement les *Illuminations* du côté des *élégies* et des *odes*. Cet excès ne serait du reste pas moins fondé que celui, symétrique, qui aura consisté pour la plupart des commentateurs jusqu'ici, à concevoir que le fil d'Ariane est exclusivement londonien. Au risque d'affirmer n'importe quoi, comme le fait que le prénom d'Henrika d'*Ouvriers* n'est pas allemand. Rare certes, ce prénom est d'ailleurs celui de la sœur d'Hölderlin! Coïncidence, il va de soi.

La démonstration s'appuierait sur l'hypothèse qu'une partie des *Illuminations* a bien été écrite ou retravaillée à Stuttgart, comme l'indique Verlaine, et que Rimbaud fut initié à Hölderlin par l'intermédiaire de Wagner. Hypothèse plus que plausible, comme on l'a vu, que conforte la réalité toponymique du mot *Wasserfall* du poème *Aubes*, qui se trouve précisément être, non pas le nom d'un « étrange personnage » comme le supposent les auteurs de *Une saison en enfer*, *Illuminations*, mais le nom d'un lieu, où passa Arthur.

### *Les noms de lieux*

Puisqu'il s'agit de « trouver une langue », Rimbaud se sert de mots rares, de néologismes, de parlures dialectales, d'anglicismes ou germanismes (*ornamental* est du reste aussi bien l'un que l'autre). Il use de noms mythologiques ou historiques qui renvoient à la mappemonde, à l'instar de Victor Hugo ou Gérard de Nerval. Les noms de localités sont légions (*Damas*, *Mazagran*...). Il décale la réalité lexicale de tels noms en les employant sous une forme plurielle (*les Sodomes*; *les Solymes*; *les Florides*; *les Oises extravagantes*; *cent Solognes*...). Il substantive un nom propre : « Le cœur fou Robinsonne » (*Roman*). Il déforme les noms de ville ou en reprend la forme populaire orale : *Scarbro* pour Scarborough dans *Promontoire*, ou encore les déforme dans sa correspondance à la manière de Verlaine (*Boulion*; *Parmerde*<sup>6)</sup>.

Très rares sont cependant les toponymes correspondant à des lieux-dits, dont l'accès n'est possible qu'au cours de séjours, ou par usage de cartes d'état-major qu'on imagine difficilement accessibles en cette période militariste. Il n'est pas exclu que *Circeto* soit également un lieu-dit qu'aurait croisé Rimbaud.

*Wasserfall* est à coup sûr un lieu-dit qu'a fréquenté « l'homme-aux-semelles-de-vent ». Aussi ce *wasserfall* d'*Aubes* résulterait-il de la concomitance de la fréquentation du poème de Hölderlin, et de la lecture — *in situ* — du toponyme sur un panneau indicateur, ou plus sûrement sur l'enseigne d'une auberge, comme nous allons le voir.

### *Au Wasserfall*

Nous avons retrouvé deux *Wasserfall* « probables » sur les routes empruntées par Rimbaud<sup>19</sup>. C'est-à-dire deux toponymes, inscrits sur une carte, qui désignent donc non seulement une cascade, mais le site de la cascade.

Le premier se situe aux pieds du Ballon d'Alsace, entre Vosges et Alsace. Rimbaud y est passé en partant en octobre 1878 pour Gênes. Il décrit l'itinéraire dans une lettre aux siens de novembre 1878. Mais la date rend impossible l'hypothèse de ce *Wasserfall*, sauf à remarquer combien Rimbaud emprunte régulièrement les mêmes itinéraires qu'il semble ritualiser. Il pourrait donc avoir franchi les cols vosgiens en 1875.

L'autre site de *Wasserfall*, beaucoup plus probable celui-ci, est souabe, à mi-chemin entre Stuttgart et la Suisse, sur les hauteurs du bourg d'Oberndorf. Oberndorf est sur la route qu'a empruntée Rimbaud pour quitter Stuttgart en avril 1875 vers la Suisse. Mais on peut autant concevoir qu'il soit venu s'y promener entre mars et avril 1875.

Là encore, outre une cascade, le lieu-dit porte le nom de *Wasserfall*. Plus exactement le toponyme apparaît sur une carte de 1810 sous la forme : *Im Wasserfall*, et sur une de 1837 sous l'appellation : *Wasserfallbach* (ruisseau de la cascade). Sur les cartes ultérieures, celle de 1870 notamment, il est fait mention de *Wasserfallhäuser* (maisons de *Wasserfall*).

La cascade, à l'orée de la Forêt Noire, est située en amont d'une auberge construite en 1870<sup>20</sup> (*Zum Wasserfall* : au *Wasserfall*) qui s'est progressivement agrandie. Il s'agissait au départ d'une buvette à bière. Nous n'avons pas retrouvé le nom du fondateur, mais en 1882 la buvette appartient à un brasseur du nom de Eith. Il est évidemment tentant de rapprocher la bière blonde du *Wasserfall blond*... Les actuels propriétaires prétendent, sans qu'il ait été possible de vérifier, selon une tradition familiale, qu'il s'agissait en outre d'un relais de malle-poste avec étape pour chevaux. « La même magie bourgeoise à tous les points où la malle nous déposera » écrit Rimbaud dans *Soir historique* où il est d'ailleurs question d'Allemagne dans le paragraphe précédent.

Au-dessus de *Wasserfall* il y avait une importante carrière, où travaillaient de nombreux ouvriers. La buvette leur était destinée, et l'on peut supposer

qu'elle fit peu à peu restaurant. Elle est désignée en tant qu'auberge en 1882. Les camps d'ombres d'Aube pourraient être les baraquements où logeaient éventuellement une partie des ouvriers. Il pourrait s'agir d'anciens baraquements occupés par des prisonniers de guerre français rapatriés en 1871 (considérés comme des ombres venant des limbes) qui travaillaient soit pour la carrière, soit pour les usines d'armement du bourg, qui à partir de 1874 prirent le nom de ceux qui allaient rendre cette usine si réputée : Mauser<sup>21</sup>. Si la présence de prisonniers de guerre français en 1870-71 n'est pas attestée, elle l'est pour les guerres suivantes.

L'habituelle difficulté concernant les archives allemandes s'est là encore posée : les bombardements intenses de 1944-45, visant les usines Mauser, ont détruit une grande part des documents, interdisant de rechercher le nom de Rimbaud, par exemple sur le registre de police des étrangers. Il est cependant permis d'espérer encore, puisque nous n'en sommes qu'à l'aube des investigations.

1. Le lecteur peut se référer à l'article de Steve Murphy à ce sujet : *Les Illuminations manuscrites*, Histoires littéraires, n° 1, 2000, éditions du Lérot.
2. Rimbaud, *Les Illuminations* (préface), éditions de la Vogue, 1886.
3. Paul Verlaine : *Les Hommes d'aujourd'hui*, Arthur Rimbaud, n° 318, 1888, éditions Vanier.
4. « Je croyais, je voyais, il me semblait que je savais, j'étais illuminé ». Paul Verlaine, *Mes Prisons*, Vanier, 1893.
5. Si l'on se base sur les dates fournies par Rimbaud, en absence de preuves contraires.
6. Revue d'Ardenne et d'Argonne, sept.-oct. 1897.
7. Steve Murphy : *In vino veritas?*, Parade Sauvage n°8, 1981.
8. Patrick Beurard-Valdoye : *Verlaine-Rimbaud, la rencontre de « Stuttgart »*, du nouveau, Revue Verlaine n° 5, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 1997.
9. Houin et Bourguignon, Revue d'Ardenne et d'Argonne, sept.-oct. 1897.
10. Patrick Beurard-Valdoye : *Verlaine-Rimbaud, la rencontre de « Stuttgart »*, du nouveau, ibid.
11. Ute Harbusch : *Du nouveau : Rimbaud chez Wagner à Stuttgart*, Parade sauvage n° 17-18, Musée-Bibliothèque Rimbaud, août 2001
12. Hauptstaatsarchiv, Stuttgart; Evangelisches Landesarchiv, Stuttgart; Département des manuscrits, Württ. Landesbibliothek, Stuttgart; Bibliothèque publique et universitaire, Genève; Archives du Comité International de la Croix-Rouge, Genève.
13. Verlaine, *Les Hommes d'aujourd'hui*, Vanier 1888.
14. La Revue des deux mondes n'était pas au catalogue de la bibliothèque de Charleville-Mézières à cette époque, mais elle était achetée au numéro par le directeur de la Bibliothèque royale publique de Stuttgart où Rimbaud devait se rendre.
15. Éditions Amyot, Paris.
16. Pierre Brunel, Anne-Gaëlle Robineau-Weber, Mathieu Letourneux, Hatier, 2000.
17. Publié en français en partie dans Hölderlin, *Œuvres*, Pléiade, nrf.
18. Lettres à Ernest Delahaye, mai 1873 et juin 1872.
19. Pour plus ample développement, cf. Patrick Beurard-Valdoye : *Aux Wasserfalls : Rimbaud chez les Souabes*, Parade sauvage n° 17-18, août 2001.
20. Information transmise par les Archives d'Oberndorf.
21. Pour l'anecdote, les frères Mauser démontèrent un chassepot confisqué des armées de Napoléon 3, l'étudièrent, puis fondirent leur usine. Le résultat fut remarquable dès 1914 !

Martine Audet

---

Jean-François Bory

---

Élisabeth Jacquet

---

Tita Reut

---

Laurent Jaffré

---

Jean Rattenni



Renaud Ego

*Les Cantos d'Ezra Pound*

## Martine Audet

*ni voir que le coeur  
ni craindre que ma vie*

*les arbres ne sont déjà plus  
où ils seront demain*

*portraits : nos piètres ressemblances*

en déséquilibre sur un rêve  
une succession d'erreurs  
et ce temps  
ce temps qui n'en finit pas  
n'est-ce encore que la rumeur de l'étoile  
la première  
ou une autre  
comment savoir

des animaux se rassemblent  
pour regarder le fleuve

l'absence de la mort  
marque un moment d'absence  
quelque part en nous-mêmes



tu arranges des fleurs presque identiques  
aux animaux de mon sang

oh cette envie de boire  
à même le sol

tu inventes quelque chose de l'amour  
où je m'endormirai  
de plus en plus petite  
de plus en plus étroite  
avec les vagues et des os  
les dents de ma présence

quelle idée puis-je avoir  
de la brillance des étoiles

n'est-ce que du ciel  
dans son mensonge de ciel

nous avons de grands bras marins  
nos habits de promesses  
leur contenu d'espace  
en cela  
en cela encore un peu du cœur  
ce grand métier de joie

Je ne veux plus quitter la corde  
que l'œil devient

jusqu'à la fin  
tu brandis un cœur qui chauffe

est-ce moi  
est-ce devant moi

un grand ciel froid  
couvre le fleuve

étoile entre les dents

j'aurai les mains liées

j'apporte le pain  
les petits os  
nos invisibles ressemblances

le ciel n'est rien  
ni la terre  
ni le vent

oh combien je me trompe  
combien je sais que je me trompe

au long de ce long jour  
les fleurs ne sont pas chose simple

et en réalité les enfants ne font jamais assez de bruit  
n'est-ce pas

*je ne sais d'où viendront les oiseaux  
mais sans moi ils viendront  
ces allumeurs de cris*

## Jean-François Bory

On m'avait pourtant averti que les Américains sont un peuple extrême et stupéfiant.

Je visitais Denver (Colorado) et ses impressionnantes usines d'automobiles. À part la *Main Street* qui est d'est en ouest et possède, ainsi, quelque soit la journée, une luminosité merveilleuse; le reste de la ville est vraiment terne. Vers le soir, je choisissais un petit hôtel tout au bout de cette grande rue qui donne dans le désert. Il y avait un balcon. Il faisait 20° et quand on ouvrait la porte fenêtre la climatisation s'arrêtait automatiquement. Cela m'enchantait. Dans la pièce il faisait 20° précisément aussi grâce à la climatisation.

Dès le dîner fini, je remontais très vite dans ma chambre pour éviter la mélancolie. Du balcon je me mis à aboyer. Et tout de suite les chiens m'ont répondu d'ici, de là, à travers la nuit du désert qu'une faucille de lune illuminait faiblement. Je fais souvent des choses semblables quand j'arrive dans un endroit nouveau pour tromper mon ennui et pour faire connaissance avec l'environnement. Les premiers jours je n'arrive pas à écrire et je trompe ainsi ma peur du vide, Je ne fais rien de mal. Mais ce matin est venu me trouver le lieutenant de police O'Kohl pour me prier de ne plus aboyer la nuit.

– Vous n'êtes pas un chien, mon cher garçon (phonétiquement : *my dear boy!*).

– J'ai bien aimé aboyer avec les chiens cette nuit. Je n'ai rien fait de mal.

– Aux États-Unis on ne fait pas des choses pareilles, mon garçon. Les règlements ne l'interdisent pas, mais on ne le fait pas, voilà tout.

– Merci lieutenant, je ne le ferai plus. Mais je ne resterai pas aux États-Unis. Je retournerai chez moi. Là on peut aboyer la nuit, tant qu'on veut.

– Je regrette mon gars! Les étrangers et les touristes se plaisent beaucoup aux États-Unis. Seulement, voilà, ils n'aboient pas la nuit Vous êtes, je crois, le premier.

– Je rentrerai chez moi, là les étrangers peuvent aboyer tant qu'ils veulent.

– Je n'en doute pas mon gars, l'Europe est un pays de mœurs faciles. Tout le monde sait ça!

– Ce n'est pas avoir des mœurs faciles que d'aboyer la nuit.

– On commence par aboyer, garçon, et l'on finit par mordre. Les Américains n'aiment pas qu'on les morde. Ce sont eux qui décident quand ils doivent être mordus.

Je ne resterai pas aux États-Unis. Je partirai demain. Je n'aime pas les pays où l'on ne peut même pas aboyer la nuit. J'aime les pays libres.

# Elisabeth Jacquet

## *conjugalité*

nous nous mariâmes un jour d'été ciel grand ouvert  
eussions-nous eu la même sensation d'une saison surnaturelle  
si nous ne nous fûmes mariés

qui se marie c'est pour la vie

– pour l'éternité!

mariée avec toi tu  
serais marié avec moi  
nous aurons été mariés ensemble

avec une alliance à l'annulaire gauche ton prénom gravé à l'intérieur  
tu portas une alliance à l'annulaire gauche mon prénom

– certains mettent la date de leur mariage d'autres  
rien

– c'est d'un ringard!

– nombreux sont ceux qui perdent leur alliance  
pendant leur voyage de noces j'en connais au moins  
deux : le mari de la caissière du fromager et le mari  
de cachou qui l'a perdue dans la mer!

(ils l'ont refait faire illico en rentrant)

“dis donc il exagère! t'avais remarqué que le bijoutier avait gravé son nom en  
italique à côté du nôtre?”

que nous vécutissions sous le même toit

nous constituâmes un foyer

– foyer ou domicile conjugal? (abandon-du-domicile-conjugal)

– rien que ce mot ça me donne des boutons

– alors tu t'entendrais bien avec evarine m. qui a écrit la vie sexuelle d'evarine m. une vie sexuelle complètement loufoque dans un livre devenu best-seller phénomène de société à la télévision avec son mari qui a fait un livre de photos d'elle nue sur des graviers ou dans des gares ils disent pour nous le seul tabou c'est le lit conjugal regarde ce soir ils repassent à la télévision

(que penser?)

– il y en a qui sont pudiques avec le sexe nous on l'est avec les sentiments  
– je suis pudique avec tout

un soir j'ôta mon alliance et ma bague pour voir l'effet  
(ça fit sept ans que je ne les avais pas enlevées)  
quand j'eus voulu remettre mon alliance elle ne franchit plus le cap de la troisième phalange – trop de plis trop de peau  
j'essayé plusieurs fois  
regardant ton prénom gravé à l'intérieur qui s'estompa au contact de la peau  
(qui es-tu toi ce prénom qui m'accompagnant?)

du flou, d'un paysage qui n'en serait pas un, de rien, de seulement une couleur indéterminée mais plutôt sombre, d'une sorte de dégradé gris-noir, une forme se précise, s'approche, modifie mes contours, un instant se confond avec moi puis me lâche, s'éloigne, disparaît alors je re-cherche)

j'ai fini par remettre la bague toute seule  
gardant l'alliance à l'auriculaire pour ne pas la perdre jusqu'à ce que j'allasse me coucher puis je l'ai mise dans une boîte  
"on va la faire agrandir"

depuis je ne porte que la bague  
ça créera un léger vide, inhabituel  
une perte de sens?

étant ta femme  
étant mon mari

zénine : mon plus grand bonheur c'est  
d'avoir rencontré mon mari  
nane : pour mon mari je suis prête à  
rugir, à griffer !  
sossi : travailler avec mon mari moi  
j'aime ça !

que je fusse ton épouse  
tu eusses été mon époux  
"les époux se doivent mutuellement secours assistance  
fidélité" ?

(parmi les buissons broussailles épais feuillages  
que tous deux nous explorons  
herbes douces herbes fines hautes et folles  
et l'épaisse écorce des troncs

sous les draps nos odeurs)

que ferions-nous si nous aurions été morts l'un avant l'autre ?

mettras-tu toujours le réveil à sept heures pour te levant à sept heures vingt  
me réveiller chaque matin moi qui me lèverais comme une rose à sept heures  
et demie  
(les enfants se lèvent à huit heures moins le quart)

tu auras fait ta gymnastique mais pourquoi lus-tu toujours aux toilettes ?  
j'ai bu du café  
tu boiras du thé  
(les enfants boivent du lait)  
nous mangerions trop de tartines  
tu te rasas tu prends ta douche mais pourquoi inonderas-tu toujours la salle  
de bains !  
j'aurai été aux toilettes  
que je me sois occupée des enfants — finis ton lait  
habille-toi  
pipi  
les dents  
mets ton bonnet



– le train-train merci bien!  
on a chacun notre chez-nous comme ça on ne se voit que  
quand on en a envie c'est l'aventure tous les jours!

j'aurai travaillé à la maison  
tu travaillas à l'extérieur  
(les enfants vont à l'école)  
que tu gagnasses plus d'argent que moi  
nous mîmes nos ressources en commun

– vous n'avez pas de compte joint?!  
– il paye le loyer  
elle paie la nounou  
il paie l'assurance  
elle paie les courses –

qui règle les factures?  
qui s'occupa des impôts?  
qui faisons la vaisselle?  
qui descendit les poubelles?  
qui planifieront les repas?

pensions-nous possible que nous nous exaspérassions mutuellement à ce point?

inona : dans le couple tout doit être  
réciproque  
dandine : l'égalité dans le couple ce  
n'est pas facile

nous nous serons téléphoné une ou deux fois par jour

je ne voyage jamais  
tu voyageras souvent  
si c'était moi qui eus voyagé?

voyageant ou non à quelle distance nous trouvâmes-nous l'un de l'autre?

si j'avais été souvent à l'intérieur tu auras été beaucoup à l'extérieur mais quel espace exact d'ici à là de l'un à l'autre?

ou si j'étais à l'extérieur et toi aussi mais pas au même endroit l'espace aurait-il été plus vaste entre nous?

fussions-nous toujours réunis même éloignés ou pas?

admettant que nous soyons tous deux à l'intérieur eussions-nous été plus proches tout le temps?

– je le regardais manger il était devenu un étranger

nous regardons peu la télévision

parfois des voix prirent des formes hybrides avec un vague rapport avec nous

“j'ai cherché pendant 30 ans mon autre moitié d'orange”

“ce que je ressens c'est qu'à notre époque chaque membre du couple a besoin de développer son je”

“déjà nous sommes tous les deux béliers nous avons la même façon de foncer”

“c'est ma moitié donc je ne peux rien faire sans lui”

nous regardions une cassette le samedi soir main dans la main tête contre épaule ou bras entrecroisés ou corps vautrés l'un contre l'autre nous regarderions le film du dimanche soir main dans la

nous sortîmes rarement nous serions sortis davantage avant

j'avions mes amis  
tu avais tes avions tes amis

(tes amis ne sont pas complètement devenus les miens  
les tiens ne sont pas non plus devenus les miens)  
nous les voyâmes tout de même ensemble

je lisais des romans de la poésie  
tu lisais des essais des biographies

aurais-je encore des secrets pour toi ?  
tu as encore des secrets pour moi

– elle dit qu'elle le connaît par cœur!

que je me disputasse souvent avec toi  
tu te disputas rarement avec moi  
nous sommes nous nous nous disputons peu somme toute

(saisis de vertige ayant toujours beaucoup parlé  
pour tenter de surmonter amadouer doucir  
cet amalgame étrange que nous formons)

nous aurions aimé danser davantage  
(sillonner l'espace vide fendre l'air de nos deux forces unies)

assez régulièrement nous nous demanderons ce que nous voulons faire avec  
notre vie

(vivre ensemble est-ce se toucher tout le temps?)

avons-nous déjà pris à ce point conscience que nous vieillîmes ?

elle ne le lui a jamais caché  
il ne lui raconte rien

ils se disent tout  
elle va voir ailleurs  
il ne s'est pas privé  
elle le lui fait payer  
il est tombé de haut  
ils reviennent de loin

nous y nous  
nous y fussions-nous pris toujours au dernier moment pour les vacances?!

tu rentres tard le soir parfois  
j'aurai dîné seule  
tu dînas seul  
nous dînerions séparément  
(les enfants dînent avant)

la maison remplie de nos présences restera remplie de nos présences même  
quand l'un de nous manqua  
chaque pièce porte traces invisibles à l'œil nu de nos mouvements de notre  
omniprésence même quand nous y serions absents  
chacun de nous saisis dans une multitude de signes point ne sera nécessaire  
de les déchiffrer  
l'air garde tout en suspens

que je fusse plutôt végétarienne  
tu demeuras plutôt carnivore

nous nous brosserant les dents ensemble

je me suis toujours couchée la première  
m'endormant sur mon livre

tu as fermé la porte de notre chambre  
tu aurais éteint les lumières  
tu te seras relevé pour mettre le téléphone en charge ou bien ouvrir la fenêtre

je frus nue / une  
tu es nu / un

nous nous embal ensable enlasse embralasserons

« c'est pourquoi l'homme abandonne  
son père et sa mère  
s'unit à sa femme

et ils deviennent une seule chair »

## Tita Reut

Écrire  
pour ne pas  
laisser  
la main  
s'éteindre

Le corps  
prend corps  
dans le désordre

tranche rongée  
par les caresses linéaires

*4 décembre 2000*

Pente d'une peau  
où vivre  
serait une surprise  
invisible

Réduire l'espace  
par une étroite  
qui n'existe pas

*4 décembre 2000*

Chaleurs pointues  
Rames coupantes  
Ces lèvres du noir  
devenu source

Carême de couleur  
Bruns morts et blancs acides  
les germes et les sommeils

Mouvements en carapace  
dans l'air cassé  
Une traînée de poudre  
métaphorise  
vers les hommes

Le chant du rien seulement visible par Dieu

*5 décembre 2000*

Dans l'intermittence  
de la ligne  
ce temps  
de sueurs froides  
qui remplit la page  
comme  
la peau

*6 décembre 2000*

Le livre dont le récit piège  
une tache dans vivre  
une taie dans les oracles et des gonds  
dans notre histoire  
Vous le matin du combattant qui perce  
son corps d'oboles  
sa libation dans l'image de vos forêts croissantes  
la nef de votre monde inversée  
sur mon écrit stupide convulsé  
Voulant l'écart n'étant que turbulence

Mâcher l'amour aimante l'agonie  
les mots progéniturent la mort venante  
Entrer dans les larmes  
la nuit dangereuse récidivant  
l'asphyxie et les souffles et le fil  
de vos yeux qui respirent dans ma bouche  
Vos mains mangent  
le pli et la courbe tenant ce qui sera  
le courage  
sous ce qui deviendra la parole  
et vient par l'ombre vers la lumière  
et vous

Ce derrière ce qui est  
Sang soumis débondé carrant le voyage  
entre la douceur qui pousse  
les membres le nombre le nom  
enfin rude cassure pour silences de même exactitude  
Couchée entre vous accouchée  
vous me mettant vive au monde  
abjurée altérable absoute  
temps de naître qui serait le volume  
où je déroule pour vous le tapis et la faim  
finissant pour vous l'ambiguïté où je me pose  
d'une naissance éblouie  
faisant de moi la procurante  
immobile  
le livre le récit et le don

*16 décembre 2000*



Vitrail  
par temps de lumière

Ce qui ressemble  
au lendemain

Le poème vous mange  
quand vous y mettez les yeux  
Il happe celui qui écrit

Métier à tisser dévorant

Ce coin de verre brisé  
qui est notre table

Vous  
pour et dans moi  
Connaissant sans savoir  
les offenses  
Un tien  
par la voix

Je vous recense  
et la coupure  
commence  
par vous

*4 avril 2001*

Pose irréfutable La chair imite le baroque  
Douceur drapée presque sans figure  
un doigt dupé par le membre  
la chair trouant la chair

Et ces nappes d'ombre qui sont à l'œil comme des flaques d'eau

Regarde la boîte où j'ai laissé ma montre  
la bague et le bracelet de métal  
Quelque part ma ceinture tourne son invective  
et tu mets ton pastel dans mes éloges de rose  
soudain justifiés  
Regarde

C'est l'heure où tu gobes le sein  
tes deux mains sur ma hanche  
un temps d'iris filtrant sur la courbe effaçable  
Moi aussi je te tiens

Nous peignons par la langue  
et dessinons par la joue  
Le drap connaît mon ventre  
et mon dos ta poitrine  
Lentement  
tu me sabres et me soulèves  
Le mouvement est un rythme égaré

Tu me permets ton cœur par des voies pénétrables  
et ma voix nassée par tes maillots de paumes  
accompagne en rondeur  
l'instrument de ta condition

*16 mai 2001*

## Laurent Jaffré

### *Variations sur quelques sensations en dehors de l'itinéraire prévu à l'avance*

1

Vas-y! me crie une voix Je ferme les yeux je saute  
dans le tumulte formidable Je regarde je jauge  
l'hospitalité des lieux Je me trouve à une  
bifurcation : poésie ou action? Action  
J'entreprend d'avancer selon l'itinéraire  
prévu tel une fourmi sur une calvitie  
où édifier des villes Milet, Timgad, Aigues-Mortes,  
Barcelone, Manhattan, À Vancouver ma femme  
me rejoint notre fils nous tient la main J'éprouve  
un plaisir montueux et fleuri Elle pourtant  
s'interroge : « Des pages devant nous disparaissent »

Devant nous disparaissent dans les ruines de Palmyre  
par le chuintement d'un vol de pluviers qui migrent  
vers le Chatt El Arab dans un monde clos aux sens  
mais tout proche indéfiniment proche l'escale  
promise infini le parloir des visites  
aux hypothèses dangereuses A Gambetta  
une terrasse de café Un ami me dit « nous  
changerons le monde même à douze » Cependant mon cerveau  
affolé colmate les brèches dans l'enceinte  
de la certitude Les voitures s'agglutinent  
sur les extrémités des kilomètres Soudain  
la fuite dans ma tête elle se met à couler  
par terre entre nous Alors dans le récit  
j'ai crié« Que se suspende ce que nous n'avons  
pas désiré! » mais le roi de Sicile de Calabre  
d'Apulie de Capoue soupçonnant des inter  
polations m'ordonna de reprendre au début.

## 1 bis

Au signal je bondis dans une formidable  
traînée d'aspiration humaine Avec sang-froid  
je jauge les potentialités du lieu Je suis  
à une discordance du galop dans la tête  
et du cheval qui court Je la néglige Je porte  
notre fils dans les bras ma femme à mes côtés  
m'exalte Je projette le Nil à travers les  
déserts de l'Égypte je fonde Le Caire Et là  
en éventail le choix des vies possibles Je crée  
la mer puis nous quittons Alexandrie Ma femme  
est prise de doutes « Tu retiens en fait ton propre  
dévalement sur ta pente se dissipent tes hypothèses  
quand on les touche de toi du monde l'un des deux for  
cément est le vaisseau fantôme » Elle s'irritait  
« Jamais aucune escale n'atteindrons nous ainsi ».

## 2 bis

Et se dissipent à Pont-sur Seine le fleuve plisse  
le front silencieusement en avant par poussées  
insensibles vers un monde clos aux sens  
mais tout proche indéfiniment proche la trêve  
des omissions infini le corridor des choix  
définitifs en attendant ma langue scintille  
dans tous les plis du corps puis elle descend d'une danse  
alerte d'arbre en arbre sans pouvoir toucher terre  
dans le bonheur je n'arrive bientôt plus  
à boucher les fissures Et j'ai crié « Que cesse  
et se suspende la perte des cheveux que nous  
n'avons pas demandé » Et là l'empereur d'Akan  
dépité admettant la résistance à l'ordre  
des particules du récit me laissa poursuivre.

[...]

Or dans le conte ou la fable où je l'avais suivi  
tout à coup mon cerveau embrouillé s'illumine  
de la rencontre du récit avec un fait  
de mon autobiographie Je me retrouve en moi  
et tout mon corps s'éclaire au delà du miroir  
Mon sang phosphorescent comme la mer la nuit  
remuée par les pales d'une hélice je suis une torche  
Je marche dans les mélancolies du XX<sup>e</sup> siècle  
Or un chatouillis droit me ramène au dehors  
Une fourmi est en train de traverser mon torse  
d'Est en Ouest Mais les mains prises par la pensée,  
je la laisse faire Tant pis! D'ailleurs je réalise  
que c'est justement elle qui tire mon idée  
à travers mon esprit et n'y laisse qu'une empreinte  
comme un cheveu qu'on tire du beurre Or subitement  
s'interrompt la trace d'acide formique Des bruits de pas  
de voix me tirent de mes pensées Sur la rive  
de l'Oronte A Hama s'approchent d'abord masqués  
par une haie Puis voilà! surgissent les visages.

Impossible de lire Je ferme le recueil  
de Mahmoud Darwich Une musique d'il y a vingt ans  
sort d'une fenêtre genre Pink Floyd ou Beatles Elle se  
mélange à l'air que je respire En produisant  
un peu d'une sentimentalité qui atténue  
ma détermination Comme la gêne sans lieu  
d'une douleur invisible dans l'os Comme quand des bulles  
montées verticalement éclatent à la surface  
d'un étang opaque Parfois tout cesse je suis libre  
de comparer l'odeur des pétunias et le vêtement  
trop grand qui flotte sur la réalité Celle du tilleul  
en juin et le rappel qu'il est temps de partir.

[...]



# Jean Rattenni

## CARNET

Nice,

décembre 2000 – janvier 2001

### 1

N'IMPORTE QUOI PEUT FAIRE UN GALET,  
(mais un galet, qu'est-ce que ça peut faire?) .

---

(un pavé dans un enfer quelconque sans intention...).

---

· ce n'est pas l'intention qui compte, c'est *pire*.  
c'est l'obstination,  
c'est la répétition,  
c'est un réveil qui revient en plein éveil,  
qui fait qu'il fait plus jour, qui fait qu'il fait bon jour,  
(bien sûr ça vaut aussi pour "art" et "illusion") ,  
c'est l'érection qui sort du rêve "à l'étourdie" ,  
assaillie de saxi-fragres et -phrases fleuries,  
ou un ressassement, cailloux de la raison,  
ou un concert uniquement pour diapasons ,  
et puis c'est tenir,  
s'abêtir à la perfection.

---

disparaison.

· diapason.

diaparaison.

### 2

dans le bruit de la mer tu ramassais sur la  
plage toutes sortes de déchets rejetés par la  
mer et déposés polis ensoleillés méconnaissables  
là dans le milieu des galets de pierre :  
face à la mer,

---

• on choisit parmi des milliers un galet parce qu'  
il  
tient  
dans l'œil se tient déjà  
à disposition de la main  
et dans l'instant tient  
dans l'appel du bleu du ciel  
2, 3 secondes, 2, 3 rebonds •  
dans sa disparition  
à sa disparition  
il y tient  
l'exact (extatique) milieu de l'indifférence •

---

• le ri-co-chet considéré comme un des beaux-arts.

• galets par quoi se compare, mais :  
comparable à quoi, lui, à de l'incomparable, à l'impossi-  
bilité de comparer plus loin (miroir gratté),  
la dernière beauté : "c'est incomparable... !",  
surgie des eaux, butée.

### 3

à un rythme qui a vite mis dans tes yeux dans  
tes mains tes genoux accroupis-sements excla-  
mations un affolement émerveillé,  
quelques promeneurs surpris narquois refigu-  
raient la scène de l'El Dorado •, (pour un  
remake),

---

• titre?

### 4

je marchais derrière avec le bleu et l'or de  
Klein plein la tête, et tant de  
pureté en fin de course me ramenait vers toi et  
ta cueillette  
que tu fourrais à pleines poignées dans mon  
sac •,

---

· c'est un *rythme* (lequel, du rythme ou du pas, est celui qui porte, et du parfum ou du corps?), quand je me souviens comment j'étais prêt (à faire un lit de justice à cette pauvre lie des objets, à me faire leur obligé), pendant ce séjour (noël – nouvel an), à m'émouvoir (sincèrement) du spectacle (que c'était pour moi) des tas d'ordures – ordures énormément post-festives : ·

ainsi, dès le 25,

les ordures déposées dans les tapis d'aiguilles des / sapins couchés au pied des / immeubles débordés par le / silence long de la nuit qui poussait sa / Vague étoilée. (ça m'aurait fait (plus d'une fois) joindre les mains (voire), mais celui qui veut suivre une étoile dans la nuit de Nice, des lueurs d'avions le ramènent vite).

---

· de l'affectation dans cette adoration des ordures au pays des galets? n'importe, cette posture venait d'une – ou soyons large – avec une émotion de l'infini (ramassé dans ces bornes, ces ponctuations plus ou moins éventrées, tassées, débordées, appuyées... ·), oui.

---

· j'étais assis sur les rochers de la digue,  
je regardais la mer en compagnie d'une  
tristesse sac plus bleu que la mer en hiver,  
et chaque fois que je tournais la tête, les yeux vers la  
mer je crois  
toujours l'apercevoir à côté de moi, me pressant le blanc  
de l'œil de sa  
couleur alors je tourne encore la tête les yeux vers la  
route derrière,  
retirant les galets et leur bruit loin des vagues, et je ne  
voyais plus que ça  
robe bleue, vide,  
et me détournant donc, un peu déçu me réadressant des  
yeux à la mer  
route grise, de tous mes yeux, de toute ma vue,  
je n'arrive pas à me défaire et ni à me lasser de l'impression tenace  
triste que je suis là, assis sur les rochers, avec quelle  
illusion puisque je croyais y mettre fin à chaque regard,  
foudroyer d'une fin de non-  
recevoir cet appel rétinien angulaire, rien, parce que je  
savais bien, oui  
bien qu'une fois tournée la tête je la voie chaque fois  
distinctement dans sa robe bleue,  
froissée, vide, la  
même poubelle, à 5 mètres, et maintenant c'est elle



contrepoint d'une mort inharmonique  
dans d'incompréhensibles sanglots grivois  
et les galets que leur propre fracas ne réveille pas

8

je dévidais la pellicule dans mon appareil, je  
m'essayais à de *vrais* portraits ' de *vrais*  
galets",

---

'une poignée de faces grises/graves/glabres/glaise...  
traces comparables à la rencontre des 1ers clichés et des  
derniers Indiens.

"galets on a passé la falaise,  
galets on a la peau salée,  
galets on se heurte les opinions,  
galets on se laisse pour mort,  
galets on passe son chemin  
galets dans la rumeur, la mer,  
galets que leur propre fracas      ne réveille pas .

---

· tellement ils sont opiniâtres.  
c'est vrai que tout est devenu trop franchissable.  
trop affranchissable.  
un galet ne peut être affranchi (ou alors sable) : où irait-  
il?  
il n'a rien à faire.  
il revient, il tombe des mains.  
que rouler.

9

le jour après, très conséquents, nous nous  
sommes bien ennuyés le jour après c'était le  
long d'une plage propre, soleil au nord, très  
ennuyés ".

---

"le pique-nique sur le gris, (toi toute emmitouflée).

alors nous avons imaginé émerveillés vu avec  
 un grand v dans disons quoi mille ans cette  
 plage aussi (toutes les plages, toutes les  
 langues) complètement  
 corrompue non,  
 couverte non plus,  
 composée de n'importe ce qui peut faire  
 - (déchets industriels débris humains  
 rebuts et détritrus répandus en toutes sortes de  
 tourbillons de matières troubles diverses  
 atomes et bois d'épaves et métaux trésors d'or  
 et de rouille os (de) naufragés nageurs hasardés  
 brisés bris de plastiques verre vieilles bouteilles  
 plexiglas veinés et de toutes les plus passées  
 lessivées pas aveuglantes aveuglées couleurs)  
 galet,  
 - n'importe comment retour <sup>12</sup>

---

"Il ferait volontiers de la terre un galet

Et dans un bâillement avalerait le monde" (@ Baudelaire).

"Le kosmos le plus beau, c'est un tas de galets répandu au  
 hasard" (@ Héraclite).

"Tout, au monde, est fait pour aboutir à un Galet." (@  
 Mallarmé).

Etc.

avec une semelle d'enfant au milieu, pour  
 mémoire.

## Renaud Ego

Ezra Pound, *Les Cantos*, Flammarion  
Nouvelle édition sous la direction d'Yves di Manno

### *L'Échec! » des Cantos d'Ezra Pound*

Depuis 15 ans qu'a été publiée en français la première édition (presque) complète des *Cantos* d'Ezra Pound, je n'ai toujours pas réussi à « me faire une idée » de cette œuvre comme de leur auteur. En l'un et en l'autre quelque chose ne cesse de fuir, de se dérober ou de déborder, et ce mouvement déroutant n'est pas étranger à la fascination que ce long poème exerce. Dans ce tremblement, l'image de Pound se compose, se dé- et recompose, vole en éclats, comme *Les Cantos* eux-mêmes prennent peu à peu cette forme supérieurement brisée d'un poème spatial. Je me figure qu'il y a en définitive plus de vérité dans ce bord déchiqueté aux grandes ombres projetées, que dans quelque portrait trop uniforme; et j'imagine aussi que l'échec relatif d'un commentaire ainsi pulvérisé éclaire à sa manière l'échec des *Cantos*, celui-là même que Pound évoquait en 1963, avouant gâter tout ce qu'il touche et s'être toujours trompé. Mais l'échec de Pound, si c'en est un, doit avant tout s'entendre comme un appel : c'est en effet un défi lancé, exactement comme un joueur, menaçant le Roi, lance à son adversaire : « Échec! », d'un seul geste et d'une seule parole dont la réussite importe moins que l'initiative. Au XX<sup>e</sup> siècle, Pound a défié l'Histoire, l'a placée au cœur de la poésie et simultanément a placé la poésie au cœur de l'Histoire, dans un face à face violent dont ni l'auteur ni son œuvre ne sont sortis indemnes.

La genèse des *Cantos* est assez connue pour qu'on n'y revienne pas en détail. Soulignons seulement que si leur auteur y a songé dès 1904, il commence à avoir une intuition de leur forme en 1915, lorsqu'il esquisse dans une lettre à John Quinn son projet de « l'œuvre de ma vie, en vers, un long poème nouveau, vraiment LONG, sans fin... » Comme *La Divine Comédie* qui leur sert de miroir à facettes, *Les Cantos* débent dans cette autre forêt obscure, la guerre où une certaine Europe se suicide, en conduisant à l'abattage quelque 5 millions d'hommes, parmi lesquels des amis de Pound dont le sculpteur Henri Gaudier-Brzeska. S'il est un écrivain qui, plus qu'aucun autre, se sait être, par métier, responsable des mots et de ce que les mots peuvent (ou doivent) dire, c'est bien Pound. C'est pourquoi il va répondre *de et* à cette histoire dont la guerre n'est pas le simple accident mais l'expression visible d'une violence aux ressorts mal déchiffrés. Pound se donnera pour tâche de les exhumer. Tache immense, on s'en doute, et que seul un poème « sans fin » peut prétendre approcher. Folie certes, mais semblable à celle dans laquelle Joyce s'est déjà engagé, — comme en témoignent les premiers chapitres d'*Ulysse*, « my epic » comme il disait, et que Pound reçoit et fait paraître dans la « Little review » dès 1918. À son tour il choisit la voie de l'épopée. « Une épopée, écrira-t-il dans *Make it new* en 1934, c'est un poème qui inclut l'Histoire. Personne ne peut comprendre l'Histoire, à moins qu'il n'ait d'abord compris ce que c'est que l'Économie ».

Tel est, dans ses lignes essentielles, le projet des *Cantos*. Rien moins qu'un immense périple à travers plusieurs civilisations que l'extravagante érudition de Pound convoque — la Grèce de Homère, la Chine de Confucius, l'Italie de Dante et Guido Cavalcanti, la Provence des troubadours, l'Amérique de John Adams et cent autres

épisodes exposés en seize ou dix-sept langues. À bien des égards cette rétrospection pourrait dérouter si l'on ne concevait, avec Pound, que l'Histoire achevée est à sa façon toujours plus adulte que celle dont on est soi-même le spectateur ou l'acteur.

Que l'on y trouve matière à enseignement, c'est encore ce que nous dit le chant XI de l'*Odyssée*, où Ulysse descend parmi les morts pour demander au devin Tirésias d'élucider son retour vers Ithaque. *Les Cantos* s'ouvrent d'ailleurs par la citation presque mot pour mot de cet épisode, brusquement interrompu par cette clausule : « So that », « en conséquence » ou « Et donc ». Dans ces deux petits mots se disent le principe poétique de l'association ou du montage historique auquel Pound va procéder tout au long de son poème, mais aussi le principe inductif, la volonté performative de sa parole, cette sorte de preuve par l'exemple qu'il voudra opposer au cours déterminé de l'Histoire afin de le mettre *en échec*.

Ainsi l'Histoire est-elle pour Pound un miroir projectif autant que rétrospectif. Mais c'est aussi un prisme de sensations, de mots, d'anecdotes, de personnages, autrement dit un théâtre sans unité de temps, de lieu ni d'action. À l'image des idéogrammes chinois qui réuniraient en un seul signe les différentes figures picturales concourant à leur sens (ce qui est faux, mais peu importe) Pound invente un principe d'association qui est moins une méthode d'ailleurs qu'une liberté d'assembler entre eux les matériaux hétérogènes amoncelés par son immense curiosité. Circulant entre les pans toujours plus exotiques de son savoir, il en déploie la *commedia* anonyme, le chœur des voix célèbres ou inconnues. « Les feuilles foisonnent de voix » dit-il (canto III), et à leur image, le poème devient peu à peu un maelström touffu où se mêlent citations, paroles données, monologues – « the tale of the tribe », le palimpseste des voix montées des générations successives, « le cliquetis des mots : coquilles surgies d'autres coquilles » (Canto VII). Quelques figures dominent cette fresque conversante, tels Confucius et Sigismond Malatesta (Cantos VIII à XI). Ils sont à ses yeux les rares exemples de bonne gouvernance dans le cours ininterrompu d'une violence dont Pound dénonce avec fureur les auteurs, en particulier dans le Canto XIV où pataugent, au milieu d'un cloaque d'images obscènes, « les politiciens »,

« ceux par qui le langage est trahi  
.....n et le gang de la presse  
Et ceux qui ont menti sur commande;  
Les pervers, les perversificateurs du langage,  
les pervers, qui ont placé soif d'argent  
Avant les plaisirs des sens; »

Enfin, c'est le Canto XLV, où Pound révèle ce qui est à ses yeux la racine du mal, celle qu'il nomme « usura » et dont le nom actuel est plus simplement le capitalisme :

« Par usura n'ont les hommes maison de pierre saine  
blocs lisses finement taillés scellés pour que  
la frise couvre leur surface  
par usura  
n'ont les hommes paradis peint au mur de leurs églises »

Mais entre temps la fureur de Pound a dérapé; son outrance est devenue haineuse; obnubilé par sa détestation du lucre et du culte de l'argent dont les temples lui



semblent être Londres et New York, il se lance dans un dithyrambe de Mussolini. Poétiquement novateur, il se montre politiquement réactionnaire, ce n'est pas incompatible ; au même moment, Giuseppe Terragni construit bien avec la *casa del fascio*, un chef-d'œuvre de modernité architecturale exaltant le fascisme. Viennent les diatribes antisémites du Canto LII, et Pound n'est sauvé de l'infamie que par l'indiscutable xénophilie dont partout ailleurs *les Cantos* font preuve. Puis ce sont les fastidieux cantos chinois et américains où Pound perd son projet de vue pour se faire le zélé défenseur de théories économiques fumeuses. Il s'y perd... L'œuvre de Pound aurait pu s'interrompre là, dans le Disciplinary Training Center de Pise où l'écrivain est détenu par l'armée américaine, sous le coup d'une inculpation pour haute trahison. La cage où il est enfermé entre Mai et novembre 1945, la menace d'une condamnation à mort à laquelle il est suspendu, en un mot l'extrême gravité de sa situation ouvre en Pound les portes d'une introspection lyrique. Ici vont être écrites les plus belles pages des *Cantos*, les plus responsables aussi, toute voûtées par « l'énorme tragédie du rêve dans les épaules courbées du paysan ». En un aveu (à peine) d'errements qu'il ne condamnera jamais avec franchise, Pound écrit « Ce qu'on quitte n'est pas la bonne voie ». Certes il reprend son périple parmi ses archipels d'histoire, certes « le grand periplum porte les étoiles à nos visages » mais il est désormais cet « homme sur qui le soleil est descendu » qui s'interpelle violemment – « rabaisse ta vanité / tu es un chien sous la grêle / une pie gonflée dans un soleil changeant » – et qui, dans un mélange de lucidité et d'orgueil déclare :

« Comme une fourmi solitaire hors de sa fourmière détruite  
issu du naufrage de l'Europe, ego scriptor »

Pound écrira, mais sans plus sortir du Purgatoire. L'ordre de la progression dantesque de son épopée a été dispersé dans les bourrasques de sa propre furie. « Rock Drill » et « Trônes », les deux derniers cycles des *Cantos* sont d'une tonalité plus apaisée, mais « Thrones » peut presque être entendu comme « thrown » – ce qui est jeté, abandonné, poursuivi mais dans la conscience croissante de leur vanité.

*Les Cantos* n'ont pas infléchi le cours de l'Histoire, ils n'en ont pas identifié les forces agissantes. Mais au moins en descendant dans le fleuve, Pound s'y est-il dissous ainsi que son poème. Et là est peut-être la récompense de son courage. En se heurtant à la réalité de l'Histoire, le poème de Pound s'est pulvérisé et il a gagné en intensité dramatique et rythmique ce qu'il perdait peu à peu en clarté théorique ou en unité de visée. Si *Les Cantos* peinent à être le chant de la Tribu, ils sont le murmure d'une pensée assez prodigieuse d'avoir au moins rêvé ce chant et entendu les accents innombrables des voix qui l'auraient composé. « Aucun spectacle ne vaut la beauté de ma pensée », écrit Pound (Canto XCV), jamais à cours de bravade. Et c'est parfois vrai lorsque dans ces pages affleure l'art musical de Pound, son sens des nuances, des timbres, de l'architecture sonore de chaque mot, des échos immédiats qu'ils ébruient. Quelle attention à la chair du langage ! Quel sens de leurs éclats, quelle habileté dans l'invention entre eux de passerelles, traversant verticalement tous les registres de la langue, de la plus ordinaire à la plus raffinée ; disposant leurs reflets et notant leurs vertiges dans une composition qui peu à peu devient picturale. Plus que l'inclusion des nombreux idéogrammes chinois, voire de quelques partitions musicales (Cantos LXXV et XCI) ou de hiéroglyphes égyptiens dans « Trônes », le musical espace que dessinent *Les Cantos* est aujourd'hui encore ce qui nous lie à eux.

Depuis cinquante ou soixante ans, la poésie américaine a investi cet espace (contractant à l'égard de Pound une dette immense), pour chercher à son tour d'autres solutions prosodiques au simple abandon des règles métriques que peu ou prou a consacré l'avènement du vers libre. En France toutefois, la réception de Pound continue de tarder, et malgré l'accueil que de longue date lui ont réservé certains écrivains, comme Michel Butor ou Denis Roche, et plus près de nous, Auxeméry, Paul Louis Rossi ou Yves di Manno, le malentendu persiste.

Gageons que cette édition, sobrement introduite par Yves di Manno, et augmentée d'une chronologie précise et de riches annexes apportera aux *Cantos* de nouveaux lecteurs, capables de dégager de grain essentiel de « la terrible ivraie ». Derrière l'échec de Pound, l'enjeu politique d'une poésie d'Histoire, soucieuse de comprendre la complexité de son époque, demeure quant à lui entier. Et puis, qui donc aujourd'hui oserait dresser un vers neuf, fût-il une digue dérisoire, face à « l'horreur économique », cet autre nom d'*usura*?

*Actualités, Chroniques, Notes*

Michel Plon

---

Claude Adelen

---

Liliane Giraudon

---

Nadine Agostini

---

Christophe Marchand-Kiss

---

Véronique Vassiliou

---

Jean-Pierre Cometti

---

Maurice

---

Yves Boudier

---

Pierre Lartigue

---

Claude Minière

---

Christophe Fauchon / Frank Smith

---

Anne Malaprade

---

Éric Houser

---

Isabelle Garaud

---

Frédérique Guétat-Liviani

---

Jacques Roubaud

ADA ■ LOVELACE ■ BYRON ■  
STACY ■ DORI S ■ ■ ■ ■ ■  
HENRI ■ LEFEBVRE ■ ■ ■ ■ ■  
SYDNEY ■ LEVY ■ ■ ■ ■ ■  
GESSI CA ■ REI CHMAN ■ ■ ■ ■ ■  
VI CTOR ■ SERBSKY ■ ■ ■ ■ ■  
FARHAD ■ SHOWGHI ■ ■ ■ ■ ■  
SEBASTI EN ■ SMI ROU ■ ■ ■ ■ ■  
ANNE ■ TALVAZ ■ ■ ■ ■ ■  
GHET ■ WI ENER ■ ■ ■ ■ ■  
+ COSMETI C ■ COMPANY ■ [ R ] ■  
AVEC ■ MARI E ■ DARRIEUSSECQ ■  
ET ■ NI COLE ■ TRAN ■ BA ■ VANG ■

2001 / n° 19





MICHEL PLON

## LIBRES ASSOCIATIONS

Catherine Millot, *Abîmes ordinaires*, Gallimard

Il faut en prendre acte sans pour autant s'en satisfaire : le résultat le plus tangible de cette épouvantable attaque contre les symboles de la puissance américaine, bien vite assimilée par le plus grand nombre à l'essence de la civilisation contemporaine, aura été de faire oublier aux mêmes les méfaits passés – Mossadegh, Lumumba, Allende, pour ne citer que quelques noms, témoins tragiques, martyrs d'une incessante et impitoyable mise au pas – et actuels de cette toute puissance. Ainsi, en l'espace de quelques jours, le gendarme intrusif, manipulateur et autoritaire est devenu le justicier légitime, le protecteur efficace et rassurant, d'autant plus irréprochable que cruellement et injustement meurtri. Ce que certains, convaincus de devoir être nos nouveaux maîtres à penser, nous demandent, ce n'est rien moins que notre compassion illimitée, notre solidarité absolue et nos offres de service, si possible empreintes d'humilité. Le « blairisme », tel est le nouveau modèle que l'on nous propose, à défaut de pouvoir encore nous l'imposer et qui nous ferait presque applaudir aux timides écarts de certains responsables politiques français. Désormais, sans passion ni effusion, avec cette force de l'évidence qui pose la culpabilité comme allant de soi, la moindre réserve, la plus petite critique sont immédiatement assimilées à de l'anti-américanisme primaire tout comme la plus élémentaire prise en considération des aspirations palestiniennes est bien vite taxée d'antisémitisme.

Que le fantôme de Paul Nizan se rassure, les « chiens de garde » sont de retour, ils occupent plus que jamais le haut du pavé, prêts à aboyer au moindre propos d'allure « tiers mondiste ». Non alignés, tiers-monde, sous développement, autant d'expressions démodées dont l'utilisation ne peut que trahir une nostalgie gauchisante, ou pire, cela a été dit s'agissant d'un des plus courageux et des plus lucides défenseurs de ces causes-là, une irréparable atteinte de sénilité. Quant aux peuples des pays que désignaient ces termes, leur défaite, historique, est désormais consommée, ils n'ont plus, précisément, qu'à s'aligner, laisser leurs gouvernants suivre les cours des marchés mondiaux, boire leur Coca-Cola et ingurgiter leur « prêt à manger ». Ils peuvent aussi crever avec leur pays, l'Argentine, ni Washington, ni le FMI qui l'ont du reste clairement fait savoir, n'en sont en quoi que ce soit responsables : *Don't cry for me Argentina* disait l'opérette à succès consacrée à Evita Peron. L'Argentine et les Argentins n'intéressent plus que les investisseurs, le capitalisme français n'est pas le dernier en la matière, qui s'inquiètent, les pauvres, et seraient même capables de pleurer, non pour l'Argentine ou les Argentins mais pour les intérêts de leurs capitaux.

Ben Laden, le mollah Omar et quelques autres peuvent toujours courir, se terrer au fin fond des montagnes afghanes ou bien (qui sait?) vaquer tranquillement dans l'anonymat de la banlieue d'une grande métropole, ils n'existent plus qu'au titre d'effigies, incarnations du mal absolu, prétextes à la mise en place de quelques lois

scélérates et liberticides, fourvoyeurs des espérances d'une paix juste au Moyen Orient. Devenus gadgets, moyens de faire diversion, ils apparaissent aujourd'hui, alors que leur soldatesque, qui s'y entendait pour ce qui était d'opprimer ou tuer les femmes, a été massacrée avec les excès que l'on sait, comme le plus inattendu et le plus merveilleux des alibis, tant pour les États-Unis qui échappent ainsi à toute forme de mise en cause, que pour leur nouvel allié, l'ex camarade Poutine qui peut en toute tranquillité, sous couvert de guerre au terrorisme, massacrer le peuple tchétchène.

### *L'expérience du vide, la détresse, les abîmes de la psyché*

Il faut tenter, ce n'est tout de même pas impossible, de se déprendre de ces réactions politiques passionnelles quel que soit leur bien fondé, et se laisser aller à formuler d'autres questions à même de paraître saugrenues. Par exemple, se demander ce que furent l'enfance et même la toute première enfance de ces personnages plus « sorciers » qu'apprentis et tout autant celles de ces jeunes gens bien loin d'être débiles qui ont patiemment, sciemment, voire scientifiquement préparé le moment où ils allaient s'immoler et massacrer avec eux, en un instant, des milliers d'êtres humains.

Il ne s'agit pas là d'une tentative, l'énième du genre, et qui serait à ce titre aussi vaine que les précédentes, de réduire l'histoire et la politique à une incertaine dimension psychobiographique mais de chercher à explorer ces formes d'errances psychiques qui ne sont en rien délirantes, qui nous sont peut être bien plus familières que l'on croit mais dont l'accès, la connaissance nous sont le plus souvent impossibles tant ils requièrent de subtilité, de patience et peut être aussi de talent. C'est en tout cas, et entre autres réflexions, aussi paradoxales que cela puisse ou pourrait paraître, vers ces rivages que m'a conduit la lecture du beau livre de Catherine Millot.

Pas facile de parler en quelques mots de ce talentueux et singulier cheminement tant l'approche est toute de finesse et d'attention portée à de l'imperceptible sans pour autant jamais verser dans l'ineffable, mais en conservant cette rigueur jamais pesante que seule autorise la connaissance vraie, pour ainsi dire quotidienne, des pensées de Freud et de Lacan. Restitution aux accents proustiens, parfumée de langueur et parsemée d'humour d'un vécu devenu, au fil d'années d'interrogations tour à tour angoissées et nonchalantes, de plus en plus accessible à la conscience au point de pouvoir être intensément écrit, « tranche », comme on dit fort peu joliment dans le milieu analytique, tranche recomposée d'analyse, fragments éparpillés de cet exercice audacieux que Lacan nomma « passe », Catherine Millot livre son exploration de ces moments de vide que l'on connaît sans connaître, retour en force de la détresse initiale, de la solitude radicale, moments de vacillation dans lesquels la haine et l'amour deviennent indiscernables, cette *Hilfslosigkeit* ainsi nommée par Freud et dans laquelle, Catherine Millot nous le rappelle sans pour autant penser à une quelconque actualité, il recensait « les remèdes que la société ou l'individu tentent d'apporter à une déréliction qui est en son fond sans remède ». La limite est touchée au point où l'humanité rencontre son impuissance à neutraliser sa propre destructivité.

Ce devant quoi, dit encore Catherine Millot, « nous sommes au bout du compte sans recours, c'est le désir de l'Autre et le désir de mort qui est en son cœur, sa jouissance maligne qui est aussi la nôtre ». On s'égarerait gravement, ce que n'ont pas manqué de faire certaines interventions dans quelques cénacles psychanalytiques, à vouloir réduire ce beau texte à un essai freudien ou lacanien soutenant quelque thèse : il en va là, tout autrement, d'une lecture au sens premier du terme de ce que certains créateurs en des temps et des domaines bien différents, Roberto Rossellini et Ingrid Bergman d'une part, Léon Tolstoï de l'autre, ont pu, le plus souvent sans le savoir, transfigurer, métamorphoser, fondre de leur mal de vivre dans leur œuvre mais aussi bien, en sens inverse de ce que leurs œuvres ont pu détruire, bouleverser, anéantir de leur vie. Interrogeant son analyste, Lacan, sur le possible d'une réalité a-fantasmatique, sur ce rêve que serait, selon la formule toute faite, la sortie ou la traversée du fantasme, sur ce « réveil absolu » que serait la rencontre, la prise brute du réel, Catherine Millot rapporte sobrement la réponse alors reçue : « le réveil absolu, c'est la mort ».

### *L'épreuve du vide, encore*

Attendre le dernier moment pour écrire, plus qu'une détestable habitude, un trait névrotique encombrant mais chargé de jouissance. Pour une fois il me sert puisque ces moments d'écriture à la hâte sont scandés par l'annonce du départ, du retrait plutôt, d'Yves Saint Laurent. Il faut le vide, celui du départ ou celui de la mort, pour qu'apparaissent en toute clarté la place occupée, la netteté d'une démarche et alors, alors car ce n'est évidemment pas le cas de tous, pour que s'impose quelque chose d'un absolu, d'une plénitude qui deviennent manque dans l'instant de leur effacement.

Personnalités fulgurantes dont les productions ne sont comparables que dans leur rapport à ce qui leur tenait lieu de vrai, que dans leur exigence extrême : la seconde partie du vingtième siècle en connut à mon sens quatre, deux sont morts, Jacques Lacan et Serge Gainsbourg, deux sont encore là, capables, jusque dans un geste d'au revoir, de nous faire entendre ce qu'il en est de la médiocrité ambiante et du prix à payer pour tenter de s'en extraire, Jean-Luc Godard et précisément Yves Saint-Laurent.

Un autre départ, bien différent celui-là mais à coup sûr créateur de vide pour l'abandonné, la démission de Renato Ruggiero, la caution démocratique et européenne du « patron » de l'Italie contemporaine. Un départ qui ne peut que réjouir ceux dont je suis et que le devenir de l'Italie inquiète et attriste. Comment le pays que l'on appelait le « laboratoire politique » de l'Europe occidentale a-t-il pu se donner à un marchand du temple audiovisuel dont la vulgarité n'a d'égale que l'étroitesse d'esprit, cela mériterait quelque étude. L'Europe actuelle, celle de l'euro, n'est certes pas une panacée, mais il arrive, c'est le cas, qu'elle ait quelque vertu, celle de pouvoir faire limite à la dérive toujours renaissante des Haider et autres Bossi, cousins forts peu éloignés des politiciens véreux qui depuis des décennies ont conduit l'Argentine à sa faillite actuelle.



## LA CHRONIQUE DE CLAUDE ADELEN

« Nous aurons frêmi d'une voix d'une langue inconnue »

Gérard Titus-Carmel, *Demeurant*, Obsidiane

On connaît le plasticien, le peintre des arbres cages thoraciques, le fabricant du petit cercueil de poche, le dessinateur obnubilé par le temps qui ronge, épuisant jusqu'à en « ruiner l'innocence » le modèle qu'il a lui même construit.

*Tu me dis il y a plusieurs manières de recomposer un corps  
Lorsque la mémoire trop longtemps exposée à la lumière s'affale*

On connaît peut-être moins la part d'ombre du poète, auteur déjà d'une dizaine de recueils publiés chez *Fata Morgana*, *Champ Vallon* ou *Obsidiane*. Pourtant, qui l'aura entendu comme moi un soir à la Maison des Écrivains parler des rapports particuliers, à la fois antagonistes et complémentaires qui unissent l'art des formes et l'art de la parole, comprendra que, pour Gérard Titus-Carmel, le passage incessant de l'un à autre est nécessité vitale de la méditation qu'il ne cesse d'approfondir, comme peintre et comme poète : Comment dénouer par l'art de peindre et l'art de dire, ce faisceau de forces qui unissent l'être à l'espace, et notre espace d'être au temps et à la mort ? Ici :

*Encore tu portes ton murmure ancien au-delà de l'écho et sembles  
Te satisfaire de la confiance toi qui caresses la mort  
Sous la peau l'éclaboussure du monde ne t'atteint plus*

L'œil, la parole, ce sont deux angles d'attaques différents, deux façons différentes de relancer toujours cette lancinante question « *Au seuil du monde obscur où toujours la soudaineté menace* » comment demeurer ? Ce sont, pour Gérard Titus-Carmel, deux manières d'appréhender le glissement continu de l'espace au temps, de la mort à la vie, cette « *impérieuse dictée du temps* » qui s'impose à lui, les années qui pendent à son cou et qu'il ne compte plus. Manières de mieux comprendre, pour le poète, l'origine profonde de sa parole, et comment la poésie puise son énergie dans « notre goût du désastre », « notre désarroi de mourir cet élanement au côté », l'appel du silence...

*Demeurant* : ce titre indiquerait s'il en était besoin, la volonté de conjurer la menace du surgissement et du passage du temps à la surface du monde, poserait la question de la *Demeure* qui hante tout poète se souvenant de Hölderlin. Comment, demandait-il, Habiter la terre en poète ? et comment justifier l'exigence : « *Les poètes seuls fondent ce qui demeurent.* »

À lire ce livre, on comprend mieux alors de quelle valeur, de quelle gravité se charge le rapport qui unit la *surface du monde* et la *surface de la langue*, cette ligne de renversement du vers, mouvante comme la surface de la mer, et sous laquelle, dans la profondeur immobile, dans le gisement obscur des mots, se déchire l'être aux prises avec sa mémoire, avec le temps qui ne connaît ni la lumière ni le repos de l'espace. D'où, peut-être, la structure de ce livre : ces deux séries de 24 poèmes intitulées *Marines*, en référence justement à un genre de peinture particulièrement confronté à l'espace de la mer à la fois repos et agitation furieuse, - véritables *Tableaux d'une exposition* encadrant la partie centrale : *Largo*. Comme si Titus-Carmel avait voulu fondre en une seule figure, l'art de la parole, qui est art de la profondeur, art de



dessous la surface des choses, et ses antagonistes : l'art de l'espace et du silence la peinture, l'art du sonore mais sans les mots la musique, ce dernier surtout qui est peut-être le Temps lui-même, rendu sensible à l'oreille dans le déroulement des harmonies *mesurées*. Ainsi semblent vouloir le signifier les amples poèmes de cette séquence centrale dont les vers ne font pas moins de seize syllabes, et semblent glisser l'un sur l'autre en un flux ininterrompu de parole sans ponctuation, comme le temps ralenti, sur des surfaces brillantes recouvrant les gouffres de la mémoire :

*Écrire serait-ce toujours suivre du bout de l'âme ces lignes  
Où ce qui fait légende de mourir s'allonge indéfiniment*

Beaux et lents tempos de ces poèmes, rythmés, longues phrases béantes dissolvant leur syntaxe, frôlant parfois, sans y succomber la complication métaphysique, préservant leur mesure humaine, ponctués par des sortes de récitatifs comme parenthèses du chant, aux superbes accords mineurs, dans la proximité de la mort de « la bouche d'ombre » (convoquant ici même l'ombre de Hugo) et de la douleur, s'interrogeant sur le dur désir de durer, « de survivre dans le désordre du monde », comme si déjà ce n'était

*Pas assez de vivre dans l'égarement continu de la mémoire  
De se souvenir encore de toutes les lampes tard allumées  
Projetant nos ombres démesurées sur le mur des chambres  
Comme dans ces scènes d'intérieur que peignit Edward Munch*

C'est autour de ce cœur lyrique, musical du livre, que s'organise cette collection de 48 (deux fois 24) courts poèmes de huit vers comme autant de « petits formats », où la crise personnelle qui se joue dans la profondeur donne à voir sa redoutable énigme dans le cadre limité du poème descriptif, où la surface de langue s'efforce de coïncider avec la surface du monde, et c'est comme une sorte d'extériorisation de

*l'insituable contrée de la mémoire  
où naissent et poussent les grandes vagues  
ce que toise le regard*

On lira ces beaux « passages en surface » comme le produit d'une sorte de fatigue, d'un abandon au regard qu'exténue le spectacle du monde, comme une concentration extrême de l'espace, un acharnement à connaître « l'oubli au fil de cette courbe sans âge », qui se confond dans la contemplation avec l'agencement des mots (« cette fuite dans la légende des mots »). La mer apparaissant alors comme une métaphore du travail de poésie, « lent travail qui ajoure et ravine ». Et l'on se sent tout à coup, pour peu que la poésie soit encore pour nous ce creusement très profond du silence qui appelle, au dernier mot du livre, très proche de Gérard Titus-Carmel, dans la vérité de parole, parvenu avec lui « au lieu du premier effroi. », et je voudrais, pour finir, recopier ce beau poème qui referme le livre sur son commencement :

*je m'accorde aux roses délavés  
qu'étend sur le monde le soir qui déjà fouit la terre  
nous serons fumées et barques abandonnées  
à la surface de ce miroir et si seuls aussi  
que même le ciel ne pourra accueillir nos paroles  
ni nos chants depuis le rivage où la clarté échappe  
il est dit qu'à cette fissure je reviendrai  
comme au lieu du premier effroi.*



## La lettre à Sarah Jane W.

Isabelle Waternaux, Matilde Monnier,  
Dominique Fourcade, MW, P.O.L

Dear Sarah

Paris 22 décembre 01

En réponse à ta lecture de Nan Goldin, voici la mienne (en quatre points) concernant l'un des livres qui, pour moi, a marqué cette fin d'année. Il est signé de trois noms et son titre oblige le lecteur à *épeler*.

### 1) Le moyen.

Si le moyen de ne pas poser est de danser, Isabelle Waternaux a ponctuellement résolu la question du portrait.

Et celui du nu.

C'est ce qu'il reste d'une séance d'improvisation un après-midi de mars 2001 où Mathilde Monnier a dansé nue (un peu plus de 2 heures), sous le regard appareillé d'Isabelle Waternaux.

Un poète (Dominique Fourcade) voit les photos et pose autrement la question. Une question qui se décompose comme le corps, le mouvement ou le silence.

Comment écrire nu sans poser ?

Il s'en suit une sorte de méditation prosée (avec décrochages) où celui qui regarde traverse un été dans son propre corps, un état de corps en mouvement photochrone sur lavis (jour-nuit américaine avec bain de néon). Un état d'absence au monde pour rejoindre une forme, une mesure et une intensité autorisant le renversement. Celui justement proposé dans le monogramme du titre.

### 2) Le livre.

Le livre commence par un premier nu décapité sur lino gris. D'une précision dévastatrice dans la dissolution du « sujet » (modèle+photographe+danseuse+nu... etc.). L'étrangeté, la gravité qui s'y accrochent rejoignent la formule de William Carlos Williams « And all the deformities take wing » C'est sur cet *envol de difformités* que le corps nu est pris. Gelée ou bloc. Le corps ancien se décolle du corps moderne (le toujours corps ancien aimé) car « le NU est au UN dans un rapport de renversement analogue à celui du M par rapport au W ».

Et D.F. rappelle magnifiquement que si « voir » comme « se montrer » sont un *devoir de morale*, ce qui (dé)couvre le corps (collants ou robes avec Nijinsky, Balanchine, Graham) démultiplie en la combinant toute grammaire du corps.

### 3) La tenue.

Le couple Danse-Photographie est ici revisité; il devient la double face d'une apparition historiquement datée, décomposant le mouvement comme son silence. Une architecture basique où le « mourant » (ce déplacement orphique au sein de la mort) double en l'artisanant la d.c.a du vivant.

« La danse a imposé sa tenue à tous les métiers autour d'elle, face à elle » et on pourrait ajouter, comme la guerre a accéléré les processus de captation-répétition de

l'image. Et ce n'est pas un hasard si l'inscription d'une date vient percuter de plein fouet et du même coup éclairer le travail de l'écriture de ce livre car le 11 septembre 2001 l'écrivain se trouve confronté au fait que « pas seulement ma vie mais toutes les vies devraient désormais composer avec des formes nouvelles, formes inconnues et effrayantes, effrayantes pas seulement parce qu'elles sont inconnues mais parce que tout laisse penser qu'elles sont arrivées à un point de mûrissement épouvantable. » Déjà en 1942 William Carlos Williams avait demandé à Barbara Morgan de composer avec Martha Graham une photographie sur le thème de la guerre et de la destruction pour laquelle il écrirait ensuite un poème. Ce qui donnera « War theme » où Graham est *mieux* la mort que le modèle réellement mort sur le cliché mythique de Robert Capa « Mort d'un milicien pendant une attaque près de Cerro Muriano ». De même qu'un ancien trio annonçait celui de 2001, ici la formule « Tout arrive » abordée dans un livre précédent s'inverse et explose. La robe de Martha Graham pour la mort et la nudité de Mathilde Monnier, cette intrigue sous-jacente et nourricière de MW renvoie à une autre figure ou question. Celle tout simplement de l'existence de l'art. De ses rapports avec la mort. Il ne s'agit plus du vieux couple responsabilité-irresponsabilité mais plutôt d'une mutation dans le concept de responsabilité. Éthique et politique. À l'intérieur même de cet état d'un « au-delà du bien et du mal » sont l'art et la littérature. Car c'est bien un principe moral que de choisir de bâtir son livre comme on le ferait d'une robe (plutôt que d'une cathédrale) de le recueillir comme une gelée (à partir de résidus de viandes). Même si avant il a été préparé comme une offensive (une guerre). Proust qui le savait (ne parle-t-il pas aussi « d'écosage de pois », formule peu souvent reprise et qu'il nous faudrait peut-être aujourd'hui revisiter) savait aussi qu'on fait *cela* que si on n'a pas voulu le faire car « ce sont des buts qu'on atteint qu'en visant ailleurs »...

#### 4) La chute.

À l'été, banc d'été de souffrance succède, pour avoir recueilli (comme une gelée) la robe de Martha Graham mêlée à la nudité de Mathilde Monnier, le bonheur ignoble de découvrir que pour une bonne image de la mort c'est la vie qu'il faut faire poser. Mais il arrive que le corps de la mort, on se le mette dans l'œil, que ce soit la mort qui attaque la mort. Et c'est là que nous sommes. C'est sur ce là que Dominique Fourcade pose les doigts. Dès lors, « nous y sommes » pourrait être traduit par « nous en sommes ».

Reste alors à écrire plus bas. Encore plus bas. Dans la gorge.

Car (retour à Proust) « Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourrions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment dessous, leur « déjeuner sur l'herbe »...

Voilà my dear Sarah, il y a aussi le projet d'un pique-nique dans la neige pour préparer le prochain voyage en Sibérie. Si tu te joins à nous tu pourras entendre « Elettra » l'operapoesia de Nanni Balestrini!!! voci de Llaría Drago, Nanni Balestrini, Yoko Osaka, musica de Luigi Cinque, Gianluca Ruggeri, live electronics de Morgan Bennett, le tout enregistré à Tokyo et produit à Rome, (un livre + un CD chez Luca Sossella editore)... Andrea Raos a promis d'être là avec un pannetone d'enfer et deux poètes japonais... D'ici là, je t'embrasse comme d'habitude c.a.d. +qu'hier et - que demain...

*Liliane Giraudon*



## Nadine Agostini

### KOÂ-2-9?

Dans la série *Dis-moi comment tu chies, je te dirai qui tu es...* Je prie mes camarades / collègues / amis et autres poètes / écrivains qui se sont mis à écrire sur leurs matières fécales par effet de mode que je ne désire pas recevoir leurs écrits. Idem pour ceux qui nous prennent, nous lecteurs, pour leurs analystes, pédiatres, médecins de famille, urologues, merdologues, etc. Ah bon sang ! Que vous arrive-t-il ? Est-ce l'abus de Prozac qui vous fait vous réjouir de vos pets, pétarades, flatulences, déjections, odeur fétide ? Peut-être vous prenez-vous pour

Martin Luther, pour vous conchier ainsi en une soudaine et stupide agonie, n'ayant plus rien à dire. Peut-être votre petite mère vous a-t-elle mis sur le pot bien trop tôt, vous sortant violemment de vos langes / couches dans lesquelles vos fesses se ramollissaient avant qu'elle (Maman) les lave et y applique de ses expertes mains un apaisant onguent. Fut-ce un tel choc ? Vous punissait-elle chaque fois que *vous vous faisiez dessus* ? Vous a-t-elle abandonné(e) à cause de ça ? Souvent vous parlez de votre queue emmerdouillée après une bonne enculade sur une maigrichonne déjà bourrée de laxatif. Allez ! Tout le monde se lache ! Etait-ce là votre rêve d'adolescent ? Que votre petit kiki bien dur se substitue aux suppositoires ? Ce que votre corps expulse, ce dont il ne veut pas, n'a pas besoin, je n'en veux pas récit non plus. *Pipi-caca-popot / Qui ne pense qu'au seau / S'embourbe le ciboulot.*



## Christophe Marchand-Kiss

### *L'art plastic' et compagnie*

*Artistes avec un grand A* – de Rebecca Bournigault, artiste : « Je pense que c'est une grande responsabilité d'être artiste aujourd'hui. Le choix de rendre publique une oeuvre étant l'élément fondamental de la prise de position d'un artiste. » De Thomas Hirschhorn, artiste : « Je suis un artiste, travailleur, soldat. Je ne lutte pas pour moi. J'ai une mission. C'est une mission impossible. Je crois à l'Énergie. Je ne crois pas à la

Qualité. Énergie oui ! Qualité non ! J'exècre la pensée qualitative, dans l'art comme partout, seule l'énergie compte. Je veux faire un travail simple et économique. Je veux faire un travail dense et chargé. Je veux travailler dans le sur-régime. Je veux travailler politiquement etc. etc. » Deux contributions parmi de multiples (il y en a de bien bonnes ; et d'autres plus sérieuses, plus sentencieuses, plus humoristiques ou plus détachées : c'est la loi du genre et du nombre) extraites d'un livre diffusé par le Palais de Tokyo (qui a rouvert ses portes) et qui posait, comme en s'oubliant, cette question : « quel est le rôle de l'artiste aujourd'hui ? ».

Il va de soi que la réponse de mademoiselle Bournigault ne se trouve là que pour amuser la galerie. Celle de monsieur Hirshhorn mérite, en revanche, qu'on s'y attarde un peu. Qu'il s'estime « travailleur et soldat » (et pourquoi pas moine?) n'est rien en comparaison de l'opposition qui suit : qualité *versus* énergie. Qu'est ce que la qualité? L'évaluation complexe, fluctuant au gré des critères posés, aussi bien objective que spéculative (disposant de moyens techniques aussi bien que théoriques), d'un objet : sa mise en représentations – l'être-au-monde de l'œuvre.

En ne disposant pas de la notion de qualité, ou en voulant s'en séparer, l'artiste ne produit qu'une chose, autrement dit de l'innommable, et non une œuvre, autrement dit un objet réflexif et transitif. Faire sans penser (ou « travailler en sur-régime », peu importe) s'oppose à faire en conscience, à faire selon des processus, des agencements, des distributions qui, s'ils peuvent évoluer, n'en sont pas moins déterminés de multiples façons parfois (mais telle n'est pas la question) contradictoires. Or, ce « faire en conscience » est un attribut de la qualité autant qu'il la vise (et cette qualité est différente dans sa nature et dans son projet de celle qui légitimera, fixera l'œuvre). Le faire, en soi, est dépourvu de qualité, dans son processus comme dans son achèvement, s'il ne met en branle que des affects.

Puisque le mot « politiquement » fait partie du vocabulaire de Hirshhorn, l'artiste qu'il est devrait se garder d'opposer au préalable l'énergie à la qualité. L'énergie n'est pas une notion ; elle est certes quantifiable, mais en art, pour quoi faire? « Mettre de l'énergie dans son œuvre » revient à mettre un tigre dans son moteur : on n'évite pas, bien au contraire, les accidents. L'énergie n'engage à rien, excepté à sa dépense. Elle autorise tout, y compris, intellectuellement, moralement, ce qu'il y a de plus vil. Elle est ouverte, sans doute, – elle est même sans bornes – mais tel un gouffre vertigineux et éminemment dangereux, politiquement par exemple, partie intégrante qu'elle est de tous les vocabulaires idéologiques (dont on ne fera cette fois aucun distinguo). Elle est malléable, élastique, caméléonesque, sans doute encore, et dans le plus inoffensif de ses effets, ce qu'il y a de plus poseur. Ce qui nous amène enfin au travail de Hirshhorn...



## Véronique Vassiliou

### *De l'art et du texte (5)*

#### *Maintenant*

« Il sera fait une critique terrible de tous les Livres, Revues ou Manuscrits envoyés à Robert Miradique, Avenue de l'Observatoire, 29. – Rien ne sera rendu. » pouvait-on lire sur une page de couverture de la revue d'Arthur Cravan, poète et boxeur, *Maintenant*. Robert Miradique, pseudonyme d'Arthur Cravan qui, sous sa rubrique *Critique*, écrivait ensuite : « N'ayant rien reçu ni des auteurs ni des femmes de lettres (bêêêh, bêêêh!) je suis bien obligé de remettre

à la prochaine fois ma petite chronique où l'on verra ma manière de traiter les gens qui font de l'art. »

### *Qu'attend-on d'une revue aujourd'hui?*

Qu'elle nous passe en revue, nous tous, les uns après les autres, sans qu'il soit possible de se cacher, ou de sortir du rang. À bon officier les bonnes injonctions : Gaaarde-à-vous!... Fixe!... Rompez... ! Et que rien ne dépasse, et que l'uniforme soit respecté! Et que l'ordre règne! Il est défendu de bousculer ses petits camarades! Et les anciens méritent le respect, que chacun se le dise!

Qu'elle soit une revue? Avec son côté parade, show, son côté fête organisée et mise en scène parfaitement programmée? Son côté défilé avec le sourire du grand ordonnateur/animateur/modérateur qui réunit ses amis?

Ou qu'elle soit une revue? Une revue comme je les aime : « Pourquoi j'aime les revues? Parce que la revue se glisse, elle ajoute. [...] La revue est cette possibilité de faire entendre quelque chose de relativement imprévu<sup>1</sup>. ». Par exemple, Michel Deguy mettant à mort Henri Meschonnic dans le dernier *Action Poétique*.

### *Pour se poser, s'opposer*

Deguy encore rappelait : « Comme toujours : pour se poser, s'opposer<sup>2</sup> ».

C'est ce qu'a osé faire *Java* faisant dire à Christian Prigent ce qu'il n'a pas écrit<sup>3</sup>.

Qu'a déclenché *Java*? Ce que la *Revue de Littérature Générale* n'avait pas osé déclencher en son temps, en s'en prenant de biais à Bataille, plutôt que d'affronter ses émules. *Java* a déclenché une guerre, pas civile du tout.

### *Mais pour qui se prennent-ils, les javanais?*

De vrais sauvages. Plus de respect pour rien. *Java*, débonnaire, a dit ce qu'elle pensait. Elle ne s'est pas posée en bonne petite camarade, *Java* est fidèle à une ligne dissidente, c'est-à-dire celle qui suit son propre cours, sinueux.

*Java* n'a pas sorti l'artillerie lourde de la théorie, elle a agi avec LÉGÈRETÉ. Elle a fait de l'humour, elle s'est mise à « jouer les naïfs ».

### *Légèreté*

Cravan, cité ici en exergue ne l'est pas au hasard, Dada, dans le « fax-simulé d'une lettre de Christian Prigent à ses amis de *Java* » ne l'est pas non plus. Les territoires poétiques ne sont plus ce qu'ils étaient il y a seulement 10-15 ans. Les frontières ont sauté. Mais pas entre camps poético-théoriques, non, ça se passe ailleurs. Sur un territoire plus vaste, où, par exemple, artistes et poètes sont à peine capables de se reconnaître. Les jalons ne sont plus seulement Rimbaud, Mallarmé, Artaud, Joyce, etc. Les jalons sont aussi Broodthaers, Cage, Debord, Duchamp, Filliou, Finlay, Weiner, etc.

Aujourd'hui Pierre Alféri et Bernard Heidsieck publient chez *OneStarPress* aux côtés de Philippe Cazal, Claude Closky, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac par exemple. *OneStarPress* se présente comme étant « a collection of Books, Movies and Multiples by Artists ». Qui sont les artistes, qui sont les poètes? Peu importe la réponse.

Le paysage n'a plus de frontières nettement délimitées et c'est peut-être ce qui suscite tant d'inquiétude et donc le déploiement de systèmes dérisoires de défense. L'histoire s'accélère parfois. C'est ce que disait *Java* : « [...] les frontières sont précaires, mobiles et la plupart du temps (quand elles existent) utilisées comme des leurres ». Certains l'ont compris précocement, Denis Roche, Emmanuel Hocquard... D'autres pas encore. D'autres encore l'expérimentent.

### *Immédiat*

Les artistes de l'association *Cuisines de l'immédiat* sont dans cette expérimentation. Ils sont dans la légèreté et la jubilation. Deux maîtres mots. Rien de grave, rien de lourd. Tout se passe en surface. Dans l'immédiat, sans trop se soucier de l'avant et de l'après. Et quelque chose se passe. Légèreté, jubilation, surface. La collection

*Week-end* (fin de semaine, on arrête de travailler, repos, on se pose, on fait une pause, on se détend) est un ensemble de petits livres fabriqués avec les moyens du bord. Un ensemble aujourd'hui conséquent et d'une excellente tenue, comme je le dirais d'un beau tissu. La collection *Week-end* ça se passe ailleurs, comme entre parenthèses. Samedi, ouvrez, dimanche, fermez. Et que tous les jours sérieux, officiels, que tous les jours de travail en soient exclus.

#### *Rose*

*Le Carnet de bal* d'Isabelle J. (Isabelle Jelen, l'une des trois protagonistes de *la cuisine de l'immédiat* avec Franck Pruja et Françoise Valéry) est un exemple délicieux de ce que peut produire un week-end. Un petit livre rose au contenu rose. Un petit livre qui reproduit un carnet de notes manuscrites :

- *J'ai dansé dans les rues pour la fête de la musique*
- *J'ai dansé quelques pas de rock avec Franck à mon cours de Tango*
- *J'ai dansé avec Sophie et Christina sur Yvette Horner pour le 14 juillet*
- *J'ai dansé le pogo à La Poudrière à Rochefort*
- *J'ai dansé le rock avec Henri-Michel pour la crémaillère de mon appartement*

On rit beaucoup en lisant ce livre et puis on résiste à l'envie de l'annoter, de le compléter. On le lit en cinq minutes. On ne l'oublie pas. On se dit qu'il ne s'agit pas d'un simple divertissement. Que cette légèreté bouscule les convenances. Et que c'est très fort de bousculer les convenances.

La cuisine de l'immédiat fait aussi une drôle de cuisine. Elle trafique des livres. Elle les utilise comme objet, les massicote, y fait des insertions. De *KB-09... C.I.A et K.G.B.*, publié au Fleuve noir, roman d'espionnage, elle fait un livre d'artiste : *Photodîner en chaud-froid à la station*. Elle y insère une fiction, un *photodîner*, « dispositif où les personnes, le cadre et les circonstances se fondent dans des situations éventuellement fictionnelles au cours d'un dîner. [...] Des photos sont publiées et les conversations sont enregistrées en vue d'une publication qui fait suite à l'événement. »

Ici, l'ambition n'est pas de faire la révolution. L'ambition est de faire. Faire la cuisine, faire des livres, faire...

#### *Écrire sans écrire*

Jean Le Gac a fait un livre : *Le peintre fantôme*. Auteur Jean Le Gac. 1992. Couverture jaune, façon « Le Masque ». À l'intérieur, tous les articles écrits sur Le Gac reproduits mais sans son nom : Le Gac devenant peintre fantôme. Il a fait siens les articles en supprimant son nom. Un détournement majeur du livre, de l'écrit. Ou comment faire un livre, sans l'écrire. Ou comment écrire sans écrire.

Dans le chapitre XVII de ce livre de Le Gac, qui était initialement un article de Jean-Marc Poinot intitulé : *Le peintre sans œuvre, un art de musée*, publié en 1991, on peut lire : « Dans ce musée, voilà un peintre sans œuvre, celui-là même qui se définit comme « celui qui écrit sous les images »[...] »

*Écrire sous*, un beau programme, non ?

*Java* n° 21/22. 116, avenue Ledru-Rollin 75011 Paris

*Cuisines de l'immédiat*. 249, rue Sainte-Catherine 33000 Bordeaux

*Le Peintre fantôme*, Jean Le Gac. Ed. Jean Le Gac et Badischer Kunstverein Karlsruhe, 1992

1. Michel Deguy, in *Bataille aux TM*. Dialogue d'ouverture. *Les Temps Modernes*, n° 602, janvier-février 1999 – 2. Michel Deguy, *op.cit.* – 3. Christian Prigent, dans *Le Cahier du Refuge*, n° 102, intitulé le texte de son entretien avec Hervé Castanet : « Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas ».



## Jean-Pierre Cometti

### *Made in France*

L'exposition que le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux consacre à l'art américain, de 1908 à 1947 est significative à plus d'un titre<sup>1</sup>. Elle présente une sélection intéressante d'artistes et d'œuvres dont Françoise Cachin a raison de dire qu'ils restent relativement méconnus ; en même temps, on ne peut s'empêcher de penser que les choix et la présentation qui président à cette manifestation perpétuent une équivoque dont on trouve

plusieurs signes ailleurs depuis un certain temps. Dans le catalogue publié à cette occasion, Éric de Chassey, qui fait également paraître une *Histoire de l'abstraction aux États-Unis*, signe un texte au titre édifiant : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grand art américain ? (avant le triomphe de l'expressionnisme abstrait) ». Le point de vue qui s'y exprime recouvre une conviction largement partagée, dont on sait l'origine, puisqu'elle est en grande partie le produit des conditions à la faveur desquelles l'Amérique s'est appropriée l'art moderne dans les années cinquante, avec ceci de particulier qu'on y reconnaîtra quelques-uns des traits qui caractérisent notre rapport ambigu à l'Amérique et à la culture américaine.<sup>3</sup>

### *Expositions, suppositions ou contrapositions ?*

Passons sur l'usage de la notion de « grand art » et sur la vision héroïque qui encombre inutilement les analyses d'Éric de Chassey. Passons aussi sur la singulière impasse qui le conduit à abandonner la question posée, au prétexte qu'il « serait trop long d'expliquer précisément pourquoi ni la peinture ni la sculpture américaines n'ont pu acquérir une telle légitimité avant le milieu des années 1940 ». Arrêtons-nous plutôt sur l'image à la faveur de laquelle on reconnaît à une partie de l'art américain un prix et une signification dont on prive simultanément une autre fraction de celui-ci. Ce schéma fonctionne manifestement bien. Il est à l'œuvre dans le livre discutable d'Annie Cohen-Solal : « Un jour ils auront des peintres ».<sup>4</sup> La description hâtive de la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle qui y est donnée, autant que la façon dont l'attrait de Paris y est analysé participent d'un présupposé dont l'exposition présentée en 2001 au Musée Carnavalet, sous le titre « Paris 1900 : Les artistes américains à l'exposition universelle » fournissait également une illustration.<sup>5</sup> Au motif de présenter une centaine de « chefs d'œuvre » de la section américaine des beaux-arts exposés à Paris lors de l'exposition universelle, « Paris 1900 » continuait de flirter avec l'idée qu'il n'existe pas, au début du XX<sup>e</sup> siècle, d'art américain proprement dit, parce qu'il n'existe pas d'« école américaine » de peinture, et parce que les artistes américains n'ont fait qu'emprunter, en le sublimant, ce que l'Europe leur offrait.

### *Quel art et pour quelle histoire de l'art ?*

Quel sens faut-il donner à des expressions passe partout comme « art américain » ? D'où vient, d'autre part, cette conviction ? Et que signifie-t-elle par rapports aux débats qui secouent aujourd'hui l'histoire de l'art, pour ne pas dire l'histoire tout



court et ce que nous nous représentons sous ces mots? Il suffirait apparemment de prononcer quelques noms pour indiquer ce qu'une telle vision des choses présente de discutabile. Dans les ouvrages comme dans les expositions mentionnés, il est certes question de peintres comme Cole, Kensett, Church, Sargent, Homer, pour ne citer qu'eux.<sup>6</sup> Mais, c'est moins la présence – fort modeste, à vrai dire – de ces artistes, ou leur éventuelle absence, qui me semble en question que les critères mobilisés dans ce genre de choix et de discussion, ainsi que les évaluations qui s'en dégagent.

Jusqu'aux lendemains de la Seconde guerre mondiale, l'image de l'Amérique qui fut majoritairement la nôtre aura été celle d'un pays culturellement à la traîne de l'Europe. Si cette représentation, supplantée aujourd'hui par des craintes que nourrit une image inversée, était alors fort répandue, elle n'était pas du tout celle des États-Unis, ni celle des artistes ou des intellectuels américains. Mieux, comme toute une littérature permet aisément d'en témoigner, la démocratie américaine issue de la révolution de 1776 s'est construite autour d'un souci d'émancipation à l'égard du vieux monde qui fait littéralement corps avec les mouvements littéraires, artistiques et philosophiques que l'Amérique a vu naître, de Thoreau, Whitman et Emerson à William James et John Dewey, ou des peintres de la Vallée de l'Hudson jusqu'à Homer et peut-être au-delà. Il s'agit d'un fait parfaitement visible que l'influence de l'expressionnisme abstrait a largement contribué à masquer, et qui justifierait de tout autres lectures que celles qu'on nous propose ordinairement. Car s'il s'agit de procéder à rebours, on peut légitimement se demander pourquoi il faudrait prendre le train des années 1950 plutôt que celui des années 1960-1990, celui de Pollock, de préférence à celui de Morris ou de Smithson. Mais le choix d'un train comme tel pose de toute façon des questions qu'on ne peut évacuer sans autre précaution. Un argument qui joue en permanence contre la reconnaissance d'un art américain *avant* l'expressionnisme abstrait est celui d'une absence d'« école », à quoi il faudrait ajouter l'idée que les peintres américains manquent d'originalité. Les lecteurs de Belting ou de MacEvilley se demanderont peut-être quelle idée il faut se faire de l'art et de l'histoire de l'art pour juger de la sorte et associer ainsi confusément description et évaluation. S'il s'agit d'originalité, on se demandera jusqu'à quel point l'attrait que l'impressionnisme a exercé sur certains peintres américains n'a pas occulté l'œuvre de ceux qui lui sont restés étrangers. L'image de l'impressionnisme elle-même, trônant au cœur d'une certaine vision de l'histoire de l'art qui a fait son temps n'est sûrement pas innocente.

Mais pour le reste, nul doute qu'il conviendrait d'en finir avec un modèle historique qui privilégie les visions exclusives, centrées, entièrement solidaires de paradigmes narratifs de plus en plus difficiles à justifier. « Nous ne marchons plus de l'avant le long du chemin étroit d'une histoire à sens unique. Nous jouissons au contraire d'une sorte de répit momentané qui nous permet de reconsidérer les divers statuts et justifications de l'art, à la fois dans le passé et à l'ère du modernisme », écrivait Hans Belting il y a bientôt vingt ans de cela.<sup>7</sup> Il est pour le moins dommage que cette constatation pourtant simple n'inspire pas davantage ceux qui ont la responsabilité de rendre l'art accessible à un large public. Le Musée d'Orsay, dont on dit depuis peu qu'il pourrait rompre avec la vision de l'art et du XIX<sup>e</sup> siècle dans laquelle il s'est enfermé depuis sa création serait un lieu tout désigné pour en tenter l'expérience.

1. *Made in USA, l'art américain, 1908-1947*, exposition présentée à Bordeaux du 10 octobre au 31 décembre 2001, à Rennes, du 18 janvier au 31 mars 2002, et à Montpellier, du 12 avril au 23 juin 2001. Catalogue, sous la direction d'Éric de Chassey, RMN, 2001.

2. Éric de Chassey, *La peinture efficace, une histoire de l'abstraction aux États-Unis (1910-1960)*, « Arts et artistes », Gallimard, 2001.
3. On songera à ce que Serge Guibault s'est attaché à montrer dans son livre : *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, J. Chambon, 1989.
4. Annie Cohen-Solal, « *Un jour ils auront des peintres* », *l'avènement des peintres américains Paris 1867 - New York 1948*. Dans ce livre de 462 pages, l'auteur consacre tout juste une vingtaine de pages aux peintres qui, autour de Thomas Cole et de l'école de la Vallée de l'Hudson, donnèrent à leur art et à la peinture de paysage un essor sans précédent, et qui marquèrent durablement le rapport spécifique à l'extériorité qui caractérise à bien des égards l'esprit et les démarches des artistes américains dans la longue durée. On ne s'étonnera pas de constater que la partie la plus importante du livre soit consacrée à la scène parisienne et à ce que les artistes américains qui se rendirent en France purent y découvrir.
5. Exposition au Musée Carvalet, Histoire de Paris, 21 février - 29 avril 2001. Catalogue et exposition sous la direction de Diane P. Fisher, Paris Musées 2001.
6. Il va sans dire que la présence modeste qui leur est réservée n'est pas de nature à éveiller la curiosité, ni par conséquent à les faire réellement connaître. Comme on peut l'imaginer, il y a un hiatus, à cet égard, entre la place qu'ils occupent dans le contexte et dans les musées américains, et ce qu'on en dit ou ce qu'on en sait en France.
7. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, trad. franç., J.-F. Poirier et Y. Michaud, J. Chambon, Nîmes, 1989.



Maurice

*Morandi*

ou

*La communion silencieuse*

En quoi est-il pratiquement nécessaire, afin d'en arriver à Morandi, de commencer par Chirico, le premier Chirico, le Chirico métaphysique? On rappellera en bref, tel que le définit picturalement ce Chirico, ce qu'est le statut en effet de ce rapport métaphysique : il est fondamentalement rapport au vide, ou plutôt au double vide humain, rapport d'une part au vide architectural d'un espace absolument inhabité et rapport d'autre part au vide humain proprement dit, la présence humaine en lui n'étant que représentation, que jeu de rôles tenus par des mannequins mythologiques et par eux seuls - ce rapport au vide, à son angoissante évidence, est double théâtralité en somme, à la fois théâtralité d'un espace édifié scéniquement pour personne et théâtralité d'un jeu où l'humain n'est que figuré, que pantomimé par des acteurs qui tous sont tout sauf humains réellement. Ce rappel, on le voit, suffit effectivement pour situer alors Morandi : il y a fondamentalement similitude entre le Chirico métaphysique et lui, en ce sens que chez tous les deux le rapport au vide est le même, il y a fondamentalement différence en ce sens que chez Morandi est absente absolument toute théâtralité, autant celle du jeu que celle de l'espace, autant celle du spectacle ainsi de ces personnages hors réalité que celle de cette architecture ainsi déserte, il y a chez Morandi comme une absolue épuration,

comme une radicalisation du rapport métaphysique à ce double vide, au vide humain tel aussi que le définit le tableau morandien, vide humain doublement absolu.

Vide humain où l'objet est situé et vide humain de l'objet même, en fait que deviennent-ils l'un et l'autre, chez Morandi, ces deux constituants du tableau? Il faut, ce sera ici le premier point, reprendre et sans délai cette expression qu'on vient d'employer de vide humain : juste, elle l'est en ceci que chez Morandi comme chez le premier Chirico n'apparaît jamais la figure humaine en tant que telle et cette évidence est fondamentale effectivement, mais juste, elle ne l'est pas pour cette autre raison que chez l'un comme chez l'autre il y a, évidence également fondamentale, il y a en fait présence humaine, une présence en toute clarté signifiée et chez l'autre et chez l'un selon simplement deux modes différents. Chez le premier Chirico, donc, cette présence humaine est mythologiquement subsumée en cette sorte d'au-delà du réel, dira-t-on, qu'est la théâtralité de ce jeu en somme tout allégorique, alors que c'est dans une sorte d'en deçà du réel qu'est chez Morandi manifeste, et sans exception, cette présence humaine : elle est entière en ces objets, toujours les mêmes, verre, vase, bouteille, pot, cruche, en ces objets dont chacun, en un sens tout originel, est produit manufacturé, produit né de la main humaine et qui s'apparente ainsi de lui-même au tableau né de la main du peintre, en ces objets qui ne sont en deçà de cette humaine réalité que de n'en être ainsi que les purs témoignages et rien de plus, que les signes et rien de plus, signes d'une humanité, donc, présente en deçà d'elle-même en ces objets et pour autant pleinement en eux présente, objets, rien d'autre, et d'autre rien, mais tous en somme objets humains. Le terme accoutumé de « nature morte » est pour le tableau morandien plus que jamais impropre : il n'y a littéralement, chez le définitif Morandi, il n'y a jamais aucune nature, il n'y a jamais ni fleurs, ni fruits, ni feuilles, ni branches, encore moins d'animaux, chez lui ne sont présents toujours qu'objets humains, qu'objets tous attestant de la présence humaine en tant qu'en deçà d'elle-même, et jamais peut-être, à propos de cet en deçà pleinement humain chez Morandi, jamais n'a mieux convenu ou le terme anglais de « still life » ou celui allemand de « Stilleben », « vie en silence ».

Cette seule humanité en deçà qu'est donc le vide humain des objets et des objets seuls, ce n'est peut-être même pas elle, en fait, qui chez Morandi est le trait plus caractéristique, et le trait chez lui le plus singulier peut-être, et ce sera ici le deuxième point, le trait qui lui est le plus propre en fait tient à cet autre vide au centre duquel ces objets sont présents : rien, certes, autour d'eux, rien qui soit, comme chez le premier Chirico, espace édifié, c'est, chez Morandi, c'est à peine parfois si une ligne, ou si même une ombre, a pour fonction de donner aux objets un support réel, quelque chose parfois comme une table, il n'y a autour d'eux rien qui soit construction, rien qui ne soit que vide et vide seul, mais ce vide, chez lui, c'est sur le même mode pictural qu'il est présent, c'est picturalement comme eux, comme les objets, qu'il est constitué, ce vide, oui, chose qui ne se rencontre effectivement que chez Morandi et peut-être nulle part ailleurs, c'est la même texture, et la même pâte, et la même touche, et le même ton, picturalement parlant c'est la même, et pour l'objet au cœur du vide et pour le vide à l'entour de l'objet, c'est la même matérialité, c'est la même substance en toute maîtrise éclatant sans éclat, le blanc de tel objet ou de tel élément d'objet rendant lui-même encore plus évidente, alors, l'appartenance de tout au tout, de l'objet au vide et du vide à l'objet, ce n'est partout, dans chaque tableau, ce n'est en tout et pour tout qu'une même vibration, qu'une même intense douceur, qu'une même sensualité à l'omnipotence absolument pure.

Ce dont maintenant, troisième et dernier point, ce dont enfin on parlera, c'est de ce qui, chez Morandi, est, sans doute aucun, la chose essentielle, et tombant trop peut-être sous le sens, cette chose essentielle étant ce qui par les objets, chez lui, est constitué : ce n'est jamais un objet seul, un seul verre, un seul vase, un seul pot, qui picturalement est présent, c'est toujours un ensemble d'objets, verre et vase et boîte et bouteille et pot, c'est objets toujours qui ne sont là que d'être un ensemble, ensemble témoignant, donc, de cette présence à la fois d'un en deçà humain, d'une production, dira-t-on, primitive, et d'un tout aussi primitif travail de peintre, et dont le sens, celui de cet ensemble et de lui seul, dont le seul sens est effectivement sens commun. Si chez un Manet, entre autres, un seul objet peut à lui seul être d'une picturale valeur, si chez lui par exemple une seule asperge est l'équivalent pictural, en fait, d'une entière et superbe botte, il n'y a par contre jamais, chez un Morandi, jamais de valeur, jamais de sens picturalement qui ne soit valeur et sens d'une pure communauté d'objets. Chaque tableau morandien est constitution d'un espace en deçà de toute humanité, en deçà de toute mémoire, en deçà de tout temps, d'un espace où les objets ensemble, au cœur de ce vide, on l'a vu, qui leur est homogène, ont une présence entièrement liée à leur seul jeu interne, et les plus saisissants, les plus proprement confondants sont ces tableaux peut-être où les plus subtils accords de formes et de tons composent ensemble une idéale géométrie, un quadrilatère par exemple absolument parfait, jeu tout interne effectivement, jeu d'une mutualité tout intime, et qui fera dire à Vija Celmins que dans cette peinture, « en regardant de plus près », ce qu'elle apercevait chaque fois, c'était « un tableau bien étrange où chaque objet semblait convoiter la place de l'autre », intimité dont rien de ce qu'on appelle ordinairement humaine réalité ne vient donc altérer la cohérente unicité, la profondeur, la résonance inépuisable. Angoisse, oui, une telle solitude est fondamentalement angoisse, elle est pourtant solitude ainsi d'une angoisse en tous les sens du mot contenue : être unité mutuelle est ce qui fait de cette angoisse une vérité productrice alors non pas de détresse et de déchirement, non pas d'irréconciliation, mais d'inclusion, d'intégration, d'unisson en toute pertinence, ordonnance, harmonie, angoisse au total ainsi apaisée. Est en fait évident que cette peinture-là, que cette peinture humainement du seul vide est paradoxalement peinture heureuse, et d'elle on ne devrait peut-être rien dire, absolument rien, tant devant elle est évident aussi, implicite et simple leçon, qu'est inutile absolument de parler pour s'entendre.

Oui, Morandi, conclura-t-on, tel est le principe à dire vrai de son art, telle en somme est sa loi : n'être qu'un. Ces toujours mêmes objets sériellement qu'il peint, leur règle est de ne faire effectivement, de n'être tous qu'un même ensemble, une seule communauté au centre du vide pur - ce vide même à l'entour, sa règle est de se faire aussi, de n'être aussi qu'une instance une et qu'un champ un - mais eux-mêmes, ce vide et cet ensemble, une même pâte, une même constitution fait qu'ils ne sont qu'un, eux aussi, qu'une seule et même picturale matérialité, et c'est logiquement que cette loi d'unité constitutive amènera Morandi à peindre avant de peindre, à peindre un par un les objets réels qui seront figurés sur la toile, à les peindre ainsi avant de les peindre ensemble identiquement dans son tableau : rien n'est pour lui qui ne soit peinture et l'est déjà ce qui est à peindre, en fait, n'existe pour lui nulle opposition, nulle rupture aucune entre l'objet et son vide, entre le vide et son objet, mais identité, en effet, identité toute essentielle, identité toute picturale, objet et vide ayant même matière, ayant même statut, ayant même présence. Ainsi est lieu de communion le tableau morandien, lieu d'une mutuelle intimité, d'une mutuelle

affectivité sans jeu affectif, sans représentation, sans sujet humain : le paradoxe est là d'une fonction affective hors subjectivement de toute cause et toute fin, ce qui lie étant seul ce même lien pictural qui fait de l'objet et du vide une double et même modalité, le paradoxe est là et le miracle, et c'est en quoi se font réponse un Morandi figuratif d'une part, un Morandi concret, et d'autre part l'abstrait Rothko, le miracle est ainsi que ce lieu donc de communion qu'est la toile peinte, et ce chez Morandi tout aussi fondamentalement que chez Rothko, est absolue affectivité objective. Et cette communion silencieuse, hors toute externe détermination, temps hors temps, destin hors destin, c'est elle effectivement, cette communion, qui fait que la peinture de Morandi est dans sa propre perfection solitude ainsi toute de plénitude, insujétion toute de ferveur, rigueur toute d'équité, austérité toute de tendresse.



Yves Boudier

*Revue & revues*

Commençons cette année palindromique avec deux nouvelles revues à paraître, à la recherche de leurs lecteurs :

*Canicula*. 26, rue des Capucins. 69001 Lyon. Revue trimestrielle (papier 14 gr+encre noire, une seule page recto format A4), contenant un texte inédit commandé à un écrivain et, tous les quatre numéros, une « image photographique ». À venir donc, après ce numéro 0 où l'on peut lire un texte de Jean-Marie Gleize (« Objets 4 et 5 »), Pierre Parlant, Patrick Beurard Valdoye, Siegfried Plumper Hüttenbrinck.

*Issue*. BP. 78, 13484 Marseille cedex 20. Qui se propose de publier des textes aboutis, des ébauches, des brouillons d'après la traduction de l'anglais (USA). « Compter sur le langage, multiplier les propositions et donc les issues ». Et retrouvons, dans le désordre du courrier et des lectures, celles de l'hiver dernier :

*Le Jardin Ouvrier*. (n° 31, décembre 2001). 185, rue Gauthier de Rumilly. 8000 Amiens.

Pour un l'« Autoportrait au Mulot » de Françoise Banc, les « Six textes » de Dédée, « L'Galibot, suite » de Florian Duc. Poésie « brute », comme on le dit d'un art ? En tout cas, ces pages voisinent en toute rivalité heureuse avec les écritures savantes de Laurent Albarracin, Nathalie Quintane, Olivier Domerg, Lucien Suel, Jean-René Lassalle, Christophe Manon, St. Batsal, Paul Rameau, Ivar Ch'Vavar et Alix Tassemmouille/René Ghil.

*Europe*. (n° 870, octobre 2001). 64, bld Auguste-Blanqui, 75013 Paris.  
Europe.revue@wanadoo.fr (ou) <http://www.ateliernet.org/europe>

Consacré à la Science-fiction, (lire par exemple l'article de Philippe Curval « Surréalisme et science-fiction », ce numéro m'a intéressé pour son dossier sur la littérature de Syrie (seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle), plus particulièrement encore pour les dix-sept poètes qu'il propose. Présenté par Michel Buresi et Hassan Abbas, cet ensemble de nouvelles (traduites par Jamal Chehayed et Éric Gautier) et de poèmes (choisis et traduits par Nabil Ajjan et Rania Samara) donne à comprendre les contradictions complexes qui ont parcouru la littérature syrienne contemporaine, s'arrachant aux règles classiques de l'éloquence, s'ouvrant aux traductions, évoluant entre une esthétique réaliste, voire nationaliste militante, et le refus de la censure politique ou culturelle. « Je n'irai pas / là où il m'attend / dans un lieu proche que je ne connais pas », (Maram Masri).

*If.* (n° 19, octobre 2001). 32, rue Estelle. 13006 Marseille.

(Numéro dédié à Roger Laporte, disparu). Deux ensembles intéressants, en ouverture et fermeture. Pour commencer, un collage fait par Sydney Levy (avec des graphismes de Jessica Reichman) à partir d'extraits de la correspondance et des notes d'Ada Lovelace Byron, fille d'Anne Isabelle et de Lord B. « La vie est si difficile. Je dois dire que la partie la moins difficile de l'existence que j'aie jamais connue, c'est le flot des gouttes ». Pour finir, « Conversation avec Portrait de mes Parents », de Victor Serbsky, quatorze poèmes traduits collectivement par H. Deluy, L. Giraudon et Tania Pocherstnik. Au centre de ce numéro « Collections », de Cosmetic Company @+Marie Darricussecq+Nicole Tran Ba Vang, dont la perspective critique de remise en cause de notre regard sur les corps photographiés me paraît très ambiguë. Et les poèmes d'Anne Talvaz, de Farhad Showghi (traduits par Frédérique Guetat-Liviani & S. Günther), de Sébastien Smirou, de Stacy Doris, de Chet Wiener. Feuilletton final d'Henri Lefevre, " Les Unités perdues ". Un bel ensemble, somme toute.

*Il particolare.* (n° 4 et 5, novembre 2001). Art. Littérature. Théorie critique. 5, rue Vallence. 13008 Marseille.

Parmi les trois cents pages de ce numéro, commençons par les dessins d'Alix Delmas « je jour/je nuit », l'article de Guillaume Le Blanc « Le débordement du sujet selon Michel Foucault », les poèmes de Ray DiPalma « Lettres », traduits par Vincent Dussol. Abordons le dossier consacré à Christian Prigent, avec plus précisément « Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas », un long entretien avec Hervé Castenet. Le point se fait sur les années *TXT*, de l'hiver 1969 aux années quatre-vingt-dix, avec Jean-Luc Nancy, Éric Clémens, Fabrice Bothereau, Katalin Molnár, Jérôme Game, Jean-Luc Steinmetz, Philippe Beck, Pierre Le Pillouër et Lucette Finas. Revenons à un ensemble émouvant de photos, le noir et blanc des années quarante-cinquante, « Photos de famille » de R.-M. P.

*Hi.e.ms.* (n° 8, octobre 2001). Revue littéraire. Prose(s)-poésie-philosophie. 21, rue Notre-Dame du Peuple. 83300 Draguignan.

Neuf contributions très diverses en neuf cahiers regroupés dans une enveloppe cartonnée délicate, sur laquelle apparaît l'un des dessins d'Éric Arbez qui accompagnent ce numéro. Merci à Jean-Paul Chague, Pierre Parlant et Catherine Teissier pour leur travail avisé. En effet, il est assez peu courant de voir rassemblés en un même numéro de revue tant de textes aussi riches : Jacques-Henri Michot, Marie Rousset, Philippe Grand, Heiner Müller et Ginka Tscholakowa, Arno Bertina, Claude Yvroud, Véronique Vassiliou, Jérôme Mauche, Elke Erb. Un dernier cahier « Notes » sous-titré avec justesse : (!) « Actualité littéraire, est une contradiction dans

les termes ».

*La Polygraphe*. (n° 20/21. Poésies. Proses. 001). Éditions Comp'Act. 157 Carré Curial. 73000 Chambéry. (À Paris : Laurence Mauguin, 1 rue des Fossés-St-Jacques, 75005). Ce qui m'a saisi dans cet ensemble de proses et de poèmes, c'est la force, l'acharnement contre l'oubli, la mort, la simple disparition ou la présence acharnée du corps. J'ai lu ces pages comme un long poème et par instants me suis longuement arrêté, troublé par ce poids des écritures. Certes, parmi ces vingt-deux auteurs, certains sont plus légers. Mais d'une légèreté inquiète, qui ne cesse, elle aussi, de questionner, de chercher à valider le geste d'écriture. Ainsi, ce double mouvement avec Véronique Breyer, Virginie Lalucq, Jérôme Mauche, Frédéric Gabriel, Sophie Loizeau, Mathieu Bénézet, Martin Rueff, Florence Pazzottu, Isabelle Zribi ou Claude Minière à travers son *Journal 2000*. Et ne pas manquer de lire la lettre que Pascal Boulanger adressa au *Monde*, pour rappeler en quoi il est consternant de confondre « le réel et l'imaginaire [...], ce qui appartient au spectacle et ce qui se joue sur la scène du symbolique », dans l'affaire, quasi prémonitoire de ce monde globalisé à venir, que fut celle de *Loft Story*, production amalgamée au livre de Catherine Miller. Les chroniques et détours enfin, avec Bruno Cany, Carole Darricarrère ou Denis Thouard, à propos de l'ouvrage de Jean Bollack sur Paul Celan.

*Fusées*. (n° 5, 4<sup>e</sup> trimestre 2001). Éditions Carte Blanche, 29, rue Gachet 95430 Auvers-sur-Oise. e mail : m.p.cartablanca@wanadoo.fr

Six parties. Préface : Jean-Pierre Verheggen. *Épiphanies* : dossier *Phénix!* Phénix, autour de « quelques oiseaux nouveaux » : Fabrice Bothereau, Sylvain Courtoux, Antoine Dufeu, Jérôme Game, Jérôme Gontier. *Travail en cours* : Bernard Noël, lu et célébré par une vingtaine d'auteurs et d'artistes, dont François Bon, Claude Ollier, Mathias Pérez, Olivier Debré, Jan Voss, Régine Detambel, Jean Frémon, Michel Surya... *Généalogies* : un texte d'André Biély et un poème de Mike Golden. *Attitudes* : double dossier, Georges Franju, (onze photographies de Patrice Molinard sur « Le sang des bêtes ») et Jacques Villégé, avec un long entretien mené par Arnaud Labelle-Rojoux et Jean-luc Poivret. Enfin, *Parti-Pris* : peut-être les pages les plus curieuses, les plus proches des débats du jour, avec Christian Prigent (« Qui baise qui? »), et quelques autres qui interrogent quelques errances contemporaines avec pertinence.

*Petite*. (n° 11, 2001). 45, rue Lacroix 75017 Paris-5, rue du Timon, 13002 Marseille. À la lecture de *Petite*, je cherche toujours ce qui a pu présider aux choix des textes qui composent le numéro. Mais quand je pense avoir trouvé, au détour d'un vers ou d'une phrase, se présente un nouveau texte qui trompe mon intuition, pour mon plus grand bonheur de lecteur. Ainsi, cette fois encore, le jeu subtil des textes d'André Gache, Yves Charnet, Line Gauzy, Katy Rémy, Jean-Paul Chague, Philippe Grand, Mathieu Bénézet, Claire Rocchi-Kalfon, Marie Rousset, Katherine Mansfield (traduite par Florence Pazzottu) et Pierre Parlant. « Pour que ce que l'on comprend / Ne soit que poussière », Lionel Charaix (onze ans).

*Le Corridor bleu*. (n° 11, 1<sup>er</sup> semestre 2001). (Charles-Mézence Briseul). BP 2136, 49231 Cholet cedex. lecorridorbleucreation@voila.fr

Une bonne partie des auteurs que l'on croise au Jardin Ouvrier, auxquels se sont joints Alain Robinet, Bernard Barbet, Nicolas Tardy, C. Edzire Déquesnes, Philippe Boissard, Philippe Lemaire et Louis-François Delisse. Vivant, d'un habile éclectisme.

*hopala!* (n° 7, mars-juin 2001). BP 27, 29470 Plougastel-Daoulas.

Née au printemps 1999, la revue tient son cap, avec, gravée sur la proue « Débats de

Bretagne et d'ailleurs ». Elle paraît trois fois l'an. Cette fois, résultats d'un concours de Haïku, lancé il y a quelques années par Ban'ya Natsuishi. En gallo, e brezhoneg, en français. « Daou baotr / Unan tev, unan moan / An eil o tougen ur peulvan ». Hor gwellañ gourc'hemennoù ewid a re eo aet ar maout ganto! Deux poèmes de Marie-Josée Christien. « Sur Hoedic », de F. Benozzo & M. Meschiari. Gérard Prémel à propos des « Seiz Breur », artistes bretons des années vingt-trente, récemment (re)exposés à Rennes.

« *Le cahier du refuge* ». (n° 101, décembre 2001). Centre international de poésie Marseille. Centre de la Vieille Charité. 2, rue de la Charité. 13002 Marseille. cipmarseille@wanadoo.fr

« ...figurer la proximité du texte et du dessin qui sont tout deux comme une distorsion de la ligne et même si les deux côtés de la feuille ne se rejoindront jamais, il reste la transparence pour les réunir... ». Je n'ai pas lu plus proche du travail de Thérèse Bonnelalbay que ces mots de Raoul Guglielmi, en quatrième de couverture de cette livraison consacrée au travail de l'artiste disparue en 1980. Pour accompagner l'exposition et les lectures (décembre-janvier 2002, cipM), quelques pages tendres qui rassemblent les amis les plus proches dans l'émotion émerveillée d'un travail admirable, « indicible espace d'ombres et lumières où un ordre lyrique a brûlé... » (J. J. Guglielmi). Avec L. Giraudon, M. Rafaelli, Arman et Tita Reut, A. Veinstein, J.-J. Viron, Cl. Royet-Journoud, E. Hocquard, R. Groborne, H. Deluy, Raquel, D. Fourcade et M. Bénézet.

*Le Préau des collines*. (n° 4, décembre 2001). 154, rue Oberkampf, 75011 Paris / 6, rue Saint-Mary, 04300 Forcalquier.

Paradoxalement, ce sont les « proses » qui m'ont séduit dans ce beau numéro : le texte tendu de Christiane Veschambre, « La Patte de l'ours », et celui de Mathieu Bénézet « La vie continue ou comment les continents dérivent », (roman en cours d'écriture, dont on peut lire d'autres extraits dans *La Polygraphe* et *Petite*), constituent un moment de lecture d'une rare émotion. Proses donc, auxquelles j'ajouterais celles, brèves, de François Bouchardeau, Jean Seisser, et François Boisivon. Sculptures fortes de Jocelyne Colin avec les poèmes de Julienne Salvat, Daniel Bourrion, Daniel Jacoby, Jacques Le Scanff.

*La Treizième*. (été 2001, *Féerie confidentielle*).

Pas d'adresse indiquée, mais est-ce une revue ?

Peu importe ! « Parodies romantiques » d'Iliassa Sequin : « Words on poetry » (à André du Bouchet), « Love Quintet », (traduit par A. du B.), et « After Richard Dadd », traduit par René Ulro. Trois poèmes extraordinaires. Et au cœur du petit volume, un texte absolument délicieux de Keith Waldrop (introuvable depuis les Rencontres de Royaumont de novembre 1991 consacrées à « Burning Deck ») sur le destin littéraire peu connu de John Barton Wolgamot, auteur de trois livres qui répètent sur chacune de leurs pages cette même phrase : « Dans Sara, Mencken, le Christ et Beethoven il y avait des hommes et des femmes », à laquelle s'ajoute cycliquement des listes de noms de lieux. À connaître, n'est-ce pas, Jacques R. !

*Le Mâche-Laurier*. (n° 17, automne 2001).

Obsidiane, 11, rue André Gateau. 89100 Sens.

Je suis heureux quand je lis cette revue. On la dit austère, d'une exigence classique, je ne sais... Certes, elle ne cède pas le moindre pouce-carré aux errances, – parfois pertinentes, convenons-en, de l'époque. Mais, à lire en profondeur les poèmes qu'elle



choisit de rassembler, on s'aperçoit que la modernité gagne souvent à paraître sous une simple rigueur. Avec Laurence W. David, Christian Garcin, Georges Guillain, Laurent Jaffré, Pierre Lafargue, Philippe Longchamp, Jean-Marie Perret, Cathy Rapin, Jean-Luc Sarré, Tristan Sautier, Jean-Claude Schneider et Gérard Titus-Carmel. Et, je suis resté longuement en arrêt devant la page 14, où figure le second monotype d'une série admirable de Bénédicte Plumey.

*Incertain Regard.* (n° 12, octobre 2001). BP 146. 78515 Rambouillet cedex.  
incertainregard@chez.com

Ouvert par un poème de Marie-Claire Bancquart, on traverse ce numéro à la rencontre des poèmes d'Üzeyir Lokman Çayci (traduit par Yakup Yurt), de Romain Fustier, Jean-Paul Gavard-Perret, Francine Guréghian-Salomé, Dietrich Krusche, Hervé Martin et Faustina Rossellini. Martine Morillon-Carreau signe une double page : « La poésie et le féminin ». Notes de lectures abondantes et précises. Les chroniques En bref et Revues ferment cet ensemble avec justesse.

*Cahier de poésie.* (n° 7, septembre 2001). Centre international inter-universitaire de création d'espaces poétiques, CICEP. 2, rue de la liberté, 93536 Saint-Denis cedex 02. pjtancelin univ-paris8.fr

Sous le titre « Esthétiques de la Résistance », quatre tables rondes passionnantes (à partir des mises en scène du Marat-Sade de Peter Weiss, de Pour ou contre un monde meilleur du Théâtre de la Tentative, du Mauser et Philoctète de Heiner Müller, d'Affabulazione de Pier Paolo Pasolini), rassemblant G. Clancy, G. Costaz, E. Demarcy-Mota, J.-P. Faye, F. Regnault, J.-L. Sagot-Duvauroux, F. Matoni, X. Croci, Ph. Tancelin, H. Joubert-Laurencin... Un large témoignage du travail accompli pour le Printemps des Poètes, « Paroles sous silence », avec Bernard Benec'h, Rafael Alberti, Léopold Congo Mbemba, Ricard Arcos Palma, Yuko Oyama, Salah Al Hamdani... Un travail vivant, lié à la voix et une écoute active.

*Passage d'Encres.* (n° 16, décembre 2001). 16, rue de Paris, 93230 Romainville.  
passagedencr@dial.oleane.com

« Terra cognita, ou le devisement des mondes ». Livraison sur le thème de la cartographie sentimentale, (Je me souviens de la Carte de Tendre...), où topologie et tropologie croisent leurs relations d'écriture, de graphisme ou d'images. Avec Ch. Tricoit, Madeleine de Scudéry, M. Deguy, I. Rossignol, J.-P. Faye, P. Boulanger, D. Pozner, S. Loizeau, Ch. Rosset, J. Bastard, A. Zotos, G. Prémel, P. Blaise, J.-C. Depaule & S. Naïm, J. C. Villain, G. Deloux, Ch. Stolowiki, S. Reymond-Lépine, F. Pazzottu, Esteph, S. Glancier, D. Maximin, C. Darricarrère, T. Trani, M. Damian & L. Huet, J.J. Guglielmi & T. Reut, A.-F. Abillon, J. C. Montel, J. Gaudaire Thor, A. Praudel, L. Brun. L'artiste invité, Joël Paubel, entre en dialogue avec E. Calvarin, D. Cahen et M. Monteau. J'ai eu le plaisir de coordonner ce numéro, avec l'aide de l'Institut géographique national et de l'Institut de mécanique céleste et de calcul des éphémérides.

*arsenal.* (n° 5, 4<sup>e</sup> trimestre 2001). arsenal littératures, BP 66614, 29266 Brest cedex.  
ate@infini.fr

« Cherche à décroïsonner les genres établis, favorise le style vif qui dérange les habitudes de penser, s'accote à l'humour, la polémique, la dérision ». Ainsi se définit cette nouvelle revue, faite avec soin et qui, autant que j'ai pu en juger à la lecture des deux derniers numéros, ne dément pas, de par son contenu polymorphe, la volonté éditoriale de l'équipe réunie autour de Jacques André : Pierre Abgrall, Jean-Claude

Caër et Lena Goarnisson. Le numéro 4, en particulier porte haut le jeu entre la profondeur de certains textes et l'audacieuse provocation des propositions plasticiennes. Un cahier des poèmes étrangers très riche, (Elena Schwarz, Antonio Prete, Franco Buffoni, Alfred Kolleritsch, Esther Szakács); Emmanuel Moses, Jérôme Mauche, Charles Madézo et Christophe Becker pour les pages « Forme brève »; Pol Pierart, Stéphane Goarnisson et Jean-Sylvain Bieth pour les « Arts visuels ». Des Italiens d'aujourd'hui occupent largement le numéro 5, où l'on découvre les poèmes de Maurizio Cucchi et Beppe Salvia, par exemple. Ne pas oublier, traduit de l'allemand par Jean-René Lassalle, « La Vénus dans le caniche » de Paul Wühr. Un « De bouche à oreille » clot chaque numéro. Où l'on trouve une lecture critique des revues parmi lesquelles *arsenal* semble avoir trouvé sa place, assurément.

*JSO*. (n° 3, octobre 2001). Journal Sous Officiel. 43, rue Fort Notre-Dame. 13001 Marseille. Édité par l'association *La nuit tous les chats sont gris*, ce petit tabloïd est presque entièrement tourné vers l'art, les expositions. Mais quand on y reconnaît les signatures de Frédérique Guetat-Liviani, Julien Blaine, Éric Giraud ou Jean-Jacques Viton, on se dit que la littérature n'est pas très loin. C'est avec plaisir que j'y ai retrouvé la trace de Jean-Baptiste Audat et sa « Petite ONG », croisée il y a quelques années en Afrique de l'Ouest.

*Misives*. (numéro spécial, septembre 2001). Revue de la Société Littéraire de La Poste et de France Telecom. 6, impasse Bonne-Nouvelle, 75010 Paris. Présenté par Pierre Chuvin, Josette Rasle, Guissou Jahangiri et Latif Pedram, un important volume « Images culturelles de l'Asie centrale contemporaine, exemples », où l'on rencontre parmi des cinéastes, artistes et musiciens, un grand nombre de poètes du Kazakhstan, du Kirghizstan, d'Ouzbékistan, du Tadjikistan et du Turkménistan. Connus ou moins connus, c'est toujours un bonheur de (re)trouver des poèmes d'Hamid Ismailov, Rauf Parfi, Souerkoul Tourgounbaïev, Khahet Nemat, Chamchad Abdoullaev, Goulroukhsor Safiyeva ou Amanmourat Bougaïev. Merci aux traducteurs, en particulier à Yvette Lambert et Gérard Augustin.

...Et une belle étrangère, toute neuve, pour conclure :

*Aufgabe*. (number 1, summer 2001). E. Tracy Grinnel. 22 Mechanic St. Provincetown, MA 02657. [etrinn@earthlink.net](mailto:etrinn@earthlink.net)  
Contrairement à ce que son nom peut laisser penser, cette nouvelle revue est 100 % anglo-saxonne. Elle inaugure son premier numéro avec un « cahier-photos de couvertures » de quelques revues françaises de poésie, disparues ou toujours vivantes. *French Mags*, où l'on retrouve l'*in-plano*, *Change*, *Banana Split*, *zuk*, *Vendredi 13*, *Tartine*, *Skôria*, *Nioques*, *Sidèle à mains, détail, fig.*, *Fin*, *Java*, la *Revue de littérature générale*, *If* et... *Action Poétique*. L'ombre fertile de Claude Royet-Journoud semble planer sur les choix faits par nos amis d'outre atlantique. Suivent cent quatre-vingts pages de poèmes pour une quarantaine d'auteurs américains. Une véritable anthologie instantanée. Bravo. « We were taught not to be empirical », as Elizabeth Treadwell said!

## Notes / Lectures

---

### *Meryon Baudelaire. Paris, 1860*

#### *Les Utopies de la Bibliothèque*

Le 4 mars 1860, Charles Baudelaire envoie à sa mère des gravures qu'il cherchait depuis plusieurs années. Il s'agit des eaux fortes de Meryon dont il souhaitait accompagner un choix de ses poèmes. Une douzaine. Paris, c'est l'océan ! Et Meryon, peintre de marine, a su en capter le mystère. « Les majestés de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt le ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages de monuments en réparation appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté arachnéenne et paradoxale, le ciel brumeux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentées par la pensée des drames qui y sont contenus... ». On sent au rythme de cette phrase, ici arbitrairement interrompue, combien Baudelaire est attiré et inspiré par ces images.

Préfacer et véritable *auteur* de ce livre – comme on le dit de qui a trouvé un trésor – Jacques Damade explique comment le peintre et le poète ne purent mener le projet à bien. Il relate leur rencontre, près de la gare Saint-Lazare, et reproduit les lettres où Baudelaire évoque la figure étrange de ce « cabaliste » qui admirait Edgar Poë et Michelet. Il est aussi parfaitement conscient de sa fragilité mentale. Plein de scrupule à ce sujet, il écrit à Poulet-Malassis après lui avoir fait d'indiscrètes confidences : « Ne riez pas de tout ceci avec de méchants bougres. Pour rien au monde je ne voudrais nuire à un homme de talent... ». Il rêve d'un album qui lui donnerait l'occasion d'écrire des rêveries de dix lignes, de vingt ou trente lignes sur ces belles gravures : « Les rêveries philosophiques d'un flâneur parisien... ».

Meryon signe une de ses lettres : « Charles Meryon, Eaufortier ». « Drôle d'espèce qu'un eaufortier ! » commente Damade – des gens fort raisonnables prétendent que la gravure rend fou ! – et il nous fait découvrir la vie cahoteuse de cet homme qui mourut à Charenton, puis, à propos des gravures, il parle de rêverie piranésienne. L'analyse finement menée précise l'accord entre les deux styles : « Le graveur et le poète partagent le même secret sur Paris. Le baron Hausmann, muse à sa façon, y souffle de manière spectaculaire la destruction, le *never more*. »

Le plaisir est de voir ici réalisé ce qui n'a pas été. Les poèmes publiés dans *Les Fleurs du mal* sous le titre de *Tableaux parisiens* sont accompagnés de gravures fabuleuses. Les corneilles volètent autour de la Tour Saint-Jacques, Notre Dame se dresse comme un aimant noir, des ombres glissent sur les ponts, une dentelle gothique donne sur le vide et la béquille des échafaudages soutient les monuments anciens. Quelle inquiétante accumulation ! Et quel accord avec l'œuvre noire ! D'autre part, *Le Corbeau* d'Edgar Poë, illustré par Manet, datant de 1875, ce livre pourrait être, aujourd'hui enfin, le premier livre où se sont accordés un peintre et un poète.

Pierre Lartigue

Blaise Cendrars

*Œuvres complètes*, tomes I, II, III, Denoël

*Sacré Freddy ou Cendrars « lecteur » de Perec*

On pouvait l'avoir oublié.

À la bibliothèque de Saint Petersburg, en 1904 (ou 1907), un apprenti bijoutier (suisse) découvre une légende rédigée par Gérard de Nerval au bas de l'un de ses portraits : « Je suis l'autre. » Cette formule va bouleverser sa vie l'entraîner à rejouer son nom.

Freddy Sauser écrira (main droite puis main gauche) et deviendra Blaise Cendrars. Il abordera tous les genres, mêlant proses, romans, poèmes, récits, autobiographies, théâtre, radio, cinéma, dessins, peintures (oui, un tableau par jour à cause d'une jambe cassée) traversant le XX<sup>e</sup> siècle de manière si « élastique » qu'on n'en finira pas de le retrouver, charbon mal éteint au cœur de notre modernité de ce début du XXI<sup>e</sup> siècle. Il faut saluer les éditions Denoël qui, dans la collection « Tout autour d'aujourd'hui » entreprennent (15 volumes annoncés) une nouvelle édition des œuvres de Cendrars, accompagnées de préfaces et suivies d'un dossier critique comprenant des notices d'œuvres, des notes et une bibliographie propre à chaque volume.

Le premier volume qui rassemble les poésies complètes dans leur chronologie de composition (+ 41 poèmes inédits) a le mérite de reprendre les illustrations des éditions originales. On peut ainsi rêver sur le magnifique portrait de l'auteur par Francis Picabia, frontispice de l'édition originale de *Kodak (documentaire)* publié en 1924.

*Documentaire* pourrait d'ailleurs servir de lucarne à l'œuvre entière ainsi contextualisée, bousculée et terriblement fraîche dans ce reprint qui nous est servi.

Retrouvant sa *Prose du Transsibérien* (qui n'est pas une prose mais qu'il nomme prose parce que « Poème me semblait trop prétentieux, trop fermé. Prose est plus ouvert, plus populaire... » mais aussi parce qu'il avait découvert dans « Le Latin mystique » de son maître Rémy de Gourmont que *Prose est une Hymne* chantée entre l'Épître et l'Évangile) en passant par « Les aventures des sept oncles », les « poèmes élastiques », les « Sonnets dénaturés », « Kodak » et les « Feuilles de route » on se trouve étonné par la formidable modernité de ces pages et l'insolence comme parfois le chagrin qui s'y trouvent. C'est vivant ! Vivant ! Vivant !

Avez-vous un(e) jeune ami(e) qui ne connaisse pas encore Cendrars ?

Commencez par lui offrir le tome III « Hollywood La Mecque du cinéma », suivi de « L'ABC du cinéma », et surtout de « Une nuit dans la forêt », (Sous-titré « premier fragment d'une autobiographie »).

Dans cette autofiction en zigzag, écrite à grande vitesse, on découvre dès 1920, Cendrars champion d'un temps non linéaire et précoce lecteur de Georges Perec.

Écoutons-le raconter à son éditeur et ami le projet d'un roman (qu'il n'écrira pas) et dont le titre aurait été *Notre pain quotidien* : « Je voudrais raconter comment les gens gagnent leur pain ; leur pain de tous les jours. C'est un sujet magnifique, mais bien difficile à traiter si l'on veut l'épuiser ; surtout que je le vois très grand, très vaste, conçu à la moderne, d'une façon complète et impitoyable. Comment les gens gagnent leur pain quotidien dans une grande ville d'aujourd'hui. Je prends un immeuble à Paris, une grande maison de rapport (j'en connais une que j'ai longtemps habitée) et j'écris, comme on le ferait pour une fourmilière, la monographie de chacun de ses habitants, leur vie, leurs travaux ; leurs déceptions,

leurs amours, leurs complications, bref, tout ce qu'ils font, tout ce qu'ils sont obligés de faire pour gagner leur pain et avoir de quoi manger depuis le propriétaire et la concierge, à la demi-mondaine de l'entresol et au poète sous les toits, en passant par tous les habitants des autres étages, le boutiquier d'en bas, le petit fonctionnaire du troisième, les sales bourgeois du premier, les bonnes, le chauffeur dans la cour, même les gens qui entrent et qui sortent, les voisins, un bout de la rue, une autre rue (car c'est une maison d'angle), le boulanger du quartier, le commissariat, la mairie, tout mon petit monde chez soi et, perdu en ville. Le tout mené simultanément et s'étendant sur un grand nombre d'années ou se passant à deux époques bien distinctes comme avant et après la guerre... »

Et comme son éditeur le presse d'écrire ce roman, il se récrie « Mon pauvre vieux, il me faudra bien deux-trois ans pour le faire. Surtout que je le voudrais direct et rapide, net et précis, et surtout dépouillé de toute littérature... »

Et il ajoute « Je le vois bien illustré par des photos »

Étonnant, non ?

*Liliane Giraudon*

Ovide

*Les Métamorphoses*

Traduit du latin, présenté et annoté par Danièle Robert

Actes Sud, coll. « Thesaurus »

« là, tu verras les archives du monde, réalisées

Dans un immense effort... »

(XV, 809-810)

Danièle Robert a accompli un énorme travail, qu'elle qualifie légitimement d'acte d'écriture. Pourtant les quotidiens n'ont pas octroyé beaucoup de place à la belle édition d'Actes Sud qui justifie pleinement le titre de la collection « Thesaurus ». La question est donc sérieuse : qui, ou quoi, protège-t-on en ne parlant pas davantage d'Ovide ? Lucrèce, Virgile ? la littérature ? Hugo ? Vous ouvrez le dossier Ovide, vous avez les dates, les faits. Publius Ovidius Naso, né en - 43, mort en 17 sur les bords du Pont-Euxin, relégué par Auguste. *Ars amatoria*, *Metamorphoseon*, *Tristia*... et tous les noms que D. Robert répertorie à la fin du volume, toutes les traductions qu'elle salue dans sa présentation. Deux cent trente et une métamorphoses. Tous les transferts, le montage, le « copié collé », les ruptures et enchaînements plongés dans le poème. Mais vient un moment où l'ordinateur ne répond plus, où l'écran laisse apparaître sa platitude, incapable de saisir la torsion du texte sur lui-même. Il y a ceci d'étrange avec les « anciens », comme ils entrent dans l'air d'aujourd'hui : ils vous donnent en-avant la sensation d'un en deçà de l'information.



*In nova fer...*

« Mon intention est de parler de formes métamorphosées

En corps nouveaux ; » (I, 1-2)

La traductrice n'a-t-elle pas raison d'attaquer ainsi, en accentuant d'emblée le caractère personnel de l'intention ? En dépit de la rhétorique obligée et de la convention

exposée<sup>2</sup>, l'esprit de cette entrée en matière est clair : mutation, forme, langage – c'est ainsi qu'est le corps. Ovide reprend les récits, les images, les ralentit, les pousse<sup>3</sup>, et va les conduire (sur 11 996 vers) jusqu'à *vivam* (« je vivrai »). Et jusqu'au ciel : Vénus, au milieu du sénat (!), vient de se saisir de l'âme intacte de César,  
 « Tandis qu'elle l'emportait, elle la sentit s'illuminer, s'embraser,  
 Et la laissa échapper de son sein; celle-ci s'envola au-delà de la lune,  
 Traînant en un long sillage une chevelure de flammes  
 Et c'est une étoile scintillante... »

(XV, 848-850)

Les dieux ont pris part aux transformations, ils ont même inspiré l'entreprise du poète, ils vont donc accompagner le poème. Dès que l'on s'arrache à la masse inerte les choses vont vite, au vers 348 déjà « le monde a repris forme » (*Redditus orbis erat*). Le mouvement est donné, les clones poussent, les éléments discordants vont s'accorder, même dans la violence et la perte douloureuse des voix. Les formes vont s'étonner ou fondre en larmes, on pourrait le voir, parfois l'entendre (Cf. en V, 427-437, la fluide brisure de Cyané). Un endroit manquait d'ombre, l'ombre vint en ce lieu (X, 90). Quelles sont les lois? Les lois sont méprisées (celles qui régissaient la source de Cyané), odieuses (celles qui, contre nature, refusent l'inceste) ; ce que réclamait Orphée n'est point faveur mais nécessité. Les dieux sont tristes ou non.

Il y aura des latences, des précipitations prodigieuses, des arrêts figés dans la minute, de nouveaux départs sous les cendres. Les rythmes sont variés mais les immenses Métamorphoses sont d'une seule matière continue en fusion et leurs poèmes un corps transsexuel. Danièle Robert a su restituer ce corps uni de transformations. Elle le fait observer précisément dans sa préface (p. 19) : « Ovide possède à la fois le génie des raccourcis saisissants et celui des développements en volutes; il a le goût des accélérations subites, des ellipses suivies de longues plages [...] Il aime les répétitions, les reprises en écho, cellules rythmiques fondatrices du sens<sup>4</sup> telle cette exclamation proférée par Byblis, amoureuse de son frère Caunus :

« Quam bene, Caune, tus poteram nurus esse parenti!  
 Quam bene, Caune, meo poteris gener esse parenti!<sup>5</sup> »



Sonore et rythmique le poème prend la forme des sentiments qu'il laisse, qu'il lie et dépasse. Barthes pensait que la métamorphose était une sorte de métaphore intense, et, dans les premières pages de *Tropique du Capricorne* Henry Miller disait que, pour accéder à l'individuation, il fallait être passé par « une carbonisation et minéralisation » du moi.

### Claude Minière

1. Leçon de Georges Lafaye (Cf. Gallimard-folio) : « Je me propose de dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux ». – 2. Lucrèce (*De natura rerum*) : « Aeneadum genetrix, hominum diuomque uoluptas, / alma venus... » – 3. Dans sa préface à l'édition Folio, Jean-Pierre Néraudau notait fort justement qu'Ovide « use des figures comme d'un instrument d'investigation et de découverte à la fois. » – 4. Je souligne. – 5. Vers 488-489 du livre IX, que D. Robert « croise » ainsi : « Quel bonheur, Caunus, de pouvoir être la bru de ton père! / Quel bonheur, Caunus, que tu puisses être le gendre du mien! ». Leçon de G. Lafaye : « que je serais heureuse, Caunus, de devenir la bru de ton père! que je serais heureuse de te voir devenir le gendre du mien! »

Philippe Jaccottet  
Et, néanmoins, Gallimard  
Emmanuel Hocquard  
ma haie et Un privé à Tanger 2, P.O.L  
*Zigzag-lectures 1*

Ici, Philippe Jaccottet et Emmanuel Hocquard, deux acteurs essentiels de la poésie depuis trente ans, que tout pourrait sembler opposer : l'un, arpenteur solitaire, traducteur de Musil, amateur de haïkai ; le second, homme de la famille du rhizome, les pieds et les antennes orientés vers l'Atlantique. Deux traducteurs, pourtant, manipulateurs de vers comme de proses...

Un titre. Pour fendre, relâcher, pourfendre – surprendre? : celui du dernier recueil de Philippe Jaccottet étonnera peut-être, lui qui persévérerait jusqu'ici dans le choix de « grands vocables », plutôt explicites quant au caractère poétique du seuil, ne reculant pas devant l'utilisation sacralisante de la majuscule : *L'Effraie*, 1953; *L'Obscurité*, 1958; *La Semaïson*, 1971. Une préposition était bien venue ça et là introduire un mouvement, une humble dynamique : *La promenade sous les arbres*, 1953; *Pensées sous les nuages*, 1983; *À travers un verger*, 1987. Et, néanmoins : mise à nu, cette fois, du connecteur, centrage résolument argumentatif sur une sorte de contre-offensive crépusculaire, comme lasse de toutes concessions sur lesquelles il n'y aurait plus à revenir. Que Philippe Jaccottet, amateur de haïkaïs, ait préféré le précieux « néanmoins » à quelque « cependant », étourdira moins, si l'on peut dire – et on le dit.

Insister sur le titre, c'est mettre en relief l'impression d'un mouvement qui scanderait les poèmes, mais c'est aussi parce que le poète procède à l'inscription de cette crise titulaire en faisant précéder le recueil proprement dit, d'un texte particulièrement sombre : *Ayant rayé le titre*. Ce titre initialement envisagé nous est ensuite livré avec cette immédiateté, d'une émouvante simplicité si caractéristique dans la voix de Jaccottet : « Devant le dieu à gueule de chien noir. / Beau titre, ai-je pensé / quand il m'est venu la nuit / belle et noble image » (p. 9)

Cet état, né des songeries nocturnes, sera pourtant voué à la rayure et avec lui tout un bestiaire fantasmagorique, où le cauchemar se mythifie. Ainsi des sphinx si chers à cet autre explorateur des rêves qu'était Freud, qui, non content de les mettre en scène, aimait à les collectionner : « Pas de vieux sphinx pour assurer l'équilibre » (p. 10) Ainsi des rats dont le poète récusé la proximité : « C'est à cause des caves sous les ruines / où je n'ai pas été contraint de m'enterrer pour survivre avec les rats / que je parle aujourd'hui ainsi / » (p. 10)

Philippe Jaccottet n'est pas un poète mineur, un poète du sous-sol et de ses angoisses, un thuriféraire de la rature. Même s'il lui préfère la rayure propre et lisse, il s'apprête, cela dit, à rebondir sur le plancher qui lui est propice et cher : celui des efflorescences gracieuses, où il s'arrête avec délectation, dès que le recueil proprement dit commence : *Et, néanmoins* s'ouvre avec un poème intitulé *Violettes*. Mission de nomination émerveillée du plus humble des réels, jouant des images célébratoires :

« Violettes [...] Flèches à la tendre pointe, incapables de poison » (p. 22) Viendront ensuite les carottes sauvages : « Plutôt pâles, fragiles à coup sûr, privées des belles

couleurs de la vie. » (p. 28) et encore les liserons des champs : « ces fleurs, à ras de terre, comme de l'obscurité qui se dissiperait, ainsi que le jour se lève. » (p. 74) Aucune rétention pourtant ; nul besoin de fixer ! Ce promeneur-là ne fait que passer : « Surtout ne pas plier cela dans l'herbier des pages ; mais le laisser déplié dans l'espace, laisser cela flotter au bout de ses tiges presque invisibles qui en empêchent pour un peu de temps la dispersion. » (p. 29)

C'est bien la traversée coutumière du paysage qui reprend ici, parfois inquiète, mais dévouée toujours à la lumière, attentive aux scintillements les plus interstitiels. Pour ce faire, Philippe Jaccottet aime, depuis longtemps déjà, à faire alterner vers et proses, mouvement différentiel que décrit brillamment H. Ferrage : « La fragmentation rapproche vers et prose de l'esthétique de la note, il y a des fragments de notes en vers, des ébauches de poèmes qui rythment ou concluent des proses, des proses qui corrigent des vers. »<sup>1</sup> Entre miscellanées et notules, la composition du livre continue de se diluer, de s'effiloche, suggérant une perception toujours plus ténue des seuls moments dignes d'être retenus, ces instants d'adhésion, au détour des chemins, ces moments fugitifs de présence, comme celui où l'écrivain surprend un martin-pêcheur, « dans son domaine, entre roseaux et saules » (p. 34), au cours d'une promenade avec un petit garçon. Pourtant bien souvent le réel ne se présente plus au regard que comme un merveilleux kaléidoscope : « des surfaces, des lames de couleur, extrêmement minces, une atténuation de la présence des haies, des prés, des bois. »

Comprendre la nervure des choses entre elles et rabattre, zigzaguer, l'occasion est trop belle : venons-en à la haie d'Emmanuel Hocquard ! Le mot renvoie, en effet, aux différents aspects de l'expérience poétique évoqués brièvement à propos de Philippe Jaccottet : la relation au lieu, le problème de la composition et bien sûr l'inscription titulaire. Or, là aussi, une surprise : Emmanuel Hocquard est, entre autres, connu, pour le combat acharné et souvent convaincant qu'il mène contre la métaphore. La haie est ici revendiquée, dès la quatrième de couverture, comme une métaphore du livre et, pour le coup, elle est filée ! Rien de bien étonnant pour *un privé* !

*Ma haie* est le nom d'un des dossiers de l'ordinateur de l'auteur, le lieu où s'est réfugié, un « penchant » pour le désordre, remontant à l'enfance : « C'est là. Là que gisent, pêle-mêle, une quantité de documents inclassables, sans liens entre eux, sorte de rhizome incontrôlé (amorces de textes, bouts de journal, notes, blaireaux, *Dernières nouvelles de la cabane*, lettres privées...) dans lequel j'ai puisé une bonne part des éléments qui constituent ce « livre » ». On s'attend donc à trouver une haie assez touffue, et l'on se lance, hache au poing, dans cette haie de 606 pages, prêt à toutes les parties de cache-cache ! Et, autant le dire tout de suite, on n'est pas déçu : le programme annoncé n'en donne même une idée qu'incomplète... on trouve de tout dans cette haie : de la recette de *l'Onglet ou bavette au maïs* à un roman-photo sans photo, d'une version latine à un roman-photo sans texte<sup>2</sup> !

Et bien sûr, dans la haie, la haie elle-même, sous la forme d'un texte, qui préfigure singulièrement le projet ici réalisé, puisqu'il date de l'automne 1995<sup>3</sup>, texte où l'auteur confesse sa préférence pour la lisière aux dépens de la frontière et de la limite : « Une lisière est une bande, une liste, une marge entre deux milieux de nature différente, qui participe des deux sans se confondre pour autant avec eux. La lisière possède son autonomie, sa vie propre, sa spécificité. » (p. 245.) Parcours du tout-livre de milieux en milieux : « Aucun texte n'existe sans ses marges et dans ces marges un autre texte peut toujours s'écrire. Ou la force des *marginalia* » (p. 246) Hocquard renvoie aussitôt à Montaigne (mais aussi à Susan Howe, à Jacques Derrida...) et



rappelle que « les *Essais* sont par excellence, un « livre des marges ». Un livre écrit en lisière de lui-même. » (p. 256)

L'ambition de *ma haie* se dévoile ici. Il y a de la somme dans l'air et il est à ce titre amusant que Patrick Kéchichian ait justement fait remarquer, dans son article consacré aux dernières parutions de Philippe Jaccottet<sup>4</sup>, comment ce dernier préférerait poursuivre une démarche plutôt que de rassembler ses poèmes et ses proses en une somme attestant qu'une œuvre a été accomplie. Il ne faudrait pourtant pas trop forcer le trait. *Ma haie* ne constitue pas une somme, au sens où il s'agirait de publier, on ne sait quelles œuvres toujours prématurément complètes du vivant de leur auteur. Emmanuel Hocquard semble avoir précisément voulu présenter une sorte d'envers du décor de « l'œuvre » en excluant du volume ce qui aurait pu en constituer le noyau. On pense bien sûr aux *Élégies*<sup>5</sup>, à *Théorie des Tables*<sup>6</sup> ou au récent *Consul d'Islande*<sup>7</sup>. Les textes qui sont ici réunis, rattrapés, rejoints sont très souvent des textes/plateaux où, selon des circonstances diverses et parfois privées, l'auteur s'est expliqué, si bien que *ma haie*, loin de reprendre les éléments-clefs de l'œuvre, finit par en dessiner l'absence. Aucun systématisme néanmoins : on trouvera également des poèmes dans *ma haie*, comme *Élégie de la rivière K*. Il faut également ajouter que *ma haie* est suivie d'un sous-titre *Un privé à Tanger II* qui fait écho à un autre précédent texte publié en 1987<sup>1</sup>. Les jeux de recomposition de l'œuvre sont nombreux : il faudrait y ajouter un brouillage de la chronologie, assez « soft » il est vrai, et cette ambition d'intégration d'éléments textuels, sur laquelle Emmanuel Hocquard aime à revenir en se référant au *Testimony*<sup>2</sup> de Charles Reznikoff : il s'agit donc d'intégrer des sortes de ready-made textuels, la recette d'une bavette par exemple, et de ne jouer que sur un changement statutaire, éventuellement souligné par des variations typographiques, afin que se manifestent les virtualités insoupçonnées du texte intégré – et poétiques, pourquoi pas ?

Jeu de piste, mise en index, butinage : relevés des animaux, des destinataires, des groupes, institutions, maisons d'édition, revues..., jouets, noms, titres et villes ! Mais au-delà de ces outils, il y a aussi un lieu, car à force de jouer de la lisière entre le privé et le public, de mêler *private jokes*, cartes postales et listes de courses aux textes poétiques ou théoriques, un paysage s'impose parmi d'autres plus entrevus, Tanger, le quartier Saint-Michel à Bordeaux... et ce lieu de villégiature, où semblent résonner les fous rires des compagnes et des amis, C. Royet-Journoud, O. Cadiot, A. Delay... se révèle passionnément scruté, objet de maints aménagements, tant textuels que réels : construction de bassins, aménagement de cabane et bien sûr élagage de la haie ! Ici les itinéraires se croisent : tandis que l'arrière-pays passionnément arpenté par Jaccottet, semble de jour en jour plus universel, jusqu'à se diluer parfois dans la perception purement formelle qu'en suggère le poète, les textes hermétiques d'un tenant de l'école de la négativité, s'organisent peu à peu, se dévoilent autour d'un lieu, quelque peu centralisateur. C'est comme un arrière-plan bucolique, voire agreste aux acrobaties des tenants de la négativité, qui leur permettra assurément de rebondir en un éther toujours plus subtil, mais on les y suivra d'autant plus volontiers que l'on craindra moins l'asphyxie, après avoir entrevu les cabrioles ! Il est difficile de ne pas mettre en regard ces zones de secrets, ces jeux autobiographiques biaisés avec une proscription sans cesse réaffirmée, et de la façon la plus tranchante, de toute forme de lyrisme dans l'écriture proprement poétique, mais Emmanuel Hocquard y revient toujours, le véritable travail de l'écriture consiste à en interroger les formes les plus nues, à « décrasser » la langue, de tout ce qui l'encombre : imagerie archaïsante et précieuse, arsenal rhétorique gratuit, parallèles



Nouveau jeu de rhizome que Tarkos ne maîtrise pas, au centre duquel il se retrouve donc, surexposé, ébahi.

Ce que ce pourrait être un livre. Un corpus de textes, en série, ou non, qui se répondraient ou peut-être pas. Comme un recueil, pour abriter, protéger, rassembler des masses d'écriture. On l'ouvrirait ici, on poursuivrait un peu plus loin. Non, on ne le fermerait pas, car ce qu'on y trouverait, ce qu'on trouve dans le livre anachronique de Christophe Tarkos, ce sont des bribes de vie interrompue là, égarée ici, des réflexions en boucle, et des litanies plein la bouche, des éléments qu'il s'agit de fixer et ça « avance ou recule ou s'arrête ou dépasse ou reprend », et cela foule le pas au désir d'écriture.

Contre le temps qu'il fait et qui passe, Tarkos bouge au long d'une seule saison, l'hiver, celle du « froid brumeux, humide qui attaque dans le dos » et maintient la cohésion d'un système de survie. Un hiver anachronique, parce qu'« il fera bientôt nuit, il n'y a pas après, le temps s'en retourne, le temps est décomposé, l'hiver ne s'arrêtera pas, il n'y a pas d'après l'hiver, l'hiver a décomposé les ingrédients du temps ; » (p. 25) *Anachronisme*, pour rejeter en arrière la progression, la variation des jours et des nuits, par où ne pas commencer et ne pas aboutir, en martelant de listes en séries, comme autant de règles de permanence (être), de succession (mots) et de simultanéité (réel), une hantise unitaire, un besoin urgent de totalité.

Mais par la liste, Tarkos impose d'abord le rythme ; par quoi, oui, la poésie se signe. Ces listes qui scandent le livre, sont comme autant de rappels à l'ordre : ne jamais laisser « prendre » la prose. Prévenir l'engluement ! On pourra bien alors s'autoriser le paragraphe agglutiné. La liste le hache menu. Soutenu par l'anaphore, chaque énoncé est isolé au scalpel, contaminé pourtant par la monodie énumérative.

Bernard Heidsieck, *Canal Street* 1, p. 17 : « Mots glauques, Invertébrés. En file. En chaîne. Mots pièges. Mouvants. Sables. Capuchonnés. Tout sourire. Eh ! Ou mots secs. De glace. Limailles de mots. Tranchants. Bruts. Coupants. Incisifs. Et qui chutent, chutent, dégoulinent, grouillent, s'amassent et s'empilent. Collent de partout. Aux mollets, aux jambes. Aux cuisses... »

Liste de mots qui ne tient pourtant pas d'un recensement maniaque de la langue pour lexicologues compulsifs. Encore que parfois... Mais, au total, non ! Tarkos s'en explique : « Les noms sont hantants, me hantent. [...] je ne peux pas faire une phrase sans que ces noms indéclinés viennent se glisser comme si de rien n'était, dans le flot continu des paroles, comme s'ils avaient le droit de venir dans ma bouche, comme tous les autres mots qui en ont le droit, mots qui se découvrent, qui n'existent pas, qui se changent, qui se déclinent. » (p. 74-75) À rebours d'une affectation, c'est ici un combat pathétique qui a lieu, pour maintenir le contact, maintenir, désespérément, un contact avec la tribu, la foule : « la foule est douce, la foule est gentille, la foule caresse, la foule est pleine d'attention, de précautions de ne pas faire mal, de laisser, de toucher, de frôler, de passer... » (p. 39) Le mode de lecture s'inverse ici : la liste et son dikrat prosodique, est désignée comme un effort désespéré d'exorcisme d'un parasitage de la communication, qu'Heidsieck pouvait encore célébrer avant que la « com. » ne devienne l'objet d'une « science » ! Effort impliquant une sorte de tamisage incessant.

Bernard Heidsieck, *Canal Street* 14, p. 42 : « mots « brûlés » : comme on dit d'un flic, comme on dit d'un agent double, qu'il est « brûlé » ».

Si la liste révèle donc un désir de totalité, elle ne relève pas d'une entreprise totalitaire ; parce que la liste se brise sur une pirouette, ondule d'un champ à l'autre,

aléatoire, obéit à tel principe d'association, puis à tel autre : « sauts et gambades » ! Primat du jeu ! Pied de nez ! Désir de totalité que l'on retrouve pourtant encore quand C. Tarkos (il n'aime pas son prénom) s'interroge sur la possibilité de retrouver la loi fondamentale qui aurait prérogé à la constitution de toute bibliothèque privée : « Ma bibliothèque reconstituée entière complète sans en oublier un, il faut voir la totalité pour comprendre de quoi elle a l'air, il est inutile d'en, il n'y a pas besoin d'en chercher un ordre, elle n'est pas rangée, ce qui ne veut dire qu'il n'y a pas d'ordre mais que cet ordre est difficile à reconstituer, ce n'est pas de le reconstituer mais de trouver un ordre, donc on peut imaginer un ordre même si cet ordre n'est pas celui par lequel elle s'est progressivement constituée, mais que c'est l'ordre par lequel tout tient. » C'est de son propre ouvrage qu'il pourrait ainsi parler. Invite à rêver un ordre ! Quel ordre que celui de ce livre hors du temps mouvant pour dire dans quel ordre se tenir et où se mettre ? Commencer où, pour finir par quoi – si finir ? Et échapper comment pour tenir bon devant l'action corrosive et dégradante du temps ? « La terre est ronde », disait déjà Gertrude Stein. Tarkos, qui ne doit pas être insensible à la grammaticalité des événements filtrés selon l'auteur de *L'autobiographie de tout le monde*, soutient, lui, que « ce n'est pas non rond ». (p. 74) ; si bien que les blocs d'écriture, comme des blocs opératoires, circulent les uns dans les autres, s'imbriquent. On y discerne la ritournelle des rencontres (avec d'autres poètes, par exemple), d'environnements (l'hôpital), de propositions scientifiques (les ondes), jeux de lego poétique quasi absent de tout à l'égo.

Poésie pensante, donc, que d'aucuns disent dénuée d'affect. C'est lire trop vite et faire l'impasse sur bien des passages comme ce texte bouleversant sur la disparition et le manque « L'hiver est un produit qui lâche, une partie de soi-même qui part... » (p. 45) ou bien cette déclaration d'amour digne du meilleur sentiment, qui commence par « Je t'aime mon amour, en septembre on ira camper », se développe pendant deux pages en passant par des « je pense que je ne ferais plus de cauchemars, si j'étais la nuit dans ta nuit » (p. 212-214). C'est aussi n'être pas sensible à ce combat du corps et de la langue, procédant par contamination des phrases entre elles comme la maladie rouge et prend le chou. Les mots s'affament, s'affligent entrant parfois dans de petites associations isolées : « au lieu de me faire attraper par une chronologie causale, manigancer en petits paquets, c'est moi qui fais la manigance. » (p. 90) C'est enfin ne pas lire ce que Tarkos dit de la pensée, pourtant un des leitmotivs du livre : « la pensée produite par la conscience, je prends soudain conscience de, j'ai alors conscience de, cela me met dans un état d'angoisse élevé [...] La pensée ne se sent pas. » (p. 20) ; « Je ne pense pas à ce que je vais faire, je ne pense pas à ce que je fais, je laisse faire, je me laisse faire, je ne peux pas penser à mes actes, je ne peux pas penser à tout ce que je fais, je le fais. » (p. 42). Encore et toujours ne pas entendre comment la pensée, elle aussi, se vit dans l'affect.

Bernard Heidsieck, *Canal Street 6*, p. 28 : « Quoi ? Rien, sinon qu'il est question... qu'il est pour l'heure, pour l'instant, question tout simplement, et le plus vite possible, en catimini, question de terminer et remplir cet espace... intérieur à quoi ? Grottesque ! Et d'accélérer ou ralentir le rythme en se disant que tout cela est du kif, absolument, du kif au même ! »

Au diadème qui ceint simplement la tête, préférer l'anadème : bandeau relevant les cheveux, lien pour relever la somme des heures écoulées, écroulantes. Suite, nomenclature, série de supplications ou acclamations où le lecteur se doit de répondre oui : Tarkos nous met en litanie(s), Tarkos nous veut du bien.

« Alors, surtout, surtout, n'allons pas raisonner cette générosité naturelle! » (Bernard Heidsieck, *Canal Street* 31, p. 76).

*Christophe Fauchon / Frank Smith*

1 *Un privé à Tanger*, P.O.L., 1987.

2 *Testimony : The United States 1885-1890 : Recitative* (1965), cf. la traduction de Jacques Roubaud : *Témoignage*, Hachette, P.O.L., 1981.

Yves Bonnefoy

*Breton à l'avant de soi et Le Cœur-espace (1945, 1961)*

Farrago / Éditions Léo Scheer

*Breton à l'avant de soi et Le Cœur-espace* questionnent le surréalisme et l'écriture automatique par des ressources différentes et complémentaires : la prose, le poème, l'analyse discursive ou le souvenir. Le premier livre, sous la forme d'un hommage critique à André Breton, le second, par la confrontation de deux versions d'un même poème à seize années d'intervalle commentée par Yves Bonnefoy dans l'entretien qui suit ce diptyque. Si Bonnefoy n'a pas « détesté » Breton, ses rapports avec l'homme et sa poétique n'en sont pas moins complexes. Certes, Breton reste « à l'avant de » Bonnefoy, et pourtant le surréel, « un rapport au monde où tout se révélerait possible » dont il a fait le centre de son écriture, doit être mis à distance. Comparant les ressorts du conte (tout y est possible, mouvant et instable) et du récit (« la perception des événements et des choses, et des êtres aussi, sous le signe de cette nécessité à laquelle l'exister humain doit bien s'adapter s'il veut survivre ») que Breton répudie, Bonnefoy conclut par la prééminence du second, qui prend acte de notre rapport au monde, et consent à l'inéluctabilité des lois et du sens. C'est alors qu'il peut proposer une définition de la poésie, elle qui sait nourrir notre désir et affronter les limites de notre être-là, et non l'alimenter de mirages. Refusant le terme de « surréel », Bonnefoy lui substitue celui de « grand réel » qui est propre à l'activité poétique telle qu'il la conçoit.

D'un état du texte à l'autre, Bonnefoy passe justement du « surréel » au « grand réel » dans *Le Cœur-espace*. Véritable petit dossier génétique<sup>1</sup>, ce second ouvrage donne à lire les métamorphoses d'un texte dont la deuxième version fait le deuil des extravagances, des facilités et des promesses de l'écriture automatique. Le poème publié en 1945 — Bonnefoy a 23 ans et vient de s'installer à Paris, il fréquente alors le groupe surréaliste — essaie de transcrire le discours de l'inconscient dans des versets non ponctués qui multiplient les métaphores et les comparaisons. Le poème revu et corrigé s'est réapproprié une ponctuation, « coupe » le texte initial, multiplie les sections (on passe de 2 à 7), isole les strophes, et réduit le verset au vers. C'est alors qu'un véritable rythme se dégage, et que certaines évocations, noyées d'abord dans un trop-plein d'images, gagnent en intensité. Les répétitions se font signifiantes, et dégagent un sens à cette rémémoration qui n'est pas sans évoquer une démarche visionnaire et psychanalytique : la figure du père, de la mère, les monstres divers sont autant de visages fantasmatiques peuplant cette anamnèse. Paradoxalement, et Bonnefoy le souligne dans l'entretien, si de censure il est question, ce n'est pas à propos de l'activité de relecture et d'émondage qui préside à la naissance du nouveau texte : cette dernière est plu-

tôt inscrite dans le corps de la première version avec la répétition d'un « je ne me souviens pas » ponctuant chaque page, qui souligne la pesanteur d'une mémoire engourdie. L'écriture automatique déborde l'inconscient, c'est au contraire la correction et l'ajustement, le déplacement et la biffure qui savent lui faire place.

*Breton à l'avant de soi* est l'enfance du poète, *Le Cœur-espace*, l'enfance d'un poème.

1. Odile Bombarde propose à la fin de l'ouvrage des notes sur l'établissement du texte qui sont très éclairantes. Elle décrit le manuscrit et fait la liste méthodique des corrections.

*Anne Malaprade*

Jean-Jacques Viton  
*Patchinko*  
P.O.L, 2001

### *Zig-zag lecture, 3*

Plus qu'un livre, une machine. Avec un nom : *Patchinko*, quatre jeux et un mode d'emploi disponible en quatrième de couverture où tout est explicité : *Patchinko* en référence au jeu populaire japonais, croisement entre une machine à sous et un flipper, qui permet de gagner des billes échangeables contre des récompenses souvent dérisoires, passe-temps extrêmement violent et bruyant qui parsème notamment les quartiers hot de Tokyo entre boîte de nuit, salles de cinéma et peep-shows. Avec ce livre-engin, Jean-Jacques Viton interroge le processus d'une mise en (dé)route de la poésie contemporaine. Accroc et fasciné par ce jeu qui rôde les « cités sans nuit » de Shinjuku, il en fait une représentation de son travail d'écriture et de la vie en général. Viton ne vérifie rien, il fait taire les réponses et émet des manques et des hypothèses. Il y a quelque chose qui vibre dans la langue actuelle, il cesse toute démonstration et formule des propositions qui se mélangent ou se séparent par segments, chaque tentative d'approximation mettant en interrogation le comment de la poésie. Un dispositif qui pourrait faire figure de chantier en devenir, mais où tout est agencé et construit pour régler les tuyaux d'un véritable art poétique. Un livre catalyseur qui pratique les usages étrangers de la langue, navigue en terres pas fermes et molles pour cerner « l'arrière debout vertical ». Le « billard-poème » devient cette usine de la remémoration par rafales d'épisodes, de phrases ou fragments de mots vécus ou non. On n'est pas loin d'un texte-prompteur qui par accumulation<sup>1</sup> circule dans la matière courante des mots comme une électricité, cherche la réappropriation lente de ce qui a fondu, ramène à soi dans un effet frondeur (patchinko est une ancienne appellation pour « lance pierre ») ce qui a existé, prononce ce qui et qu'on existe. La poésie est un jeu somme toute, encore faut-il être, pour gagner, plus fort que le jeu. Viton énonce la puissance à travers une remontée au long cours jusqu'à toucher du doigt le flou d'une photo polaroid comme révélation de la poésie elle-même. Comment c'est, la poésie ? On peut enfin commencer.

*Frank Smith*

1. *Accumulation vite* est le titre d'un précédent ouvrage de Jean-Jacques Viton.

Anne Parian  
A.F.O.N.S.  
Théâtre Typographique, 2001

*L'aventure c'est la forme!*

La première phrase du livre d'Anne Parian peut être considérée comme un conseil au lecteur : « dévaler là sans aucune précaution ». En général on dévale une pente ou un escalier, pourquoi pas les pages d'un livre : il y a en tout cas dans la lecture (de celui-ci) un efficace petit moteur qui vous lance et n'en finit pas de vous pousser jusqu'au mot « FIN » qui s'inscrit en page antépénultième (la 110 donc), juste avant l'achèvement d'imprimer et, ultime, l'illustration pleine page qui fait pendant au titre. Vous pousse à l'horizontale, phrase après phrase, bloc après bloc. Et dans la phrase, à l'intérieur, moteur de recherche du mot ou suite de mots (matière, son, sens) qui va produire la coupe juste et rythmiquement ajustée, et comme la scansion du récit.

La précaution dont il est conseillé de se défaire, c'est à la fois celle qui confine a priori la lecture dans les frontières d'un genre, et celle qui toujours plus ou moins la rassure par la référence à d'autres (lectures). Quant au premier point, il est permis de lire A.F.O.N.S. comme, justement, le récit (par lui-même) de la recherche du genre, dans les différents sens du mot : cinq personnages en quête de genre, sous-titre possible. Quant au second point, j'imagine que des références diverses peuvent surgir, en fonction de la sensibilité et des lectures de chacun ; mais rien de très marqué, et l'on est plutôt devant les phrases d'Anne Parian comme au seuil de « la vraie lecture, étonnée et résistant à l'étonnement » comme dit (écrit) Philippe Beck.

Il faut dire deux mots du titre, si « le livre est le titre amplifié » (re-Beck). Acronyme composé des initiales des cinq protagonistes (personnages à peine fictionnels, embrayeurs de récit, masques d'écrivains, imaginativement permutables), il peut s'entendre aussi « à fond », « (elle) fonce » : du côté de l'écriture sèche (et rapide). Même développé au fil de la lecture, il demeure pur chiffre, brillance mutique, geste abstrait. À l'autre bout du livre (dernière page), l'illustration pleine page : singes sur un arbre (singes/signes), dans des postures diverses, image étrange à cette place qui elle aussi reste relativement indéchiffrable.

Les singes font des apparitions ici et là parmi les situations, les moments du récit, voulu « aventure » au sens du roman d'aventures comme genre mais surtout au sens de « forme aventureuse », selon la très belle expression d'Anne Parian. Si l'aventure « se caractérise par les détours et les digressions de propositions inattendues », A.F.O.N.S. en est une illustration aboutie. Et c'est bien ainsi que l'on avance dans la lecture, à l'aventure au cœur de la phrase.

N'oublions pas qu'un livre est aussi un objet : celui-ci est de la meilleure facture dans les moindres détails, qui n'ont rien à voir avec le fétichisme bibliophile mais s'attachent de la manière la plus juste au texte même, à son style, à sa frappe.

*Éric Houser*

Ariane Dreyfus  
*Quelques Branches Vivantes, Les Compagnies Silencieuses*  
Flammarion, coll. Poésie

*Femme bée*

Les deux nouveaux livres d'Ariane Dreyfus parus en octobre dernier aux éditions Flammarion tendent cette fois un fil entre deux périodes de son travail. En effet, les textes de *Quelques branches vivantes (1974-1994)* datent de la même époque que *Les Miettes de Décembre* (Le dé bleu 1997). Tandis que *Les Compagnies silencieuses*, recueil plus récent, confirme le mûrissement d'une langue déjà bougée avec *Une Histoire passera ici* (Flammarion, 1999).

Dans *Quelques branches*, lire dès les premières pages : « Toussez, dites pruneau de prune » – le diagnostic de la langue, de la phrase, magique un peu. Ou formule ; que Rimbaud pouvait attendre au bord des routes. Là c'est au bout des branches. Enfance et pas d'enfance, les deux ensembles. Un babil qui se conte, un conte qui n'hésite toujours pas à revenir devant. On se souvient en effet de l'écorce sans mie des *Miettes*, déclinée dans les yeux, les gestes, l'amour-les-enfants. Et l'on retrouve parmi les Branches – c'est ainsi – le tout ravi d'un grand début entêté, désorienté par cette joie que l'on sait, qui se risque ; et violente même pas morte : « Je ne dis pas. Défenestrée, alors que j'allais m'asseoir à tout œil, sa mère en a par-dessus la tête. Toi ! Je fais l'œil bloqué. Faut fuir (faux frère). »

Oui, c'est bien de la sorte qu'à l'autre bout du jardin, se délie le titre nouveau d'un temps finalement rendu à son seul ; le livre neuf dédié à Roland Barthes, sans saison cette fois, et signant au cœur d'un hiver tacite, l'aveu frappé des résistances (« ce savoir qui creuse ») – travaillé au vers –, la énième montée de sève (« la pensée pousse au visage »), la vie des pousses, l'étirement de l'arbre sur un ciel qui ne cesse (« jamais dire Dieu »).

Peut-être maintenant que la voici : l'unité de ce « livre en deux » accordant les signes d'une vision hiératique au moment où se construisait dans une langue plus jeune, l'élan, la prise, la captation, la chorégraphie des autres en soi. Une manière pour Ariane Dreyfus de revenir sur cet acte poétique, ce *prendre* du regard qui trouve dans *Les Compagnies*, le spectacle accompli de *leurs* corps multipliés.

« Comme une femme se glisse sous un homme, je lis votre écriture », dit-elle. Finies les prunes. Les comptines médicinales. Elle dit : « avec ce livre j'ai trempé des moments d'existence dans la danse – ou dans la pensée de la danse : elle pense, puisqu'elle est silencieuse – parce qu'alors, la honte cesse. » Elle dit « Avec ce livre » : Tiret, deux points, virgule, tiret, virgule, point. Rythme de la phrase – notations où les graphies s'inversent, s'incarnent dans la nuit, aiment quelqu'un devant celle qui se défait : « Les danseurs ont mis leurs corps amoureux / Je deviens spectatrice/ je deviens épiluchure ».

*Les Compagnies* ou le « bruissement de la langue » en quelque sorte. Celle qui écrit qu'elle *voit comme elle avale*. Lumière dans la bouche bée du désir qui bouge. Et l'expression – oui – l'acquiescement physique des corps indivisibles sur et dans certaines scènes, qui déroulées se passent de commentaires. Extraits de l'anthologie d'Ariane Dreyfus, relevons notamment *La Femme d'à côté*, *Kadosh*. Là, le silence



prend, attire, étend ce que l'étreinte confirme. C'est la poésie dans le lien qui se cambre. Les mains parlent, enchaînent les postures. Et dans le froid revenu de l'ancien décembre, on sourira pour un peu, avec la peur des enfants, d'une « fable » qui faillit par amour s'achever dans le sang. « Je ne suis pas égorgée » dit-elle. Je pense soudain au Guillaume de « Lou », et d'abord au soleil ensanglanté, qu'il nous laissa lui aussi en apologue.

Isabelle Garron

Jean Daive

*Les Axes de la terre*

P.O.L, 2001

Troisième volume d'une *Trilogie du temps* qui comporte déjà *Objet bougé* et *Le Retour passeur*, *Les Axes de la terre* aborde, sous la forme de poèmes regroupés autour de quinze noms de métropoles, l'amour familial, sororal, religieux, christique, philosophique, ce sentiment qui touche si vivement à la passion au point de parfois s'affoler en haine, puisque « le merveilleux inflige l'épouvante ». Ce roman en vers raconte donc, en dix-sept stations qui sont les étapes d'un voyage planétaire menant de Leyde à Londres, ce qui fait qu'un homme est attiré par d'autres, ce pourquoi il est lié par des attaches et des trajectoires plus ou moins visibles à des êtres, mais aussi des lieux, des formes, des écoles ou des familles de pensée. Ces « Axes de la terre » prennent de multiples figures : arbres, ponts, canaux, poutres, escaliers, échelles, cordes, cheminées, colonnes lient, relient, délient quelquefois les hommes entre eux, favorisent les trajets et les chemins qui réunissent un père et un fils, un frère et une sœur, un couple d'amants, tous « si loin si proches » comme l'a montré Wim Wenders dans un de ses films : « Nocturne près du / dernier pont. / Et je ne traverse pas / le paysage. / Poteau, balustrade / enferment / une civilisation / discontinuée ». La passion amoureuse désaxe le sujet au point de le mener à l'interdit, au crime, au parricide, à l'inceste et au sacrifice, motifs que le poète intègre à sa compréhension de l'amour. *Le Méridien* de Paul Celan, sur lequel Jean Daive médite depuis plusieurs années, se multiplie ici en axes innombrables que cette narration versifiée énumère et déploie avec mélancolie. Axe géographique et spatial, mais aussi temporel et généalogique : la question de l'origine et de la fin, celle du retour et du « perpétuel » sont des lignes directrices à partir desquelles une autre lecture du livre est possible. Le poète parle à la première personne. Il décrit, raconte, observe, explique, photographie, pense selon une langue épurée qui pose les êtres et les objets dans des décors précis et pourtant minimaux : un fruit, une plante, un animal, la notation d'une lumière ou la relation d'une forme géométrique suffisent à situer une scène avec une netteté remarquable. Les vers sont brefs et ponctués, disposés en courtes strophes. Les phrases construisent des énoncés dont la transparence vise une appréhension dénuée de tout pathos, alors que tragique il y a. Les cris, les pleurs, les combats et les angoisses évoqués n'empêchent pas une sécheresse syntaxique qui découpe ce qu'elle saisit sans jamais s'y laisser prendre : « à bouche fermée », la langue parle poésie et le narrateur place des épisodes autobiographiques sur ces lignes imaginaires que sont les nécessités de l'écrit. Si bien qu'au final ne subsiste qu'un axe, celui, le plus magnétique qui soit, sur lequel les mots et les jours sont déposés : la page, le livre.

Anne Malaprade



Jean-Michel Espitallier nous tire vers le bas, encore en dessous du bas corporel rabelaisien, très très bas. Il nous met le nez dans l'auge et nous laisse pantois, essoufflé, abasourdi, étourdi. On n'en sort pas indemne. Et il faut éviter d'être le dindon de la farce. Écoutez-en la morale, on dit que les farces en ont souvent une. Rien de pulsionnel ici. Pas de langue du *culconlanguetrou*. *Fantaisie bouchère* est un petit livre à la crudité de l'agonie. Un petit livre à l'arrière-goût désespéré. Celui d'un écrivain en proie à la langue et à son histoire. Qui se les collette (le collet étant une pièce de boucherie). Qui s'y confronte. Celui d'un poète face à la masse de tout ce qu'il sait des langues poétiques, de toutes les langues. Une masse sanglante. Les mains dedans, de tout son corps et sa pensée, dedans. Ou dessus, sur le billot, sous la menace du hachoir :

« *Achevons le portrait :*  
*Dans le détail il a du cran, toujours au poing,*  
*C'est assommant, toute sa tête, sur le carreau,*  
*C'est épuisé, ça dans la peau. »*

Ne vous trompez pas de hoquet. Lisez *Fantaisie Bouchère* pour ce qu'il est, un corps à corps avec la poésie. Mise en danger de mort. Au cœur du massacre auquel il participe. Pour un questionnement fondamental : mais où est-elle, poésie ?

*Véronique Vassiliou*

Ryoko Sekiguchi

*Calque*

P.O.L

Calque est construit comme une installation, « avec l'énergie de ne pas créer de récits ».

On y circule librement, hors du rituel de la pagination.

Chaque page offre un parcours, une architecture éphémère.

Des rectangles structurent l'espace, forment des écrans mais n'entraînent pas l'opacité. Car ce sont des écrans lumineux, ils projettent les mots, les phrases, le texte défile silencieusement. Puis le propos se brise, c'est dans le morcellement qu'apparaît le poème.

Les fragments échappent à la diction, pour s'en approcher, il faut les murmurer.

L'existence du mot s'affirme dans la forme qu'il revêt, indépendante de toute prononciation.

Et c'est dans l'amuïssement que l'on traverse ce Calque qui trace l'ébauche des consonnes à l'abri du sifflement vocalique.

*Frédérique Guétat-Liviani*

Ryoko Sekiguchi  
*Cassiopée Peca*  
Les Comptoirs de la Nouvelle B.S./cipM

Le propos du deuxième comptoir de la Nouvelle B.S. n'est pas seulement de traduire un texte d'une langue à l'autre mais de nous proposer sous forme de livre, un poème initialement conçu pour évoluer dans un domaine plastique et visuel.

Dès l'ouverture de l'ouvrage, nos habitudes de lecteur sont dérangées. Le geste même de nos poignets est bouleversé, le livre dévie en un quart de tour.

Nous consultons les pages comme des cartes du ciel, dans ce nouvel espace nous tentons de saisir les morceaux du poème.

L'auteur nous prévient : pas de solution à l'énigme, juste quelques indices sur le parcours. Chaque mot nouveau remet en question le précédent. Le texte compact dessine une masse, mais un peu plus loin, les mots prennent de la distance. La page est constellée puis la dispersion forme un écoulement, une fluidité dans la lecture.

« à chaque fois mon point de départ

je sais »

Les lettres en mouvement, se solidifient, s'écartent pour nous laisser la place.

Puis le bloc se ressoude, on ne s'échappe pas du labyrinthe.

Cependant, en suivant les impasses, les voies sans issue, le ciel se dégage  
mais « toutes les réponses sont dans ce qui n'est jamais accessible aux vivants ».

F. G.-L.

Henri Meschonnic  
*Puisque je suis ce buisson*  
Arfuyen, 2001

*La métamorphose d'Henri Meschonnic en heptasyllabe*

@ 1 La démolition des philosophes, des penseurs de la poésie (ceux qui réfléchissent sur, quels qu'ils soient), des traducteurs et théoriciens de la traduction (quels qu'ils soient), de quelques poètes contemporains, dans telle ou telle publication (toujours selon la même stratégie : le mépris), s'est révélée insuffisante pour la reconnaissance du génie d'Henri Meschonnic, pour son accès à la gloire poétique.

@ 2 On conçoit, étant donnée la certitude absolue du génie incommensurable d'Henri Meschonnic qui anime Henri Meschonnic, qu'Henri Meschonnic, en tant que subjectivité et historicité unique au monde, en aie conçu quelque dépit.

@ 3 Or il y a urgence. Le temps passe. La retraite, à force de se rapprocher, est venue ; elle est là ; et, même adoucie par la nomination de professeur émérite, fait cruellement sentir ses effets. Il est tard. Demain il sera trop tard. Y a-t-il un seul poète ou critique de poésie qui tienne la poésie d'Henri Meschonnic pour autre chose que ce qu'elle est : faible ?

@ 4 Telle est la raison essentielle de la tentative de démolition généralisée de la poésie contemporaine de langue française qui occupe une grande partie de *Célébration de la poésie*.

@ 5 Le livre est une préface qui n'ose dire son nom à l'œuvre de l'unique poète qui compte aujourd'hui : Henri Meschonnic. Spécialement à sa dernière livraison, publiée en même temps que *Célébration de la poésie : Puisque je suis ce buisson*.

@ 6 Dans ce livre, de quoi est-il question, d'après son auteur ? « Il s'agit du poème – Il s'agit de penser le poème... comme théorie et politique du sujet contre l'art et contre la philosophie. Contre la poésie elle-même ».

@ 7 Pas de poésie, donc mais des poèmes ; non, du poème. Remarquons, avec Jean-Claude Milner que « l'article défini singulier ne se dit que de ce qui est un : de là son appartenance aux unica, le Soleil, la Terre, la Lune, l'océan, etc. » Pour Meschonnic, ainsi, Le Poème, Le Rythme...

@ 8 Suivent des nombreuses propositions théoriques sur divers sujets, d'un vague et d'une généralité telle qu'il est impossible d'en dire quoi que ce soit : ni pour ni contre. Toutes ses affirmations sont concrètement invérifiables.

@ 9 On en retire la conviction qu'il y a une 'théorie d'ensemble', qui permet de juger tout ce qui s'écrit sur la poésie, tout ce qui se compose sous le nom de poésie. Cette théorie, Henri Meschonnic est le seul à la posséder. Elle repose sur une notion centrale, celle de Rythme, qui dit tout, explique tout, permet de tout juger.

@ 10 Une masse d'écrits, dits théoriques, depuis plus de trente ans, dit toujours la même chose : même style péremptoire, mêmes affirmations confuses, vagues ; énorme affectation d'érudition, insultes et dénégations ; style *Tel-Quel-68* maintenu. Avec le temps, ce qui change est seulement l'ampleur des domaines auxquels est censée s'appliquer la théorie, qui maintenant tend à englober la totalité du champ littéraire, artistique, philosophique, et même social. La candidature de Meschonnic à la présidence de la République n'est pas loin.

@ 11 Bien sûr, un des effets de cette répétition logomachique est l'ennui. On peut sans dommage adapter à cette situation ce qu'écrit Milner à propos du 'signe' et de la sémiologie, rappelant « la profondeur de la remarque de Lacan dans *Télévision* : l'anagramme d'*union*, c'est *ennui* ». Or, pour la sémiologie, « le signe est l'Un, et l'Un est le signe... Le discours qu'il autorise se déploie comme un règne de l'Un. Comme en tout règne de l'Un, l'ennui naquit, de plus en plus accablant ». On peut dire de même : pour la théorie meschonnicienne, il n'y a qu'une seule chose qui compte : Le Rythme. Privé de toute détermination concrète, il joue le rôle du Signe dans la sémiologie barthésienne. Le Rythme est l'Un, et l'Un est le Rythme. D'où l'ennui.

@ 12 Allons plus loin. Comme le rythme est tout, le reste n'est rien. Donc tout le reste de ce qui s'écrit, se compose ou se pense, ennue Meschonnic.

@ 13 Seul l'intéresse ce qu'il pense, dit et écrit de ce qu'il faut dire, penser et écrire. Et tout ce qu'il écrit, dit et pense se rapporte, en dernière analyse, à ce qui lui importe : son œuvre à lui.

@ 14 Il voudrait tout annuler, tout éliminer, pour ne laisser surnager que l'éloge de l'Un, du Poème, du Rythme, de lui-même, leur vivante incarnation. Dans *Célébration de la poésie*, il accumule les dénégations de toutes les erreurs théoriques qu'il rencontre au cours de ses lectures rapides (ô combien !). Il colle des étiquettes, accumule les crimes en – isation : poétisation, sacralisation. Il n'argumente jamais. Comment le pourrait-il ? son discours évolue dans la stratosphère théorique, il peut se dispenser de la moindre preuve pour dénoncer ce qui est mal. Il suffit d'étiqueter.

@ 15 *Célébration de la poésie* présente de nombreux exemples, avec citations, (voir notre première petite chronique meschonnicienne) de ce qu'il ne faut pas faire.

@ 16 Il n'en donne aucun de ce qu'il faut faire. Pour essayer de s'en faire une idée il faut se tourner vers ses propres poèmes.

@ 17 Là seulement on peut espérer entrevoir ce qu'est le Rythme en acte ; et le boire

à la meilleure source; puisque Meschonnic est le rythme et le rythme est Meschonnic, indissolublement. Chez les autres poètes, on ne peut pas parler de bon ou de mauvais rythme. Dans un poème, il y a *le* rythme; sinon il n'y a rien; s'il y a le rythme c'est bon; sinon pas. Mais comment savoir si le rythme est là? Ce ne peut être qu'en interrogeant Meschonnic. Lui seul sait; lui seul devra désormais être considéré savoir. De toutes façons, chez les autres poètes, tous les autres, il n'y a tout simplement pas Le Rythme.

@ 18 C'est que Henri Meschonnic, tout persuadé qu'il fût de son génie et de la vérité absolue de sa théorie d'ensemble, a été obligé de présenter le rythme en acte, dans son, dans ses poèmes. Il lui a bien fallu choisir des mots, leur agencement, les mettre sur les pages et il ne peut éviter, quoiqu'il désire et fasse, que leur disposition soit comparée, par un regard autre que le sien, à d'autres mots, d'autres agencements, d'autres dispositions.

@ 19 Il aurait pu, avec un peu plus de courage, considérer, ce qui aurait été en accord avec son comportement général, qu'il ne tombait sous le coup d'aucun de ses propres interdits dans la mesure où c'est lui qui décidait de tout, qu'il était le seul à savoir ce qui est bien, donc à le faire.

@ 20 Il aurait pu, par exemple, se persuader que, dans le poème de la page 72,

*je me dirige comme on dort*  
*je*  
*jour*  
*je*  
*nuit*  
*oui*  
*vers*  
*oui*  
*viens*  
*je nous invente en marchant*

contrairement aux apparences, il n'y a aucune discontinuité et atteinte à la continuité obligatoire du rythme parce que le rythme étant lui et lui le rythme, le rythme est là comme ailleurs dans le livre; le poème est donc sans aucune discontinuité.

@ 21 Mais il est clair qu'il a, avec une naïveté certaine, tenté quand même de se prémunir contre le danger d'une lecture malveillante. Il a voulu ne pas donner prise.

@ 22 Les indices sont nombreux. N'en prenons qu'un. Dans le concert de ses imprécations contre les autres poètes, revient sans cesse l'affirmation d'une soumission au 'sujet philosophique' et d'une 'sacralisation' de la poésie dont la marque concrète, cette fois désignée est l'emploi de la majuscule au début des vers. Particulièrement pour noter le pronom de la première personne, 'je'. La seule marque du fait qu'il ne s'agit pas dans les poèmes de son livre du 'sujet' condamnable, celui qu'il étiquette 'sujet philosophique', celui de tous les autres, tous mauvais sujets, mais du bon sujet, le sien, c'est la minuscule. Grâce à elle, écrire

.....  
*'je suis recommencement*  
*du monde'*  
.....

n'est qu'un signe et signal de la profonde modestie de l'auteur.

@ 23 Malgré tous ses efforts et son mépris souverain de l'organisation des syllabes en

vers, de tout ce qu'on appelle métrique, il ne peut faire qu'on ne puisse en reconnaître dans ses poèmes, quand il s'en trouve. Les groupements rythmiques et métriques d'un poème sont visibles pour tous. Une chose de les nier, théoriquement et pour soi, autre chose de faire qu'ils ne soient pas.

@ 24 *Puisque je suis ce buisson* évite délibérément et avec un grand soin les grands vers de la tradition : l'alexandrin, le décasyllabe, l'octosyllabe (ils reviennent en force, pour 'accentuer la diction', dans la traduction des psaumes).

@ 25 Mais la tradition et la métrique se vengent.

@ 26 Le titre, pour commencer, est un heptasyllabe.

@ 27 L'heptasyllabe, on le sait, impair mineur du XIX<sup>e</sup>, est le vers de la mièvrerie amoureuse. Par exemple :

*Calmes dans le demi-jour  
Que les branches hautes font,  
Pénétrons bien notre amour  
De ce silence profond.*

(Verlaine; pas le meilleur); on le trouve aussi chez Hugo, quand il chanssonne (Chanson des rues et des bois; Art d'être grand-père :

*Comme elle avait la résille  
D'abord la rime hésita.  
Ce devait être Inésille... –  
Mais non, c'était Pépita.)*

Ou encore le moins bon Éluard;...)

@ 28 Quand on y regarde de près, on voit que dans le livre de Meschonnic, l'heptasyllabe domine. Il est partout.

@ 29 On le trouve ainsi  
seul (15)

*je ne suis pas où je suis  
.....*

par deux (12)

*.....  
cœur déplacé démarqué  
c'est le cœur dans ses attentes  
.....*

par trois (9)

*.....  
j'ai cru qu'il était le même  
j'ai cru que j'étais le même  
mais mon sommeil est ma veille  
.....*

par quatre (11)

*.....  
des yeux partout sans savoir  
on la voit dans tous les sens  
on la jambe on la jeunesse  
souffle coupé le cœur dans  
.....*

.....  
par cinq (9); et surtout, page 27, entière

*de toi je suis c'est le monde  
et toi en moi nous tournons  
donnant le bras au soleil  
de toute la nuit en nous  
aujourd'hui et tous les jours*

et coetera.

@ 30 Dans un accès de modernisme exacerbé, Meschonnic a découvert qu'on pouvait couper les vers (faut-il dire vers? Disons-le) sur autre chose qu'une fin de phrase ou de proposition, sur autre chose qu'un mot de catégorie syntaxique majeure (pas au milieu d'un mot cependant; non; ce serait d'un énerguémène); cette découverte inouïe lui permet d'heptasyllaber sans en avoir l'air

(51)

.....  
*pour empêcher les yeux de*

(24)

.....  
*c'est par la nuit que je suis  
le jour c'est par tes yeux que  
j'ai ma voix par toi que je  
suis le toujours aujourd'hui*

ou bien (48), en un enjambement audacieux, de casser un heptasyllabe, que le vers suivant conclut heureusement, retombant sur les sept pieds

.....  
*dormir en marchant et je  
ne sais plus si je suis un  
rêve en toi ou toi un rêve  
en moi et c'est pour savoir  
que je parle que  
je marche*

@ 31 Les séquences de syllabes qui classiquement comptées, seraient des octosyllabes, peu fréquentes, sont le plus souvent des 'heptasyllabes oraux'

(15)

.....  
*les promesses tous les savoirs*

(19)

.....  
*histoire qui marche en dormant*

et (au milieu des cinq vers finaux du poème de cette même page 19)

.....  
*je dors le temps*



*depuis que  
je brûle sans  
me consumer  
puisque je suis ce buisson*

@ 32 Dans tous les poèmes domine, et très largement, le vers signature de l'auteur. On pourrait quantifier.

@ 33 Résumons simplement :

- LE poème c'est le RYTHME
- LE RYTHME c'est Henri Meschonnic.
- LE RYTHME c'est l'HEPTASYLLABE.
- L'heptasyllabe c'est HENRI MESCHONNIC. HENRI MESCHONNIC c'est l'HEPTASYLLABE.

@ 34 (Moderne, bien entendu)

@ 35 Mais cet hommage involontaire à la versification traditionnelle n'a pas rendu la poésie d'Henri Meschonnic meilleure. Elle reste, aujourd'hui comme hier, insignifiante.

*Jacques Roubaud*

## Des mots à ne pas oublier

*Gourme* : n. f., de l'ancien haut allemand « Worm », pus. Maladie des poulains (écoulement nasal). Éruption squameuse chez les enfants. Par glissements, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, folie, légèreté (de mœurs!), dont il convient de se débarrasser avant l'âge adulte.

*Il faut que jeunesse jette sa gourme*

Balzac



### Bulletin d'abonnement ou de réabonnement

Nom .....Prénom.....

Adresse.....

.....

France :  1 an (4 numéros : 38 euros)

2 ans (8 numéros : 68 euros)

Étranger :  1 an (4 numéros : 54 euros)

2 ans (8 numéros : 99 euros)

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

Je désire également recevoir la liste des numéros disponibles

Je vous adresse la somme totale de :.....

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

## LIRE

- Bernard Heidsieck, *Partition V*, livre et CD, Le Bleu du Ciel
- Bernard Heidsieck, *Canal Street*, livre + 2 CD, Al Dante/Niok
- Bernard Heidsieck, *Carrefour de la Chaussée d'Antin*, livre + 2 CD, Al Dante/Niok
- Bruno Cany, *Homère, une anthropologie poétique de la vérité*, L'Harmattan
- Jean Daive, *Les Axes de la terre*, P.O.L
- Maïakovski, *Vers, 1912/1930*, L'Harmattan
- Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, P.O.L
- Yves di Manno, *Domicile*, Denoël
- Ryoko Sekiguchi, *Cassiopée Peca*, Les comptoirs de la Nouvelle BS, cipM
- Philippe Beck, *Aux recensions*, Flammarion
- Patrick Laupin, *Poésie. Récit.*, Comp'Act
- Patrick McGuinness, *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*  
Les Belles Lettres
- Lionel Richard, *Marchandise non dédouanée*, Didier Devillez
- Deszö Tandori, *Corneilles et autres volatiles*, Ulysse Fin de Siècle
- Jean-Paul Chague, *Laisse au moins une phrase allumée*, Contre-Pied
- Marcel Migozzi, *Retour d'âge*, Tarabuste
- Ryoko Sekiguchi, *Calque*, P.O.L
- Christian Prigent, *Réel : point zéro*, Weidler
- Charles Pennequin, *bibi*, P.O.L
- Jean-Louis Rambour, *Scènes de la grande parade*, Le dé bleu
- Philippe Mac Leod, *La Liturgie des saisons*, Castor Astral
- Bernard Heidsieck, *Poème-partition Q*, Derrière la salle de bains
- Jacques Demarcq, *Contes z'a diction*, Comp'Act
- Philippe Guénin, *Mondes récitatif*, livre + CD, Dumarchez
- Jacques Rebotier, *Le Chant très obscur de la langue*, Ulysse Fin de Siècle
- Rainer-Maria Rilke, *Les Sonnets à Orphée*, Ulysse Fin de Siècle
- Charles Dantzig, *À quoi servent les avions*, Les Belles Lettres
- Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, Al Dante
- Ezra Pound, *Les Cantos*, Flammarion
- Nicolas Tardy, *Pas résumable*, Contre-Pied
- Jérôme Lhuillier, Florence Pazzoru, Éric santou, Guy Viarre  
*Venant d'où ?*, Flammarion
- Jean-Paul Auxeméry, *Codex*, Flammarion
- Pierre Collet, *La tête du poisson bouilli*, La Main courante

Une disposition au bonheur. Une cuisine concentrée, d'une simplicité mélodieuse, dépouillée de toute opération préliminaire lourde, de tout assaisonnement pataud.

*Pilaf*, donc, ou *pilau* ou *pilaw*, n.m., d'origine turque, du persan *pûlad*, riz bouilli. Accepté en France dès 1834.

*Le riz*, ensuite, plante céréale graminée ; le nom s'impose ici vers 1270 – le produit nous arrive avec le va-et-vient des Croisés –, par l'italien *riso*, par le latin *oryza*, par le grec, du persan *orz* (par l'arabe *rozz*, soit, avec l'article, *ar rozz*, d'où l'*arroz* des Espagnols et des Portugais).

*Les moules*, enfin, XII<sup>e</sup> siècle ici, du latin *musculus*, muscle, moule, coquillage, mais aussi « petite souris » et « machine de guerre » ; mollusques bivalves lamellibranches, très répandus, appréciés par les palais les plus antiques.

*Le riz*, la céréale la plus consommée au monde après le blé, travaillé en Chine plus de 3000 ans avant notre ère. Qu'il convient d'utiliser brute, non polie, non précuite, de laver à l'eau froide et de bien égoutter.

*Les moules*, qui prolifèrent dans toutes les mers du globe ; un coquillage oblong, strié d'un bleu foncé, ou même noir. Elles sont riches en calcium, en fer, en iode ; on les trouve à l'état sauvage, sur des bancs naturels, ou cultivées sur des haies de fascines de chêne (ou de nombreuses autres manières).

*Le riz* : en risotto (bouillon, beurre, parmesan) au blanc, au gras, à la grecque, à l'indienne (séché à l'étuve, après cuisson, curry), à la créole, en pilaf à la turque (pois chiches, raisins de Corinthe, pignolis), à l'oseille (jaunes d'œuf, lard), au

safran, à la poule, à la Valenciennes (petits pois, haricots verts, cœurs de laitue), en risi-pisi (sauce crevette), aux cèpes, à la cubaine (saindoux), à la morue (des dizaines de recettes, notamment portugaises !), aux calmars, aux haricots secs noirs (le « maure et chrétien » d'Amérique latine), avec la blanquette de veau (ou d'agneau), à la crème anglaise, au caramel, à la meringue, en pouding, en flan, en tarte (avec salpicon de fruits confits macérés au kirsch).

*Les moules* : crues, cuites (au tour de main), à la bordelaise (vin blanc, mirepoix de légumes), à la provençale, à la crème, à l'indienne, tartare, frites, en omelettes, à la hongroise (paprika), marinière, poulette, farcies, en salade, au gratin, en éclade, en mouclade, avec les paellas, en brochettes, en hâtereaux (brochettes, moutarde, champignons de Paris)...

*Le riz, les moules, le pilaf* : ma recette se singularise quelque peu des formations traditionnelles. Donc : trier, gratter, racler, laver les moules. Égoutter (ne jamais les laisser dans l'eau froide). Porter en casserole avec beurre, oignon et blanc de poireau finement émincés, laurier, thym, poivre du moulin, vin blanc sec (un litre ou plus et deux litres de moules, au moins, pour 250 grammes de riz). Pas de sel. Safran.

Retirer les moules dès qu'elles bâillent – veiller à ne pas les laisser se ramollir, puis durcir, sur le feu. Passer la cuisson. Rajouter du beurre manié, laisser reprendre au feu, très vite, très fort. Rebeurrer. Mettre le riz à cuire dans ce bouillon (entre 15 et 20 minutes, sans remuer). Mêler les moules au riz (grain ferme) à l'instant de servir.

La finesse. L'extrême finesse. La fragilité. La succulence.

Avec un vin blanc très sec et pas trop fruité.