

# Action Poétique

176

Anne-Marie Albiach  
*Isabelle Garron*  
*Joseph Julien Guglielmi*

Michaël Palmer

Jean Tortel  
(1904-1993)

Jack Spicer

&

Christophe Marchand-Kiss

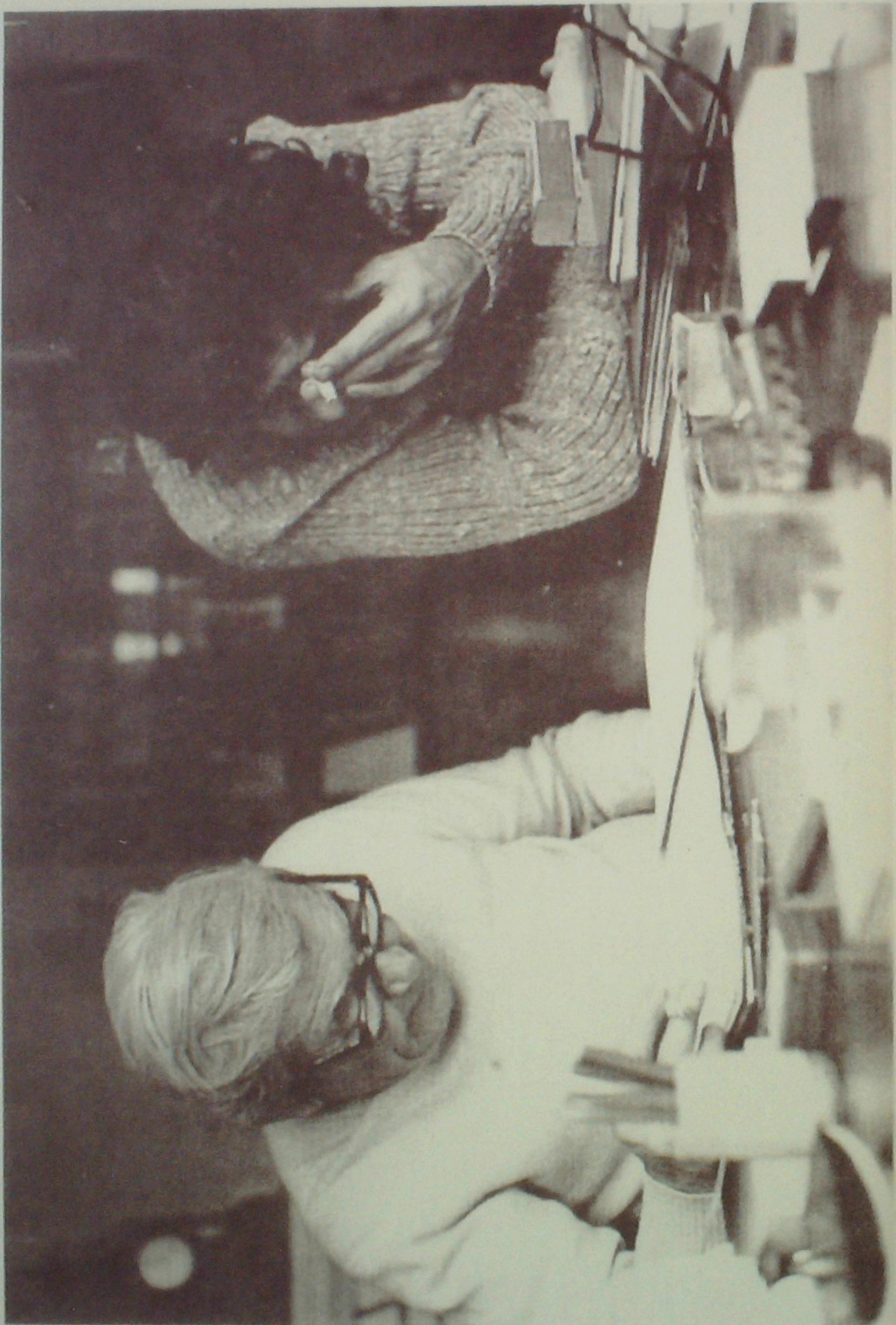
Rémi Froger

Bruno Fran

&

Bruno Cany  
*Le poème en prose*

Abigail Lang  
*Louis Zukofsky*



**Rédaction :**

36, rue Raspail  
94200 Ivry-sur-Seine  
actionpoetique@wanadoo.fr

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,  
Liliane Giraudon,  
Michelle Grangaud, Alain Lance,  
Christophe Marchand-Kiss,  
Florence Pazzotti, Éric Suchère,  
Bernard Vargaftig,  
Jean-Jacques Viton.

**Secrétariat général :**

Jean-Pierre Balpe

**Diffusion :** Les Belles Lettres

Pour les numéros précédents le n° 170,  
s'adresser à la revue

**Abonnement :**

France : 1 an (4 numéros) : 42 €)  
2 ans (8 numéros) : 84 €)  
Étranger : 1 an (4 numéros) : 60 €)  
2 ans (8 numéros) : 120 €)

C.C.P. Paris 4294 55 E

**Les manuscrits non retenus  
ne sont pas retournés**

Gérant responsable : Henri Deluy

Dépôt légal : juin 2004

ISBN : 2-85463-163-3

ISSN : 0395-0018

Commission paritaire (CPPAP) :  
n° 0708 G 82273

Imprimerie Compédit Beauregard  
Z.I. . La Ferté-Macé - 61600  
N° 8843

- 2 Anne-Marie Albiach (photo Claude Royet-Journoud),  
pages de travail & Joseph Julien Guglielmi,  
Isabelle Garron
- 14 Michaël Palmer : poèmes  
(traduction Abigail Lang/ Jean-Jacques Viton)
- 22 Jean Tortel (1904-1993),  
lettres & Liliane Giraudon, Gérard Arseguel
- 26 Jack Spicer : *Élégies*  
(traduction et présentation Éric Suchère)  
&
- 31 Christophe Marchand-Kiss, Rémi Froger,  
Bruno Fran
- 39 *Actualités – Chroniques : Lettre aux lecteurs d'Action  
Poétique* : Joseph Julien Guglielmi – *Libres associations* :  
Michel Plon – *KOÅ-2-9* : Nadine Agostini – *La chronique*  
de Claude Adelen – *Écrits d'écran* : Jean-Pierre Balpe –  
*Feuilleton pirate I* : Liliane Giraudon / Christophe Chemin  
– *Cinéma & Cinéma* : Catherine Weinzaepflen – *Voix, etc.* :  
Jean-Pierre Bobillot – *Scripts manent, Baudelaire 4* : Didier  
Garcia – *Revue & revues* : Yves Boudier
- 60 *Notes - Lectures : Le poème en prose* : Bruno Cany – *Louis  
Zukofsky* : Abigail Lang – *Maurice Blanchot, récits critiques* :  
Isabelle Garron – *La Fiancée de Makhno* de Liliane  
Giraudon : Yves di Manno – *Rémi* d'Éric Sautou : Ariane  
Dreyfus – *Mon Laurent* : entretien Éric Houser et Sébastien  
Smirou – *Boucles* de Cécile Gaudin : Véronique Pittolo –  
*Dans la nature* de Philippe Beck : Jeanpyer Poëls – *Il reste* de  
Fabienne Courtade : Jeanpyer Poëls – *L'offense lyrique &  
autres poèmes* de Marina Tsvétaïeva : André Barret –  
*L'émotion concrète* de Claude Adelen : Joseph Julien  
Guglielmi
- 80 *Des mots à ne pas oublier* : Grume
- Couverture 1 : dessin Yann Fabès – Couverture 2 : Jean Tortel /  
Gérard Arseguel – Couverture 3 : Lire – Couverture 4 : *Le Tian  
de feves aux cœurs d'artichauts*, H. D.- avec une intervention de  
Julien Blaine (*Cette recette est mon autoportrait*).



Photographie : Claude Royet-Journoud

Joseph Julien Guglielmi

Anne-Marie Albiach

*Mensurations de l'extrême*

Trois grands livres marquent depuis plus de trente ans le parcours de Anne-Marie Albiach, un des plus singuliers, des plus rigoureux dans le contexte parfois décevant de la poésie contemporaine : *État*, 1971 (Mercure de France), *Mezza Voce*, 1984 et aujourd'hui, *Figurations de l'image*, chez Flammarion. Titres où se rencontrent et se complètent, sous le signe d'une « altération implicite », géométrie de la syntaxe transgressée, grammaire prise à la gorge, images compulsives, signes inédits, codes excessifs. Où le sensuel profond tend l'expression jusqu'au paroxysme dans la mise en œuvre d'un théâtre spirituel sans comparaison, d'une musique verbale inouïe...

Avec *Figurations de l'image*, il nous est donné à lire, une fois de plus, un livre lumineux, où les vers taillés à vif, rythment, conjugués à une prose incantatoire, un texte dense et éclaté à la fois. Orchestré au plus épuré. La première partie de l'ouvrage rassemble quatre sections parues antérieurement où la prose et la poésie semblent s'arracher l'une à l'autre, se détruire et se renouer dans un éblouissement total. Où la mémoire travaille et scande le déroulement d'un opéra « fabuleux », brûlant d'érotisme et de blancheur jusqu'à une perte somptueuse...

Anne-Marie, que certains ont eu l'ineptie de taxer, parfois, de formalisme et d'hermétisme, exprime plus que personne, dans la partie récente de son livre, intitulée *L'EXCÈS : cette mesure*,

Une

« luxure des  
effets  
extrêmes »

comme si elle se livrait à un combat sans merci jusqu'au « blasphématoire »,  
dans la pensée  
la narration d'un érotisme.

Un érotisme, je le répète, ébloui, agité, rythmé des pulsions (ici, noter l'acception particulière qu'Anne-Marie donne à ce mot) les plus poignantes où le sens s'égare et se retrouve comme rituellement sous l'empire d'un désir, d'une passion qui percent le tissu du langage, la doxa grammaticale et révèlent des

« lacérations nourricières aux  
abords de  
l'alphabet »

Écriture de l'écart et des marges dont l'origine s'enfouit dans une composition harmonique compacte et éthérée à la fois... Ouverte et close...

« Épiant des formes lointaines, éblouissement circonscrit ou aléatoire de la récidive et l'air s'irradie : bouche fermée. »

Sans pour autant que soit écartée ou dissipée la menace majeure et permanente qu'une telle œuvre fait planer sur son propre auteur... Non plus que l'interdit dont telle démarche se veut l'objet...

*L'EXCÈS* : cette mesure où l'opération de trans-figuration que subissent les formes et l'esprit par la voie du paradoxe et de la perte, l'entropie contrôlée (toujours A.M.A. maîtrise parfaitement son écriture, sa prosodie même quand la violence éclate) deviennent l'aune d'une aventure unique de transgression du poétique, le lieu d'une autre syntaxe syncrétique sans équivalence :

« en regard du délit  
se forme une nouvelle  
réponse  
acte à composer tous  
les éléments »

Anne-Marie Albiach

Pages de travail

le corps s'adapte <sup>aux</sup> ~~aux~~ <sup>deux</sup> ~~deux~~ <sup>diférents</sup> ~~diférents~~

~~légère~~ prédominance  
des excès

Neus la blocleur <sup>mi</sup> ~~leur~~  
(~~solu~~ ~~mi~~)

légitim ~~so~~ <sup>mi</sup>

~~de~~ ~~elle~~

pas conséquent les ~~secondaires~~  
mineurs ~~soit~~

"1) ou <sup>3<sup>2</sup></sup> ~~un~~ ~~des~~ ~~st~~ ~~ad~~ ~~o~~ ~~l~~ ~~e~~ ~~s~~  
les considère"

une figure nous la mettra

~~répond à des attentes~~

préliminaires de lecture

ou son altération de jours

lexicale

~~et~~

~~possibilité~~ maritime

" l'horizon s'achève "

~~l'horizon~~ "

tout d'un coup il vient tout

elle nestonne le macologue

→ elle tombe du jour



~~dehienos aedactos jantes~~

avant le nihilisme

~~briser les verres~~

~~un pas un mail classe et~~  
~~intacte~~

~~tes dieu porte ~~dehienos~~ un ille~~

~~est un <sup>L'œil de</sup> proteste~~

~~fuire de sales~~  
blessure ~~est~~ dans la cité

---

une borne transposable

" ~~les~~ <sup>un</sup> ~~hairs~~ "

~~citroine des luxures~~

~~quatre~~  
le jour de névêles  
= ~~pointe~~ dans la plume

~~forte circonstancielle~~

il émele

~~abstraction jubilation~~

discret

~~il faut~~  
ou  
ils s'annotent  
de la jubilation  
deux ~~précisions~~ iluelez

~~le fin~~

l'énoncé arbitraire

circumscrit ueritatem  
demonstrationem

tel  
Le rythme exerce son  
vers l'ultime  
~~finale~~ de l'écart

~~Le langage des démonstrations~~  
la contrainte s'appesantit

attente espace  
offre de similitude  
~~des la distance~~

à peaux dans l'assonance

## *Figurations de l'image*

Flammarion, collection Poésie, 2004

### *La nécessité, le ressac*

Anne-Marie Albiach n'avait laissé paraître d'ouvrage depuis plus de quinze ans. Seuls de précieux hommages ravivaient la place de l'absente toujours aux yeux guetteurs. Et dans ce contexte, le manque de repères faciles, nous fûmes nombreux à apprendre la patience du lecteur devant ces aînés ancrés sur un temps immobile contre l'actuel par trop mouvant. Nous arpentions, dans la mesure du possible, jusqu'au présent recueil, les textes d'hier indisponibles, profondément convaincus de reconnaître là l'immanence d'un projet très ancien d'écriture et acquis à ce que l'époque nomme justement – lorsqu'elle oublie de plaire : moderne. Moderne et contemporaine à ce jour, malgré les nuits « qui anéantissent les objets d'une solitude incantatoire ». Voilà pourquoi – sans pose ni commentaire – il était important d'introduire et de célébrer sans prétendre rien ces retrouvailles avec la poésie d'Anne-Marie Albiach. Cette publication : sa langue réinscrite soudain dans la durée présente marque un soutien éditorial aussi, qu'il faut saluer en ces temps contraints, claniques, peu sûrs. Mais avant tout, voici un signe d'elle, elle pour qui : dans la révélation de parole « octave ou meurtrissure une récidive/ s'avère ».

Voilà comment, de la première séquence « *LE CHEMIN DE L'ERMITAGE* » (impression soit : capitales italiques, guillemets pour un titre-balise, repérage pour un décor, un plan fixe ou une tentative de narration ?), à la table des matières soulevant ladite « géométrie » de sa langue, A.-M. Albiach abîme une nouvelle fois, aux confins du livre, cet espace de lecture désormais sien, sans bords définitifs ni vis-à-vis. Cet « espace vain et fondamental » tel que le désignait Foucault. Notations à pic ici, sur le vide de la page, celle de l'absence ou telle « blancheur » irradiant « pulsions », réceptacle aussi de « sommeil illicite ». En face, l'autre (lisant) épuise à en découvrir l'ensemble, l'idée qu'un seul des poèmes puisse prétendre résumer l'objet de son appui dans l'énoncé. Ainsi que nul n'entre ici qui ne soit géomètre... Une remarque qui ne revient pas du tout à raviver l'analyse approximative de quelques-uns, selon laquelle l'écriture d'A.-M. Albiach ne laisserait aucune place au lecteur. Au contraire, le voici semble-t-il convoqué à nouveau pour faire corps avec une langue écrite dont il porte la responsabilité des contours, évoluant dans une fragilité de principe sur laquelle les poèmes reposent. Souvent, régulièrement elle – géomancienne – forme des indices pour notre divination. « *LA LIGNE LA RUPTURE* » dégage de la sorte ce conditionnel d'un équilibre à aborder en ses termes disjoints, à comprendre dans ses rythmes décalés : « le récit serait aveugle / les spasmes de l'oracle structure / dans le travail des couleurs / la marge astreint le cercle / sur la terre les indices / dans une liquidité parfaite / où se dédit / la langue ». Chacun devra ainsi reprendre signes et images formulés sur l'opaque, guidé par ce geste ample criblé de latence et témoin égal du passage de quelqu'un – veillant – éveillé près des choses. Oui, plus que jamais une main et son corps ont tracé visiblement – là – cette « trajectoire » ; mot

souvent repris, dernier recours. Ressassement du signe et de ses champs mitoyens. Une tension inscrite, qu'A.-M. Albiach désignerait, non pas aléatoire mais volontaire – « lisière », « rives », « entaille », « faille », « fleuve » – et mordant un vide, une « terre sans attaches » d'avant la formulation. Une trajectoire dès l'exergue, imprimée : retrait au fer et signes couchés par l'italique, telle que serait mentalement (idéale) la didascalie d'un monde sur épreuves – fouillé, comme pour tenter sous l'unité, la fiction :

« la vie parallèle des horizons de corps déjà vécus, les liens se dénouent dans une trajectoire, laissant au silence une dynamique de force ou de destruction ».

Voir dans ce cadre, dès la première image, le dilemme ravivé hors des seules paroles dont il dépend visiblement. Revient à ce point ce vers d'*État*, lorsque déjà – elle – tentait la définition du mot : « la trajectoire est la matière autre ». Déjà, se divisait dans son dire *comment* tout ce qui échappe à l'immobilité demeure tendu vers la réplique restituée de quel déploiement possible et rêvé, inatteignable vraiment. Elle déclare encore aujourd'hui : « Il faudra prendre la chose à son début / la mener vers son écart ». De telle sorte que – au commencement – au lieu premier des lois physiques reformulées, on l'entend décrire cette scène pour un théâtre d'ombres, quelque pan d'un récit – bref et décisif – de l'échange obscur entre masculin et féminin, qu'elle seule a vêtus somptueusement pour la circonstance (les précisions données confirment : le « jabot bleu », « la dentelle, les masques »). Mise en actes ; fascination progressive et saillante jusqu'à la représentation radicale du vertige amoureux. Mais à ce degré qu'en dire absolument hors du relevé de termes sur le terrain, puisque le lecteur assiste littéralement au report fidèle d'une ouverture emblématique : vers la solitude ; ou bien alors identique au retrait. « Le retrait s'applique aux mesures » expose-t-elle plus avant dans les textes. Au même instant, je prononce intérieurement « rittrato » comme autrefois je déchiffrais *mezza voce*. Qu'espérais-je découvrir vraiment cette fois : un portrait ?

Non mais, en premier lieu : retenir. Retenir cet écart coulé entre les êtres dans un art récitatif. Un art que l'ultime vers de ce *chemin solitaire* d'ouverture ravive lentement dans la loi contrariée qu'induit l'oxymore, « dans la froideur d'une fièvre, l'éblouissement ». Surimpression en l'état, un éclat de la langue de Louise Labé. Escarbille du feu à des siècles de distance ? Laquelle fascinante proximité des contraires, se propage lentement aux lois d'une syntaxe bouleversée sur l'ensemble de la composition, refusant l'ordre communément admis du discours-inventaire en ce lieu mesuré où Mallarmé avant elle déclarait comment rien d'autre n'advierait que cet espace, précisément... Chacun investirait alors l'image et seule la restitution anonyme disposerait un tableau d'autant d'épiphanies, de rituels portés par l'intransigence du geste de formulation. Pour ma part, je poserai auprès de sa forme, l'exemple-compagnon des *Cabiers de Malte Laurids Brigge*, de l'indélébile report lancinant par son auteur de ce « j'ai vu », rythmant les pages d'ouverture du « roman ». Autrement dit, je placerais en trame parallèle, l'expérience écrite de l'art d'un poète totalement atteint (dans la linéarité même de la prose) par l'extérieur, les visages, les êtres dehors pris dans cette absence à eux-mêmes troublant littéralement la mesure des spectacles les plus offerts. Inversion du réel ou reflet en

miroir de ce qui semble. M'appuyant sur cette grille d'écriture-lecture, qui pourra sembler arbitraire, je traduirai ainsi depuis mes propres images comment se dégagerait dans ce « récit aveugle » d'A.-M. Albiach un passage formel (elle note « la voix dans les corridors / le calque de l'enfance ») entre deux mondes. « avant l'abîme / le passage offert / mémoire juxtaposition / se renvoie le délit / lacunaire ». Comment, par ces *figurations* signifiées au pluriel, elle entend consigner l'éclatement définitif des formes extérieures contre une seule : voilà le terrible, l'*inadmissible* poésie au fronton d'elle-même. Se pliant à la loi du réel qui éconduit, le texte dit – comme il dépose une photographie, « empreinte à distance », que Jean-Marie Schaeffer nomme bien ainsi. « Elle est située d'entrée de jeu dans une tension spatiale qui implique l'absence de tout contact direct entre l'imprégnant et l'empreinte » écrit le chercheur au début de *L'Image précaire*. Il poursuit : « (...) cette logique de la distanciation est en même temps une logique de la rupture. (...) L'empreinte est, au plein sens du terme, extraite de l'espace physique source : avant qu'elle ne s'ajoute au monde du récepteur, elle est retranchée du monde de l'émetteur. Cette extraction est de l'ordre d'un flux énergétique irréversible : l'empreinte ne peut jamais être rendue à son contexte d'extraction, donc l'image, conçue comme construction réceptive, est incapable de le restituer "tel qu'en lui-même" ». Le poète sait cela et quand bien même ; voilà une des raisons pour lesquelles il redouble d'attention. Renouveler en conséquence avec elle la remémoration, revoir la scène – celle qui ouvre le recueil – la superposer à une autre tout aussi précaire que tension vers l'origine. Soit possiblement deux êtres – devant le verrou – mains et membres tendus vers quel isolement sublime à cet instant suspendu au-dessus de sa révélation. Mais enfin, quelles qu'elles soient : les formes seront données. Sans doute à l'opposé de la promesse de Cézanne à Emile Bernard en 1905, dans sa célèbre formule « je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai », mais plutôt ici sur l'autre rive de l'accomplissement créatif, par une recherche de quelque « voie des masques », d'une intelligence perdue, abandonnée à ses formes élaborées. Se représenter le poète déposant le « devoir de parole » dans les mains d'un lecteur. Ainsi, face à la perte des visages et des gestes édifiants, celui-ci interroge le secret d'une forme dédiée à quelle force cachée et magique. Quelque chose s'approchant d'un « contre-discours ».

Et ici, au cœur du poème, étant donnée l'image, les figurations où elle préfère œuvrer : sémantique dénuée de. Marquant ainsi le double, la ressemblance avec l'origine sans pouvoir accéder à la séquence fondatrice (« doublure / du sujet / le silence sous-tend / la ligne ») cette ligne de partage qui ressemblerait au chemin. Impossible fusion avec l'objet de notre contemplation que le poème écarte, pousse encore dans ses retranchements, qu'il faut admettre. Et il « divise / ce qui s'offre à nos regards ». Avant de clore « LA LIGNE LA PERTE » elle-même écrit sans doute en écho de cette scène initiale, « la narration d'un érotisme / se précise inouïe ». Oui, sous nos yeux, « l'inouïe » de la langue, solarisée presque (elle – on se souvient – dans l'éblouissement), ce serait – étouffée en rappel de l'étymon et d'un écart parallèle – cette présentation aphone, jamais révélée avant l'espace... l'opération physique, le Voir, la forme, l'écrit précédant tout référent sonore. Décomposition du mouvement page après page – infinitésimal ou vaste – peu importe. Il est dit

dans le texte : « le terme précise le mouvement ». D'où peut-être l'explication muette de ce report fréquent de paroles, des fragments formulés, repris à l'autre et que les guillemets confirment de par leur utilisation, en sus de l'italique, pour incarner à ce point la voix qu'ils représentent. Ultime rapprochement de la parole à l'écrit et usage des outils de l'art dramatique, rappelant à l'endroit du poème la force préméditée du jeu, le rappel d'une présence palpable, sur laquelle on bute, on recommence : « il finira / par se produire / un détour / corporel ». *Incantation*. Ainsi lors de l'entretien qu'elle accordait à Henri Deluy et Joseph Guglielmi (1978, « Action Poétique » n° 74), Anne-Marie Albiach confiait : « je vis le texte comme un corps, comme la projection d'un corps, mais d'un corps et de son image... ». Tout frapperait dans cette explication précise et à lire intégralement l'échange, mais davantage y repensant pour la circonstance je retiens « son image » faisant écho dans *Figurations* à des mentions comme « son regard », « son nom ». Une lecture pourrait se passer là : dans le simple fait d'accepter de s'interroger sur la duplicité signifiante de ce « son ». Ce son, comme un indice : véritable mot-image. Le mot, la chose, le dire, on ne sait plus. « Son » reste double révélation, voire triple : « imprécision de la / démarche / un trièdre projette / dans les signes / une interrogation ». Son : signe d'appartenance à cette déraison et défiance que les termes nous imposent de prendre au sérieux dans l'exercice poétique. Et avec cet exemple symptomatique, on retrouve ce qui se déplace depuis un signe chargé de sens jusqu'à la réception d'un second – identique à l'œil nu – dont les valeurs grammaticale et symbolique détournent pourtant l'intention de parole. Signe d'appartenance au poème vivant de la langue, dont l'immobilité potentielle de sa représentation, liée à ses possibles, ouvre sur l'émiettement progressif du texte. Du texte du poème. Voilà comment on peut découvrir en regard les unes des autres ses pages qui dessinent autant qu'elles les incarnent des oracles alphabétiques projetés contre les démembrements de l'idiome. D'où également la nécessité, le ressac adverse de la ponctuation et l'emploi singulier des deux points. Autre signe emblématique. Signe qui ceint, signe le lien et son contraire ; *frêle bruit* d'une égalité demeurée intacte entre les pôles, des êtres, du désir, de la langue, des significations d'un silence à son ordre blanc. « LE CORPS : cette césure » au cœur de *Mezza voce* ; « L'EXCÈS : cette mesure » – acmé : lyrique des figurations et d'un chant intensifié jusqu'à courir. Un chant qui d'abord se porte dans les modalités de la partition typographique : équivalence des corps différenciés de la lettre (capitales, minuscules) comme pour accentuer le trouble et le lien entre deux notations. Un chant qui témoigne sous cette matérialité du dire, des codes et valeurs (timbre, hauteur, intensité) d'une prosodie linguistique, décisive pour aborder la signification de tels feuilletts. Un chant qui s'ourle à l'arrêt définitoire de ce vocabulaire graphique des deux points et de leur position faussement linéaire : marquage d'une équidistance entre les vocables dans la parole, jusqu'à figurer l'impossible repentir devant la contraction des hypothèses. Son poème : lame du théorème ambivalent. Son infini.

*Isabelle Garron*

## Michaël Palmer

### *Ta chaussure de diamant*

N'écris pas de poèmes sur ce qui arrive.  
Meurtriers et menteurs, rêves et désirs,  
ils arrivent toujours.  
Laisse-les en-dehors du poème.  
Ne décris pas ta maison d'été aux yeux tristes  
ou ta maison d'hiver aux yeux écarquillés.  
N'écris pas sur ceux qui n'ont plus de maison  
ou sur ta maison-loin-de-la-maison.  
N'écris pas sur la guerre,  
que tu sois pour ou contre,  
c'est la même putain de guerre.  
Ne parle pas de la langue,  
ne parle pas de la perte.  
Ne mentionne ni vérité ni beauté  
ni les os de ton grand-père  
Ça n'intéresse personne  
comment ton père/frère/amour  
s'est retiré de lui-même. Rasoir, corde ou revolver  
quelle différence ?  
Ne chuchote rien de la neige  
sur la Contrescarpe,  
rien des phalènes, leurs arcs tremblotants,  
rien des tours – comment nous les avons regardé tomber.  
N'écris pas du tout.

*d'après Drummond*

### *Sans titre (octobre 2002)*

Eva Braun m'a conseillé en rêve  
d'être toujours bon avec les chiens.  
Alors j'ai contemplé le monde  
avec des yeux neufs, la rouille  
sur la pomme, le soleil glissant,  
nos libertés chèrement gagnées ici chez nous.  
Puis un physicien célèbre a fièrement proclamé  
que ce siècle ne serait pas moins



excitant que le précédent –  
pas un rêve. Alors j'ai gratté une allumette  
sur mes *Obras Completas*, l'ensemble des treize pages,  
cette triste maison de papier,  
et ouvert la cage du pinson.  
Ensuite une femme en rouge, pas déshabillée, a dit,  
Arrête de faire le con.  
Mais comment au juste fait-on cela ?  
Alors j'ai convoqué mon chien,  
baptisé Bob, un chien super,  
lui ai lancé un os luisant,  
lui ai dit qu'il n'était pas tout seul.

## *Una Noche*

Puis El Presidente,  
déroulant sa langue,  
« On ne peut pas arrêter le temps  
mais on peut casser toutes les horloges. »  
Et ainsi, à la recherche du paradis,  
nous avons réduit l'éclatante maison  
en cendres.  
Un acte nécessaire.  
Nous avons inventé le verre  
et poli une lentille noire  
et dans la nuit périlleuse  
nous continuons à danser.  
La tarentelle, le tango,  
le passodoble et la gigue,  
le bunnyhop, le Cadillac,  
le Madison, la sarabande,  
la mazurka et le jerk,  
le twist sur les tables.  
Roulant des yeux,  
agitant nos membres.  
C'est ainsi que nous gardons la mesure,  
nos pieds ne s'arrêtent jamais.

## *Sans titre (février 2003)*

C'est vrai que j'ai parfois employé le mot raisin à la place de raison,  
c'est vrai que je suis surpris chaque fois

par le progrès soudain des saisons  
et que souvent quand tout est dit

tout se défait. Regarde comme les vers de terre  
sont devenus des dieux

sous nos yeux troublés  
et comment la lyrique

machine de guerre chante  
dans la grisaille du matin.

Et le nom de sa chanson ?  
Mais nous voici

parmi les chiens grands et petits  
du jour qui se lève.

Est-il possible de faire l'amour sous une telle lumière  
ou de lire les premières pages du Silence ?

Les papillons éclatants et matinaux  
chez Pura, sous le volcan.

Des campesinos qui barrent les routes.  
Es bueno.

## *Lettre à un vagabond*

Cupido, les grenouilles dans nos estomacs chantent à l'unisson.  
Cupido, il y a des madeleines qui pendent par sacs, il y a de la lave au Ghana,  
chaque jour de nouveaux éléphants à la parade,

chaque nuit de nouvelles frondes, de nouvelles flèches,  
de nouvelles armes d'affection massive,  
du silence notre chemin a été si long.

Et nous ne distinguons plus de visages dans les nuages,  
Señor Cupido, ou de voiles dans les ombres qui s'allongent.  
Pourtant, une mante au moins, vert pâle

sur le mur du jardin ce matin, maintenant disparue.  
Et nos mots vides continuent de faire écho,  
dirait-on, entre les falaises face-à-face

même s'il n'y a plus personne pour les entendre,  
les touristes étant partis depuis longtemps  
avec leurs engins bruyants et leurs vêtements d'extraterrestres.

Et notre guerre contre l'esprit  
semble avancer gentiment,  
et contre la terre, Cupido,

en ordre de bataille  
les profits dépassant les prévisions,  
légère bruine, sirènes, et la première jacinthe.

Alors arrête de grogner,  
arrête de faire peur aux enfants  
et mange ta soupe de pain

et essuie ta bouche, Cupido,  
prépare toi à embarquer sur le bateau embrasé  
et à prendre le large, les yeux fermés.

### *Vamos viver...*

Du paradis qui ne fut pas,  
nul ne peut parler.

Du lieu qui fut,  
nul ne peut parler.

De la chouette et de la phalène,  
de la brise plus au nord.

Du scorpion et du mille-pattes,  
des bottes de paille,

iris tachetée de l'œil.  
Des rongeurs qui règnent

Au Nom du Seigneur.  
Du final et du global,

du il était et du parce que.  
L'ombre, la roue de l'absence,

le passé de chaque espace.  
Alors laissons tout tomber

et montons vers le nord  
où au moins on respire.

## *Este Mundo*

Ce monde  
avec ses bruits

et cet autre avec son autrement  
où des mots puis des choses solides

se fondent en sons.

Assez ?

Cette écriture  
sous les paupières.

Assez ?

Cette table assez,  
ces guerres assez ?

Une gorgée assez,  
un aperçu ?

Les avirons tournoyant,  
les notes brisées assez,

les bateaux ivres ?

Et l'idole endormie dans la montagne,  
le lait de sa nourrice sur ses lèvres.

Il rêve de paons,  
de météores, de phalènes pyromanes,

il rêve de serpents et de pyramides,  
de mondes suspendus aux nuages,

la carafe de vin, l'épine dorsale de l'amant,

et le feu comme il s'empare  
des bords d'une page.

Bastante ?

Ce monde  
dans le pli d'un écho :

On les entend  
au bas du champ coupé,

les chansons insoumises.

*pour Pura Lopez-Colomé*

## *Le tournant (mai 2003)*

Quel est ce tournant que tu as pris en Beltà, en Beauté ?

Un aveugle regarde au loin la mer,

les vagues, leurs crêtes écumeuses –

Au lit ces chansons –

Et qu'en est-il du brouillard qui pardonne

ou fait simplement semblant ?

Ce tournant, ce léger angle de la tête,

les baies sauvages, celles-ci à manger,

celles-là non. Pouvais-tu, quiconque pouvait-il  
savoir que ça finirait ainsi –

les fragments et les chants,

cette sonnerie

qui en Beltà, en Beauté

attache et délie

embrasse et repousse ?

et les tâtonnements, les fils éclatants qui se démêlent,

le goût qui demeure dans la bouche,

ce tournant enfin vers le *loin*.

Trop d'heures dans le poème.

Le dernier laissé en éveil à nouveau.

## *Arc*

Il y a le dessus et le dessous de chacune.

« Leurs ailes... la doublure en-dessous... »

Il y a notre discours quotidien, si clair

et dénué de sens. Et le sens lui-même,

à effacer, presque avec succès.

Il y a la rose rouge

et son double dans la pénombre

avide de nous avaler,

la femme qui danse, aux bras nombreux,

dans les plis d'étoffe et d'or

et dessous, sa semblable silencieuse,

non révélée. L'arbre avec toutes ses feuilles

et l'arbre en feu  
sont un nous dit

le rêve énigmatique et riverain  
(un rêve que j'ai rêvé contre la rivière Wye).

Te souviens-tu comme les cieux  
sont devenus silencieux, pendant ce temps

avant que les coups métalliques ne reprennent ?  
Les pavots sauvages, leurs bonnets,

la chouette sentinelle,  
les croissants et nervures

les andains et les pentes ?  
En-dessous ils tracent

un arc ou un enlacement  
qui ne peut être montré.

« Plus de contrastes, plus d'ombres désormais... »  
Ils sont dans l'obscurité.

*à la mémoire de W. G. Sebald.*

### *Le merle endormi*

Demanda le merle, au sommeil,  
Es-tu le royaume de sable ou la lune sacrée ?

Demanda le merle, de son sommeil,  
Qui sont ces voyageurs aux ceillères

qui chantent en chœur Amazing Grace, Haunted Heart  
All the Things You Are,

alors que je ne peux que parler  
d'airelles, de calcaire, et de blé,

de lignes haute tension, de poteaux et de chênes anéantis  
bien que je préférerais de loin chanter,

moi qui ne sais que parler ?  
Dit le Merle, craignant le sommeil,

je suis de la couleur de la nuit profonde  
et je crains ce que la nuit apportera

ses cris et ses gémissement hachés,  
ses silences trop bruyants et trop complets,

la nuit noire et labourée  
loin de la vie éveillée.

Demanda le Merle, au Sommeil,  
N'as-tu pas remarqué

comment les notes traversent l'air et tombent  
dans les oreilles grumeleuses de la terre,

comment aucun chemin ne mène  
à cette grille scellée par la rouille,

comment la gare s'éloigne  
à mesure que le train approche ?

Dit le Sommeil,  
Ce que les passagers rêvent

je ne peux le dire.  
Tu as vu ce soleil fraîchement estampillé

sans horizon, cette fosse  
de membres entremêlés et amoncelés

cette ville privée de centre,  
vu comment les pins penchaient, les pierres bougeaient,

et la rivière était arrachée à son cours,  
vu comment les vivants et les disparus

respirent en vain à l'unisson,  
et dansent leur quadrille enfiévré.

*Traduction de l'anglais (U.S.A.) par Abigail Lang  
avec la collaboration de Jean-Jacques Viton*

Jean Tortel  
(1904-1993)

*« Quand on les lit d'affilée, à très brefs intervalles, les lettres, par leur vie propre, se transforment objectivement. Elles vivent à un autre rythme qu'à l'époque où vivaient leurs destinataires et elles se transforment aussi d'une autre façon ».*

Walter Benjamin

Écrire des lettres : une activité où tout est possible, où aucun mode d'expression n'est acquis ni exclusif. On emploie son temps à découvrir son occupation, à s'inventer soi-même, à se heurter au temps biologique. On évolue dans un système où il n'y a pas de progrès, ni gain ni perte, ni commencement ni fin. Plutôt un éternel recommencement. Comme dans le sexe il y faut des partenaires.

Pendant plus de vingt ans j'ai reçu des lettres de Jean Tortel. Il y était question de livres, de paysages, de corps. De l'acte d'écrire. De celui de ne pas écrire. De l'ordinaire de nos vies. S'il fallait en dégager un index des noms propres on y verrait dominer ceux de Mallarmé, Théophile, Sade et Sévigné... Pour les fleurs : narcisses, zinnias et tulipes. Toujours de précises descriptions météorologiques où les saisons se trouvaient en cause.

Jean avait été le premier lecteur de mes textes. « Déchire et recommence » était son mot d'ordre. Mais derrière cette exigence première campait une formidable patience et une sorte de plaisir devant l'insolence, le refus d'obtempérer.

Je crois que je redoutais sa lecture et que je m'étais mise à écrire contre lui. Je le lui répétais dans mes lettres. Allant même jusqu'à lui reprocher de m'avoir poussée dans cette saloperie de bassine du poème...

En 1990 il ne pouvait plus écrire. Des tâches dans les yeux l'empêchaient de lire. En février je lui avais envoyé mon premier recueil de nouvelles. Je viens de retrouver la réponse à cet envoi. Une lettre à la graphie déjà chaotique presque douloureuse. Ce qu'il y dit me bouleverse. Il m'aura fallu toutes ces années pour comprendre le sens de cette lettre. Découvrir qu'en plus de l'impeccable poète et prosateur qu'il avait été il ajouterait son nom à la liste des derniers grands (et invisibles) épistoliers du XX<sup>e</sup> siècle.

*Liliane Giraudon*  
Marseille 8 mars 2004



Avignon – 55 chemin des Jardins Neufs  
Le 23 mars

*Tu ne peux pas savoir, chère Liliane, mais tu sais très bien qu'on est fâché après soi, ennuyé, conscience mauvaise, malheureux (sauf que malheureux est un mot trop grave pour être écrit comme ça) – un peu tout de même malheureux, de savoir qu'on désire écrire (à Liliane par exemple) et qu'on doit le faire (pour qu'elle ne doute pas qu'on l'aime et qu'on aime son livre...) – de savoir, de vouloir, de désirer lui dire et de ne pouvoir à cause de quelques organes, les yeux en premier, qui se refusent.*

*Si bien que (ou si mal) je ne peux pas te dire encore que j'ai vraiment lu Pallaksch Pallaksch. Mais déjà que ce titre confirme (et je crois que tu en as conscience), en même temps qu'il la fait exploser, la contradiction d'une lecture – non lecture...*

*Je peux alors te dire qu'il suffit de s'enfoncer quelque peu dans le livre, qu'il suffirait peut-être de l'épeler pour constater qu'à l'évidence il n'aurait pas pu être écrit par quelqu'un d'autre (un ou une...) que toi. Il est impossible de se tromper ou de s'exclure tant soit peu de cette écriture. Sans que je puisse savoir où tu résides. Tu es là, c'est sûr, et peut-être y es-tu seule. Mais où, mais comment ? Autrement dit tu poses le problème essentiel du : qui parle ?*

*Seule – ou bien le monde (le là devant) auquel tu adhères et que tu reconstruis, non pas à la manière rimbaldienne mais par l'exercice de deux des sens : l'odorat et le toucher. Ça se respire et ça se touche. Comme une peau. Et je crois qu'il est inutile de chercher à savoir si c'est la tienne ou bien dirai-je la nôtre ?*

*Je crois que déjà ton livre suscite des échos. À bien des égards il est pour ce qui te concerne, un Jalon. Une marche d'escalier, un peu raide, un peu gluante, avec quelques gouttes de sang ou de sperme ou de soupe – bref, n'importe quel liquide nécessairement épais.*

*Tu me pardonnes, j'en suis sûr, d'avoir trop tardé à t'écrire. Mais vraiment, ce n'est pas ma faute. Celle de quelques-uns de mes sens.*

*Jeannette et moi on t'embrasse ensemble. Le jardin t'attend. Viens...*

Jean

## « ... en vue du vers »

C'est peu dire, à hauteur d'homme dans le temps, qu'immobile dans cette lettre se tient tout Jean Tortel. Tout, du moins, tel qu'il le fut pour moi, mais je le sais aussi pour beaucoup d'autres, et je n'ai pas non plus à qualifier – elle éclate aux esprits – la qualité d'une attention qu'il eut (sans qu'elle me fût, naturellement, réservée) pour les textes que je commençais à publier, sinon à écrire.

Je n'ose réduire à cette laconique formule « laquelle est en fin de compte ce qui se voit » ce qu'il pensait et savait de l'écriture mais pourtant dans cette plate exigüité philosophique se résume, sans rigidité dogmatique, l'essentiel de ses évidences : que voir c'est interrompre le flux tumultueux des images du monde, pour se tenir dans les limites de l'objet regardé-regardant, limites propres au désir qui l'arrête, le structure et par conséquent en prépare la formulation.

Ce qui fut, peut-être, hasard typographique dans cette version de *Décharges* publiée par Henri Deluy à la *Répétition* en 1977, il lui plaît de le penser « comme un mouvement en vue du vers » dont il m'attribue, délicatement, l'intention afin de donner un cap plus sûr à cette incertaine « navigation écrite ».

*Gérard Arseguel*

*Cher Gérard,*

*Tout arrive et en son temps (impatient Gérard !).*

*J'ai bien reçu Décharges, avec ta lettre : d'accord avec toi, ça n'est pas mal fait du tout, format, typo, papier : on peut, là-dedans, paraître. Ce cher Deluy, qui d'ailleurs jalonne bien son espace, me paraît, depuis quelque temps, inclure un certain sens de l'amitié dans sa stratégie : tu dois en profiter, occuper ton créneau.*

*Décharges : bien – et c'est bien que tu aies complété le texte lu par une déclaration (plutôt que conclusion : celle-ci étant impossible) qui reconnaisse, constate, voie, « ici vous voyez », que le « caractère insoutenable des décharges » commande la « dérive esthétisante », ou navigation écrite, laquelle est avancée visible ; en fin de compte ce qui se voit (c.-à-d. l'objet et son propre « objet »). Ton « ici vous voyez » qui ferme provisoirement la boucle, interrompt un instant le trajet, est une vérité (ordre, imposition du constat) qui ne s'applique pas seulement à ton texte, car il peut disparaître en tant que pulsion vers les décharges, mais qui affirme l'état de n'importe quel texte. C'est peut-être cela qui est important.*

*Et alors il y a quelque chose qui devient évident pour qui connaît les deux états du texte : c'est que ta typographie (tes « à la ligne ») qui paraissaient plus ou moins arbitraires pour le texte que tu as parlé, est devenue vers dans ton texte écrit. C'est assez surprenant : un vers dont peut-être tu ne veux pas, mais qui est en formation. Compromis – ce terme est inexact – entre « vers » et « prose » – ou, plutôt quelque « androgyne ». En tout cas, ce mouvement en vue du vers est quelque chose qui t'appartient ici totalement.*

*Vous allez venir, pendant vos vacances, pour toutes vos vacances si vous voulez, bien sûr, et nous pourrons mieux parler que je ne le ferais ici de tes envois. Je crois que tu as trente exemplaires pour toi ; il faut bien les utiliser. J'aimerais que tu puisses en envoyer à Veinstein, Hocquard, Royet-Journoud, etc. Ce serait une bonne approche, ou déclaration (après tout, vous êtes la même « génération »).*

*Bon – Ton coup de fil. Tu sais donc déjà ce qu'il en est. Nous vous attendons (y compris Babouche et ses deux bébés qu'on tâchera de caser quelque part). Embrasse Véronique pour nous deux et nous vous attendons.*

*C'est dimanche et ça s'embrume encore après le mistral d'hier qui paraissait cependant décisif.*

*L'autre jour, Jeanine (1) avait ton Tapiès sur sa table ; je suppose que Cera (2) lui en a passé un pour qu'elle prenne contact avec toi ; nous ferons en sorte que vous vous rencontriez en février.*

*On t'embrasse.*

Jean

(1) Jeanine Quiquandon, une amie.

(2) Francis Cera, un ami peintre.

# Jack Spicer

## *Les élégies*

Jack Spicer a renié, dans *Admonitions*, tous les poèmes qui furent écrits avant *D'après Lorca* et, surtout, a combattu l'idée du poème isolé. À partir de 1957, il n'admet que le livre ou la série : « À la moitié de *D'après Lorca*, je découvris que j'écrivais un livre plutôt qu'une suite de poèmes et les critiques individuelles de qui que ce soit devinrent moins importantes. (...) C'est pourquoi tout mon travail du passé (excepté *Les Élégies* et *Troilus*) me semble infect. Les poèmes sont de nulle part. Ils sont des représentations uniques remplies (les meilleurs d'entre eux) de leurs propres émotions mais n'allant nulle part, aussi dénués de signification que le sexe dans un bain turc. (...) Les poèmes devraient retentir les uns avec les autres. Ils devraient créer des résonances. Ils ne peuvent plus vivre seuls tout comme nous ne le pouvons. (...) Les choses tiennent ensemble. Nous savions cela – c'est le principe de la magie. Deux choses inconséquentes peuvent s'unir pour devenir conséquentes. Cela est également vrai des poèmes. Un poème ne doit jamais être jugé seul par lui-même. Un poème n'est jamais seul par lui-même ». Mais il y a *Les élégies* et *Troilus*, écrit-il – et puis d'autres poèmes écrits après 1957 qui ne seront pas intégrés aux livres.

*Les élégies* sont importantes parce que ce sont les premiers poèmes sériels de Spicer : « Ce furent les premières choses dans lesquelles je suis rentré qui devinrent sérielles. Elles furent écrites sur une période de quelques années. J'ai d'abord écrit les trois premières en des séances régulières mais je les ai révisées après coup. La quatrième est venue bien après, presque cinq ans après. (...) Et la révision de l'ensemble est venue après cela ». Ce sont aussi, les premiers poèmes écrits sous la dictée, notion que l'on retrouve dans toute la poésie de Spicer.

*Éric Suchère*

## *Élégies imaginaires I-IV*

*Pour Robin Blaser*

« Toute la philosophie dont un homme a besoin se trouve à Berkeley », W.B. Yeats.

### *I*

La poésie, presque aveugle comme un appareil photo  
Est vue vivante seulement pendant une seconde. Déclenche,  
Clac fait la paupière de l'œil avant le mouvement  
Presque comme le mot arrive.  
On ne fermera pas les yeux pour se lancer à l'aveuglette  
Après l'instant. On ne choisira pas

De voir le motif platonique continué d'oiseaux qui volaient  
Longtemps après que le flot d'oiseaux ait atterri ou niché.  
Quelle chance pour nous qu'il y ait des choses visibles comme les océans  
Qui soient toujours tout autour,  
Continus, accessoires disciplinés  
Au moment de la vision.

Vision

Mais pas si agréable

Comme nous l'avons vu.

Quand je loue le soleil ou n'importe quel dieu de bronze dont il provient

Ne pensez pas que je ne préférerais pas louer le très grand garçon blond

Qui mangeait toutes mes chips au *Lézard Rouge*.

C'est seulement que je ne le verrai pas quand j'ouvrirai mes yeux

Et que je verrai le soleil.

Les choses comme le soleil sont toujours là quand les yeux sont ouverts

Insistantes comme la respiration.

On peut seulement vénérer

Ces éternels froids qui soutiennent

Ce qui est totalement temporaire.

Mais pas si agréable.

Le temporaire tente la poésie

Tente les photographes, tente les yeux.

Je fais apparaître

À partir de photographies

Les oiseaux

Le garçon

La pièce dans laquelle je commençai à écrire ce poème

Tout

Ce que mon œil a vu ou pourrait jamais avoir vu

J'aime

J'aime – la paupière déclenche

Je vois

La poésie froide

Au bord de leur image.

C'est comme si nous conjurons la mort et qu'ils parlaient seulement

Par nos damnés trompettes, par notre sacré intermédiaire :

« Je suis la petite Éva, une princesse nègre du paradis ensoleillé. »

La voix semble être blonde et grande.

« Je suis Tante Minnie. L'amour est doux comme le clair de lune ici au paradis. »

La voix semble être blonde et grande.

« Je suis Barnacle Bill, je coulai avec le Titanic. Je ressuscitai au paradis salé. »

La voix semble être blonde, semble être grande, semble être blonde et grande.

« Au revoir de terresprit, de la douce platonique terresprit.

Vous ne pouvez nous voir à terresprit et nous ne pouvons pas voir du tout. »

## II

Dieu doit avoir un œil immense pour voir tout

Ce que nous avons perdu ou oublié. Les hommes avaient l'habitude de dire

Que tous les objets perdus restent sur la Lune

Touchés seulement par l'œil de Dieu.

La Lune est le gros œil jaune de Dieu se rappelant

Ce que nous avons perdu ou jamais pensé. C'est pourquoi  
La Lune semble glaciale et fantomatique dans l'obscurité.  
C'est une prise de vue de chaque instant dans le monde  
Mise à nu dans un terrible froid jaune.  
Ce sont les objets que nous ne vîmes jamais.  
Ce sont les dodos volant à travers la neige  
Qui volèrent de la terre de Baffin à la pointe du Groenland  
Et ne se voyaient même pas eux-mêmes.  
La Lune est faite pour les amants. Les amants se perdent  
Eux-mêmes dans les autres. Ne se voient pas eux-mêmes.  
La Lune le fait. La Lune le fait.  
La Lune n'est pas un appareil photo jaune. Elle perçoit  
Ce qui n'était pas, ce qui défait, ce qui n'arrivera pas.  
Ce n'est pas un œil vif et cliquant de verre et de métal. Juste la vieille  
Exposition lente et infinie du  
Négatif qui ne peut advenir.  
Craignez le vieil œil de Dieu d'être pris avec de la glace  
Plutôt qu'avec du sang. Craignez sa vacuité de miroir inhumain  
Leurrant les amants.  
Craignez la Lune de Dieu pour ses sorts, ses pointes plantées  
Dans des sorcières oubliées. Craignez-la pour les loups.  
Pour les sorcières, la magie, la démente, les tours de salon.  
Le poète construit un château sur la Lune  
Fait de peau morte et de verre. Ici des machines merveilleuses  
Écrasent des biscuits chinois plein d'amour.

Des cartes de tarot

Font l'amour à d'autres cartes de tarot. Ici l'angoisse  
Est seulement la sœur salope de l'imagination.  
C'est le château du soleil-tourmenté qui  
Reflète le soleil. Da dada da.  
Le château chante.  
Da. Je ne me rappelle pas ce que j'ai perdu. Dada.  
La chanson. Da. Les hippogriffes chantaient.  
Da dada. Le garçon. Ses cornes  
Furent humectées de chansons. Dada.  
Je ne me rappelle pas. Da. Oublié.  
Da. Dada. L'enfer. Vieille facebeurrée  
Qui mange toujours ses amants.

L'enfer de toute façon existe dans le lointain  
Entre le rappelé et l'oublié.  
L'enfer de toute façon existe dans le lointain  
Entre ce qui arrivait et ce qui n'arrivait jamais  
Entre la Lune et la Terre de l'instant  
Entre le poème et l'œil jaune de Dieu.  
Regardez à travers la fenêtre la vraie Lune.  
Regardez le ciel cerné. Meurtri de rayons.  
Mais regardez maintenant, dans cette pièce, regardez l'enfant-lune  
Loup, ours, loutre, dragon, colombe.  
Regardez maintenant, dans cette pièce, regardez l'enfant-lune  
Volant, rampant, nageant, brûlant  
Stupide avec la beauté.  
Entendez-les chuchoter.

### III

L'autre œil de Dieu est bon et d'or. Si brillant que  
L'éclat aveugle. Son œil est précis. Son œil  
Observe la qualité de la lumière qu'il émet  
Alors, bondissant comme un chat, dévore  
Chaque trace dorée de lumière  
Qu'il voyait et émettait.  
Le chat se nourrit d'une souris. Dieu se nourrit de Dieu. La bonté divine est  
Un cannibale noir et aveuglant aux dents rayonnantes  
Qui ne mange que lui-même.  
Nier la lumière  
De l'œil doré de Dieu est impudent. C'est un cuivre retentissant  
De bonne intention.  
C'est un cuivre retentissant, bruyant, brûlant.  
La lumière est une corneille noire  
Croassant et plongeant. Croassant et plongeant.  
Alors, alors il y a un arrêt soudain.  
Le jour change.  
Il y a un vieux soleil innocent plutôt froid dans nuage.  
La douleur du rayon de soleil cesse.  
Dieu a décampé. Dieu a décampé.  
Rien n'était aussi bien.  
Il se fait tard. Mettez votre manteau.  
Il commence à faire sombre. Il commence à faire froid.  
La plupart des choses arrivent au crépuscule.  
Quand le soleil descend et que la Lune n'est pas encore là  
Et que la terre danse.  
La plupart des choses arrivent au crépuscule  
Quand aucun œil n'est ouvert  
Et que la terre danse.  
La plupart des choses arrivent au crépuscule  
Quand la terre danse  
Et que Dieu est aveugle comme une gigantesque chauve-souris.  
Les garçons au-dessus de la piscine reçoivent le soleil.  
Leurs parties sont plaquées contre le ciment chaud.  
Ils ont l'air de rêver. Comme si leurs corps rêvaient.  
Sauve leurs corps du soleil empoisonné,  
Recueille les rêveurs. Ils sont comme des homards maintenant  
Rouges chauds et secrets alors qu'ils rêvent.  
Ils rêvent d'eux-mêmes.  
Ils rêvent de rêves d'eux-mêmes.  
Ils rêvent qu'ils rêvent de rêves d'eux-mêmes.  
Éclabousse-les de crépuscule comme une chauve-souris mouillée.  
Délie les rêveurs.

Poète,

Sois comme Dieu.

## IV

Oui, sois comme Dieu. Je me demande à quoi je pensais  
Quand j'écrivais cela. Les rêveurs s'affaissent un peu  
Comme si ces cinq années avaient épaissi sur leur chair  
Ou sur mes yeux. Réveille-les avec quoi ?  
Devrais-je leur jeter des pierres  
Pour faire saigner leurs corps nus secrets ?  
Non. Laisse-les dormir. C'est à peu près ce que j'ai appris  
Durant ces cinq années dans ce que j'ai dépensé et gagné :  
Le temps ne finit pas un poème.  
Les abrutis dans la maison vide des plaisirs regardent  
Les marées montantes et descendantes. La vieille grosse Lune  
Brille à travers les rondins pourris chaque nuit.  
C'est à peu près clair, pensent-ils, les hommes qui nous firent  
Trembler et grincer et mirent les rires dans nos gorges  
Sont tout aussi froids que nous. Les lumières sont éteintes.

Les lumières sont éteintes.

Vous sentirez les odeurs les plus vieilles –  
L'odeur du sel, de l'urine, et du sommeil  
Avant de vous réveiller. C'est à peu près ce que j'ai appris  
Durant ces cinq années dans ce que j'ai dépensé et gagné :  
Le temps ne finit pas un poème.  
Qu'ai-je emmené dans mon lit toutes ces années ?  
Qu'ai-je emporté en pleurant dans mon lit  
Pour l'amour de moi ?  
Seules les ombres du soleil et de la lune  
Les parties rêvant, leurs images grinçantes.  
Seulement moi-même.

Y a-t-il quelque emphase

À me faire penser que j'ai gardé une maison  
Tout en jouant à la poupée ? C'est à peu près ce que j'ai appris  
Durant ces cinq années dans ce que j'ai dépensé et gagné :  
Que Dieu le monstre à deux yeux est toujours là-haut.  
Je l'ai vu une fois quand j'étais jeune et une fois  
Quand j'ai été saisi de folie, ou étais-je saisi  
Et fou parce que je le vis une fois. Il est le soleil  
Et la lune devenus réels avec des yeux.  
Il est la photographie de tout en même temps. L'amour  
Qui fait que le sang coule froid.  
Mais il a décampé. Pas plus réel que la vieille  
Poésie. C'est à peu près ce que j'ai appris  
Durant ces cinq années dans ce que j'ai dépensé et gagné :  
Le temps ne finit pas un poème.  
Sur la vieille jetée touristique je regarde  
L'obscurité rampante se rassemblant à l'ouest.  
Au-dessus de la maison géante des plaisirs et des fantômes  
J'entends l'appel des mouettes. Elles vont à l'ouest  
Vers quelque grande Catalina d'un rêve  
Là où le poème s'achève.

Mais s'achève-t-il ?

Les oiseaux sont toujours en vol. Croyez les oiseaux.

1950-1955

*Traduit de l'anglais (USA) par Éric Suchère*



# Christophe Marchand-Kiss

*pour Jean-Luc Hervé*

## *des oiseaux*

### *soprano n° 1*

des vitres baissées : noms d'oiseaux  
des monades célibataires  
– avis aux amateurs  
noms d'oiseaux : l'oiseau ne profère  
pas il chante : *cu-i-cu-i*  
noms d'oiseaux : pour une aile froissée  
jabot crêpé des cols blancs  
un coup dans le bréchet  
un coup dans le croupion  
fable désenchantée  
c'est en haut qu'ça passe –  
en haut ! pas d'oiseau, pas d'aile,  
pas de virage : un ciel  
bleu, bleu, rien d'autre : pas d'oiseau.  
rien, en haut, des oiseaux :  
bec assez court, petite tête : des oiseaux.  
tête ronde et longue queue : des oiseaux.  
court de bec, alerte : des oiseaux.  
près des vagues, à vol glissant : des oiseaux  
grand, plus lourd : c'est en haut !  
grand, plus lourd : la becquée.  
bec contre bec : la mêlée.  
grognements, caquètements : rauques.  
rauques, rentre leur dedans : *kaoueh*,  
rentrer dedans, police du ciel,  
doigt dans l'œil, drôle d'oiseaux.  
irrégulière, ligne blanche, irrégulière,  
rude constat, au vol, et noms d'oiseaux.  
tadornes, bernaches, plongeurs,  
va te faire voir : chez les oiseaux.  
palmés, longues pattes, patte crevée,  
bande d'arrête d'urgence, dire merde  
en oiseau : *kieur*, soufflements,  
grognements, *kayak... kayakak*,  
rugueux et plus bas, plus bas  
à vol d'oiseau. cris nasillards,

coups de trompettes, aigus.  
*keuv* bref, *pix* dur : on démonte.  
 capoté comme un oiseau, pas d'essuie-glace.  
 gris sombre, face, nuque, gorge noires :  
 grand coup : carrosserie d'un oiseau,  
 petits os. *ouist-trac* : *tic-tic, tac-tac*  
 vocabulaire étendu, *kâ kâ kâ kâ kâ*.  
 petits os, crâne pointu, se fout des  
 coups de tatane, *tsrih tsrih*.  
 qui est égarée-très-rare ? *tchir-tchir*,  
*tchir-tchir, reitshir*, les roseaux, enfin,  
*tcheur* effarvatte, *tcheur* à long bec,  
 traits saillants et *tec tec tec*  
 sous le couvert de quoi et l'aile en longueur.  
*tec tec tec tec tec tec*, te la casser, arrête.  
 rentrer dans les plumes en *tchac tchac*  
 dur en *krr krr karra karra*  
*kiètt-kiètt krik* sans hâte ou plong !  
 très longue queue, très agitée et *su-itt*.  
 tout à coup, *tec* et *trrrrr*, l'assez ventrue,  
 bataille d'oiseaux par le *prus*, le *trec*,  
*tsirr, tsi-tsi, dzé-dzé*, le *chrèè* ou *khreèk*,  
 mort de l'oiseau, l'oiseau mort, aïe !  
 de la carcasse, petit oiseau va sortir,  
 chairs et civières, baiser d'oiseau familial :  
*hou hou*, en clameur : *kiaou... kiaou*,  
*pouik-kik-kik, pouik-kik-kik* plus bas,  
 strident, moins de rouge au bec.  
*couitou-viou couitou-viou couitou*  
*couitou-viou coui-toucoui-touviou*  
 bec-sombre, front blanc, pas de noir,  
*rètch* encore *rètch* encore *rètch*  
 encore *rètch* encore dans des  
 friches pas cultivées les friches non  
*rètch* : rasant, ébouriffée, la joyeuse  
 nature, jumbo jet râpe l'air et répète :  
*thiududu thiududu thiududu*  
*thiududu thiududu thiududu*  
*thiuiii*  
*ii*  
*ii*



*tchicadididi* waap pi dou waap  
 dou waap cassandra des marais,  
 vers crédule et tutti quanti  
 dans le fruit, le roseau penche,  
 chêne déraciné vous l'avais bien dit.  
*pruidjé* ah *pruidjé* hihihihihihihi  
 c'est reparti pour un *dèrre-dèrre* tour.  
 seul sur sa branche : l'oiseau. ou  
 encore un tour de chauffe trois tours  
 quatre tours zioup plong ————éééééé  
 ce n'est qu'un oiseau sans poisson.  
 zip et rhâââ et zip comme zip raté.  
 colomb-béchar-villégiature comment y  
 parvenir : mourir (ou manger-manger,  
 s'entendre donner des schimpfnamen,  
 mourir et manger, manger-manger, zip  
 boum pan pan creu creu : non (alerte  
 dernière alerte du tire d'aile élastique :  
 chronomètre enclenché. drapeau noir,  
 raooooooooooooooooooooooooooooommmmmmm !  
 poussez-le le cri. le cri de l'oiseau-phare,  
 la sirène des bords de mer. poussez-le.  
 dans le vide bleu ciel, sans vagues,  
 – poussez-le poussez-le encore –  
 les ciseaux découpent la queue du  
 dernier oiseau passé sloiing  
 – plus fort, encore plus fort : cui ! –  
 suivent les contours et repassent  
 lentement, soigneusement, longtemps  
 pas de blanc, très longtemps, que du bleu  
 du bleu du bleu pur un bleu net et uni  
 sans oiseaux sans amsel drossel sans  
 noms d'oiseaux sans noms fink und  
 star fink und star râpent l'air et  
 répètent fink und star fink und star.

Ces deux poèmes ont été écrits pour la pièce éponyme pour deux sopranos et trois clarinettes du compositeur Jean-Luc Hervé, interprétée par l'ensemble Aleph au théâtre Dunois et au Plateau-Frac – Ile-de-France en avril 2003, et à Villeurbanne en juin 2003.

# Rémi Froger

## *Cinématographes*

. . .  
trois fois l'héroïne de l'histoire infligea des flexions à l'histoire,  
    ( je marche, je me dis et redis que je marche )  
puis le futur disparut – semble-t-il. Ne touchez plus à rien.  
    ( je divise par hasard le plateau. C'est par hasard que je parle )  
Mais elle avait la passion des oiseaux, du glissement des oiseaux,  
    ( division partielle jusqu'à l'idée de maintenant )  
difficile de dire de quoi elle se souvient – voici la vie.  
    ( porter la fraction, insister, le perroquet de Ts'in )  
Rester dans quoi maintenant la maison est fermée,  
    ( il manque une mesure : c'est un indice )  
dans l'air qui tourne et qui retourne porter une langue épaisse,  
    ( une mesure reste masquée : voici du temps )  
pouvoir, ne pas pouvoir, l'instant est si légèrement touché,  
    ( une amitié avec les mouettes, ainsi soit-il )  
tu sais que tu es l'héroïne, tu sens les temps suturés

. . .  
pardonnez-moi – pourquoi lâchez-vous, pourquoi par-dessus, ceci, ce lieu –  
je ne voudrai pas vous déranger – je tiens à vous dire par-dessus ce lieu –  
j'ai envie d'en parler, c'est à vous – j'aimerais autant être la tête dans la tête –  
j'ai envie d'en parler à quelqu'un – je ne cherche pas de réplique aux faits –  
et c'est moi après quelques heures – je n'ai plus de raisons de rester sur cette idée –  
je regarde, la jauge est fixe – j'avais cru – j'ai noté sur la carte, je voulais vous y voir

. . .  
l'après-midi je suis assis dans le décor, je le défends,  
les noms ne sont pas familiers, je ne tourne pas le dos,  
je cherche comment accorder les phases temporelles.  
Il doit écrire à nouveau qu'il est resté seul dans sa chambre  
sans insistance à rester seul. Peut-être vous souvenez-vous ?  
Il y a un sens dans cette réplique, une répartie, du lest.  
Une scène naturelle sort de la bouche – une bouche fondue.  
Je n'utilise pas la deuxième page, je m'efforce de tout voir,  
le ciel et la mer, une multitude de malentendus. J'ai de l'avance.  
Réorganisons le matin – je pose l'arrière de la tête.  
Jusqu'où va-t-on me voir ? – Être séparé de soi  
sans quitter la manière : tous, et méthodes, chocs, décors

. . .

montagnes et ciel, il reste à l'abri, il se figure le port  
plongé dans la montagne. Il le crie doucement – le sein  
de la montagne – un plan en extension, il ajoute c'est  
indéniablement écrit fraîcheur du sein – légers nuages par-dessus.

Le port est vert d'être resté – fin de la musique. Il se met au travail.  
Reprendre un peu en arrière – se coucher et lire dans le virage,  
avec la couleur des maisons – certifier l'ocre – en point d'appui.  
Reprendre un peu en arrière – se raccorder aux escaliers.

Elle ferme la porte derrière elle – le scénario dicte tous les gestes.  
La caméra déclenche le bruit – le mur est aussi dans le cadre.  
La jeune femme passe. L'intensité du ciel change de projet –  
murs et murets – l'odeur des feuilles – maintenant il ferme tout

\* \* \*  
le magnétoscope ressasse les images : quand, avec quels yeux ?  
Qu'y a-t-il à l'étage ? – Dis quelques mots confortables  
en respirant, en pesant sur la barre, en référence au sol.

Une respiration bleue en référence au-dessus du sol :  
parfois, avec la même définition, plus personne n'est là.  
Les notes sont concentrées : il ou elle ajoute des saisons supérieures.

Ici est le verbe montagne, il se jette sur un lot de verbes reconstitués.  
Inscrivez sur une lame des verbes à la main, l'index sur le fil.  
Il appuie à mort sur l'appareil, le ressort va casser, il lui pousse des yeux.

Lis : de belles journées après l'orage. – Entendre les frictions en vol.  
Le problème est faussé, nécessite une correction physique. La représentation.  
Lis : le fils du ciel dans l'eau seule. – La double éternité

\* \* \*  
j'imagine que je vais finir par trouver facilement  
un trou où me cacher – toutes les bricoles, tous les bibelots,  
papiers tapissant l'époque, tics nerveux – allonger la liste –  
répondent à l'encan. J'entends, je répète, je cherche le mot  
défilé, le défilé encaissé je suppose où l'on passe tous en soufflant –  
pas d'escalier mécanique, escalator, ascenseur, monte-charge –  
bric-à-brac laissé dans le défilé, machines à laver, durits  
et pneus, orthographies, batteries, téléviseurs, bidons d'huile moteur –  
où est ce trou où me cacher ? j'imagine difficile d'accéder, de trouver  
un visage vacant. Il ne parle pas, il recherche des techniques anciennes,  
il récupère dans des temps modernes, il s'enquiert des stèles.  
Se retourner ? pose l'interrogation – il la dissimule comme preuve.  
Si c'est un gouffre pas de peinture, si c'est une pierre levée pas de peinture

. . .

tout ce que vous pensez – 262 259 278 – idem sans les armes,  
les hordes sont joyeuses voulait dire bande et déguisée croyez-le.  
Je n'aime pas les fleurs même si fleur n'est pas le mot – il s'accroche,  
traverse la rue, sait bien qui l'accompagne – film muet en noir et blanc  
où il avait caché le secret du paradis : voici ce que vous êtes,  
écrit-il avant qu'ils ne se remettent en marche pour rejoindre –  
118 122 114 – 114 est 112 pour monter les escaliers à nouveau  
ou bien arriver en courant au pied de l'escalier – pas de réponses  
parce que j'attends les meubles plus loin – il retourne une autre pièce :  
j'aurais préféré – il passe derrière le comptoir : j'aurais préféré

. . .

le magasin des ombres, les ombres électriques, la poussière dans les ombres,  
l'électricité sur la feuille noire, la feuille et la chimie, l'électricité noire,  
je vais intercaler des choses, planchers, poutres et plafonds –  
première page : ceintures, l'accoudoir du fauteuil, chaussures –  
le banc en premier lieu, feuille de journal froissé, une pelle, le stéthoscope –  
je recommence, je reprends au début, l'histoire est dans un monde  
qui se compense peu à peu, parties maintenues par attractions, gravitations.  
– Bien entendu c'était le poids de la caméra qui l'intéressait. – Il ouvre la bouche,  
le système de refroidissement est-il proche, est-ce une chose circulaire. –  
Des charrettes – chariots, mauvaise traduction, j'ajoute une faute d'orthographe –  
clochettes, trompettes, grosses caisses et cymbales, – le système est-il ouvert,  
est-ce une chose magnétique – trombones et tubas, comme cela vous ira,  
– ouvrir la porte encore plus mal – des boucles d'oreille, une glace,  
le cadre du miroir, une veste, une lettre, une cassette – les jouets brûlent –  
une table, une pièce de monnaie, un verre, feux arrière d'une voiture –  
feux arrière d'une voiture – et mettre les gens en tort, en garde, en chœur

. . .

à gauche, à droite, le numéro planté devant l'allée,  
la séquence. La face change de taille. L'extérieur accompagne  
un léger mouvement d'épaule – il s'assied face à la mer.  
C'est ici que, c'est écrit. Ils ont oublié de graisser les balançoires.  
Il resta amoureux. Il se pensait dans un paysage. Le feu était noir.  
Il crypte le mot devenu. Les mots lui font du bien. Elle plonge les trois fois.  
Je n'étais venu, je ne cherchais surtout pas d'histoires, pas de plans.  
La jeune femme assise de profil – profil gauche – assise encore –  
début de la musique – vous me rappelez quelqu'un – tournez le dos  
dans la musique – les pales du ventilateur, les palmes de la plage,  
la jeune femme assise de profil calme, à gauche, à droite, à gauche

# Bruno Fran

## *Sept traits*

De gestes et de profil  
fins l'oiseau des villes qui va, maigre parmi les immondices et les délices  
à 15 euros de Chine ou cinglés de cuir, allant  
toujours tel une trompette sur un fil – non, cette fois ce fut Bill Evans qui surgit dans  
une envolée de feutres –

(P. K.)

Tenant de l'ours par la démarche et la face où l'étonnement gît, voyant venir de loin  
le silence et pas que celui des Indiens avant sa fin, leur souplesse passée dans la voix

(J.-C. B.)

Éternel supporter à la casquette rouge et les os vif dans ses renvois malgré le temps la  
balle lui revient il la  
garde la main  
courante vers une ancienne amante, trêve dans le boitillement et tout le reste quand  
la serrant  
contre lui l'amour soudain  
extrêmement là devant le Pathé dit Malherbe

(J. S.)

Tout en rondeur et, en outre, rappelant par l'implantation des derniers cheveux mon  
grand-père qu'on disait soupe au lait, on sent qu'il peut à tout instant  
lui aussi déborder vers l'envers des mots

(D. F.)

En portant le nom il jongle avec lui-même, ne laissant rien transpirer, ou plutôt  
transparaître, d'une excavation où nul métro ne passerait

(J. J.)

Si la menthe à l'eau relève de l'objectivisme au sens où la masse de l'église St-Pierre,  
les passages du tramway et du ciel bas et normand formèrent un ensemble sur les parois de  
nos verres, just a moment

(E. H.)

Bien sûr, c'est le marin qui vient  
à l'esprit, le type qu'on donnait pour  
mort et se payant de mots mais qui se lève, gueule sur la camarade comme elle le  
mérite, tangué debout seul à deux mètres

(P. W.)



**Joseph Julien Guglielmi**

Lettre aux lecteurs d'*Action Poétique*  
Et à quelques autres

Paris, le 26 février 2004

Depuis, il ne s'est pas passé grand chose. Nous sommes le 20 mars. Deux petits voyages dans le sud, une petite opération. Et je reprends la colère où je l'avais laissée... Nous sommes le 20 mars, jour du printemps... Et que ceux qui n'aimaient pas mon « journal » dans Action Poétique se rassurent. Cette lettre n'aura aucune suite...

Oui, il y a eu Madrid, bien sûr. Mais on n'en a que trop parlé. L'horreur ! Et la connerie réac d'un libelle d'un certain Pascal Mériageu dans l'OBS ! J'allais conseiller à G. de se désabonner !

C'est titré **Ciné-Tampax** ! Du 22 janvier. n° 2046. Et ça voudrait s'en prendre au film de Breillat, Anatomie de l'enfer. Faut voir en quels termes ! Déjà, le titre donne le ton : un exemple : « c'est Rocco Siffredi (on ne peut pas le doubler, vous savez pourquoi) ». Mais laissons ce monsieur à sa haine style ordre moral...

Non, je voulais surtout parler du livre de Lili Giraudon... Ah, j'oubliais **Anatomie de l'enfer** est un film admirable, Rocco un très grand acteur, Amira Casar une grande actrice, d'une beauté ! ...

Oui Lili, votre livre **La Fiancée de Makhno**, une réussite inspirée par le cinoche quant à la forme, au montage very **godardlike** ! Avec des séquences d'une audace à faire hurler d'autres Mériageu (encore lui !) ... Avec des images (photos) **Cosmétique Company**. Lili vous expliquera ce que c'est !

Un histoire folle que **La Fiancée**... On est pris dans un tourbillon d'images extrêmes, de celles que la plupart des gens et des écrivains censurent... Par parenthèses, je conseille à Mériageu de lire ce livre ! « Une fable composée sous le double signe d'une littérature de poubelles et d'une littérature de combat ». C'est donc un livre éminemment politique. On sait qui est Makhno. Une façon de s'élever contre l'horreur (je répète ce mot) de l'ère stalinienne. Dans ce monde où le **ravage** continue de se faire ici et là...

Bravo Lili... Love...

Michel Plon

## LIBRES ASSOCIATIONS

MICHEL PÊCHEUX – LEONARDO SCIASCIA  
MARCO BELLOCCHIO – SAMIR ABDALLAH ET JOSÉ REYNÈS

« *They call it... the end* » : Michel Pêcheux, de l'analyse du discours, de quelques thèses et phrases associées, pièces d'un puzzle inachevé

Pour ce qui est du *réel*, de l'eau glaciale de la Marne, cela aura fait vingt ans en décembre dernier. L'état civil veut que ce soit le mois suivant, en janvier, lorsque son corps fut retrouvé. Mais décembre ou janvier, vous n'en avez pas entendu parler ; pas l'ombre d'une évocation de ce qui tenta d'être une œuvre. Ne parlons pas d'hommage ! Le silence ! Seulement le silence, comme s'il n'avait pas existé. Autrement, je veux dire lorsque l'on parle encore, après, d'un homme ou de son œuvre, on appelle ça – *They call it*, vous rappelez vous de ce morceau de phrase, *They call it... the end*, c'était, je crois, la voix d'Orson Welles que l'on entendait dire cela, dans le lointain, juste après celle d'Anita Ekberg, extraite de la bande sonore de *La dolce vita*, qui criait depuis la Fontaine de Trevi, « Marcello, Marcello ! », tout ça en arrière plan du générique final de cette fabuleuse émission de télévision d'Anne Andreu, Michel Boujut et Claude Ventura qui s'appelait *Cinéma, cinémas*, une époque ! – autrement donc, on appelle ça la postérité. Il y aura tout de même eu un lieu où la postérité de Michel aura existé, où son nom et ses travaux auront été honorés. Ce fut à Porto Alegre, au Brésil, où un département d'analyse du discours de l'Université lui consacra en novembre dernier un colloque de quatre jours. Indirectement, avec beaucoup de retenue mais aussi dans une atmosphère bon enfant qui eut pu choquer ici, on y a parlé de l'impensé qui participa de son départ prématuré, de ce qui peut se résumer par cette phrase, *L'hiver politique français*, extraite d'un texte sien, écrit en 1978 – 1978, la rupture du « programme commun » – dont le titre est une phrase, encore une, de Lacan : « Il n'y a de cause que de ce qui cloche ». Qu'est-ce qui n'a pas assez *cloché* dans la vie et l'œuvre de Michel Pêcheux ? C'est à cette question que j'ai essayé de répondre, dans le cadre de ce colloque plein d'amitié. Et puis, si le cœur vous en dit, allez fouiller dans votre collection d'*A.P.* Retrouvez le n° 59, consacré aux « Poètes Soviétiques d'aujourd'hui », au Proletkult et à la Littérature prolétarienne de la Russie à l'URSS, de 1905 à 1934 et vous pourrez y lire un entretien de Michel avec H.D. Il y est question de Bogdanov, de Lénine et de Plékhanov, tout cela dans notre jargon de l'époque, témoin cette thèse alors énoncée par Dominique Lecourt à propos de Michel

Foucault qui nous fit cogiter des heures et des heures : « les idéologies pratiques assignent leurs formes et leurs limites aux idéologies théoriques ». Il avait raison, l'hiver est venu... et le silence avec.

## *L'affaire Moro*

Ce fut le titre du livre que l'écrivain sicilien consacra à « l'affaire », pour en dire notamment, sommet de *l'autolesionismo*, « *é cosa nostra* ». Sciascia et son humour nous manquent dans cette polémique que nos amis italiens relancent : *c'est notre affaire* semblent-ils dire en critiquant vertement l'accueil favorable fait ici au film de Marco Bellocchio, *Buongiorno, notte* et la défense apportée à Cesare Battisti. Il faudra du temps pour tenter de se comprendre, pour dire à Claudio Magris notamment (*Le Monde* des 14 et 15 mars) ainsi qu'à quelques autres amis potentiels qui ont écrit dans le même sens dans *Libération* du 12 mars, que non, nous ne confondons pas le terrorisme des *Brigades rouges* avec la Résistance – du moins certains d'entre nous, qui par ailleurs refusent d'être traités d'antisémites parce qu'ils critiquent le gouvernement israélien – mais que tout simplement nous pensons qu'une parole donnée, dùt-elle apparaître dans l'après-coup comme une erreur, demeure inviolable. Bellocchio se distingue en faisant sa place au registre du fantasme, témoignant par là des contradictions dans lesquelles tout être humain, fut-il « terroriste », ne peut manquer de se débattre. Il faut lire aussi, pour tenter de mieux appréhender ce différent, les articles de *L'Humanité* du 16 mars et l'article de synthèse de Marie-Claude Decamps dans *Le Monde* du 7 février : il n'y a pas que la contradiction inhérente au psychisme humain que nos amis italiens semblent ignorer, il y a l'histoire et ses déterminations. Pour Rossana Rossanda, la gauche italienne ne pouvait pas se sentir quitte en condamnant ceux qu'elle, essayiste courageuse, amie de Louis Althusser, reconnaissait comme faisant partie, fut-ce pour le pire, de « l'album de famille de la gauche italienne ». De fait les *BR* ne sont pas tombées du ciel et les intellectuels italiens devront bien, tôt ou tard – sur ce point les français n'ont guère de leçons à leur donner – se confronter à leur histoire et à cette longue période de la guerre froide durant laquelle l'Italie fut avant tout le prolongement géographique du mur de Berlin avec ce que cela supposa d'immobilisme politique commandé par Washington et d'exaspération, voire de désespoir dans une génération qui crut trop aux « lendemains qui chantent ». Alors, s'agissant de libération ou d'extradition de ceux qui commirent ces actes criminels il y a vingt ou trente ans dans un contexte que l'on veut trop oublier, peut être pourrions-nous demander pour tous ceux-là, comme le fait Maurice Goldring (*Libération* du 5 mars), des « garanties judiciaires et le respect de la personne humaine qu'ils ont refusés à leurs victimes ».

Des bombes à Madrid, l'horreur, le sursaut magnifique des Espagnols, mais derrière tout cela perdure le quotidien aussi abject qu'humiliant imposé aux Palestiniens par Sharon et le peu de cas qui en est fait dans les médias : allez voir si possible le film de Samir Abdallah et José Reynès, *écrivains des frontières*, images terribles et obsédantes.

## Nadine Agostini

KOA-2-9 ?

*A Rainbow is the Gioconda of the poesy.* Image en quadrichromie. Arc-en-ciel. Lui / elle. Pour tout et n'importe quoi. Comme si seuls ces visages trouvaient grâce aux yeux des... Ou comme susceptibles de trouver écho dans cervelles des... Gioconda / Todrani. Mars. Eaux-en-Provence. Calissons (fondant aux). Kali son. Fils de Kali. Rien à voir. Peut-être tout. *Chants de mort* dit Catherine. Ecritures croisées. Un amphithéâtre. Une fosse. Si auditeurs plonger, peut-être dévorer nous. Jacques Carelman (mosaïquer visages grâce à objectif) Inter-venants : Clos-déminé-hier. Christ-tian-tarte-1 ! (premier du nom) J'ai-rare-harcelé-gueule (parler douceur) J'osais-j'eus-lien-Guglielmi (vin italien de souche alsacienne) Kate-rit-ne(pas)-sous-liée. Miche-elle-sous-le-banc (of course) Béni-tôt-pelle-grain. Han-rit-ponce-hé. Visite de J'en-marri-glaise (le sel de la terre) J'en-tords-Annie (existat-elle et si oui qui fut-elle ?) Manque J'y-j'y-vite on se dépêche. En Chine paraît-il. Mais qu'allait-il donc faire dans cette jonque ? It is a joke ? Symboles. Rien n'a d'importance hors la maternité. Seins-bols. Il faut boire la coupe lorsqu'elle est pleine. Plaine. Morne plaine. Ailleurs, entendre ce qui ne se dit pas. Entendre autrement. Le bruit des vagues. Mer-maid. Sea-reine. *Mer-sea*. Inversions dans les langues. Mer-maid. *Maid c'est domestique, vieille fille, vierge*, mais aussi *premier voyage d'un navire. Rein c'est rène, guide*. Sirène = guide de la mer.

## Claude Adelen

« *L'image dans le tapis.* »

49 poètes un collectif (réunis et présentés par Yves di Manno) Flammarion

*Regarder souvent  
Pour écrire*

Jean Tortel

Il faut tourner sept fois sa langue dans sa bouche avant de prononcer des jugements sans appels sur des secteurs de la poésie contemporaine qui ne vous sont pas forcément consubstantiels ou qui relèvent d'une autre conception de ladite poésie que celle que vous vous étiez faite. Et, à propos de ce livre, on entendra sans doute dire qu'il est un rassemblement de post modernes, de « jeux verbaux et verbeux gratuits ». Les mêmes accuseront sans doute d'exclusive, d'esprit de clan, cette anthologie présentée par Yves di Manno, constituée à partir d'inédits de 49 poètes ayant été publiés (ou qui le seront) dans la collection

*Poésie* qu'il dirige chez Flammarion, « dix années passées à l'édification de cet espace éditorial ».

Un espace ouvert justement, quoi qu'en pensent les aigris de la vieille garde.

Pour ma part, il y a longtemps que j'ai cessé de décréter que tel ou tel aspect du « paysage poétique français » comme on dit, était à exclure en bloc. Nous savons bien, comme l'écrit Yves di Manno que la poésie aujourd'hui ne peut plus être, dieu merci, « *macération plaintive, chant funèbre ou furieux, lamentation transie, grand étal de viscères, huées sous les étoiles, trémolos sous la pluie* ». Et nous savons aussi qu'elle ne peut non plus être réduite à une quelconque entreprise de « déstructuration gratuite de la langue » (encore une formule à l'emporte-pièce derrière laquelle se cache l'immobilisme). La poésie ne peut être privée du feu qui la parcourt, ou, comme le dit un des poètes du collectif, Jean-Paul Michel, à une affaire de « géomètres » « *Nos meilleurs géomètres (Malherbe, Ponge) ont pu feindre de croire que la géométrie réglait tout... un texte sans pulpe ennue* ».

Je préfère donc, et de loin, m'en tenir aux objets concrets que sont les poèmes, observer l'idéologie (la vérité pratique) qui se dégage de ces objets eux-mêmes, plutôt que jouer les oracles à propos des destinées de la poésie.

Or, j'ai devant moi cet objet concret, ce livre de près de 500 pages, comme un seul poème. Je lis des textes qui ne me parlent pas tous de la même façon, dans lesquels « la puissance propre d'ébranlement, de surgissement, d'emportement » qui est proprement « l'affaire du poème » (1) est plus ou moins perceptible, parfois rongée par l'abstraction. Mais comment ne serais-je pas d'accord avec la conception d'ensemble défendue par Yves di Manno dans sa présentation, et qui ressort du plus grand nombre des poésies qui lui font suite. Lorsqu'il nous met en garde par exemple contre l'insidieuse menace de voir reparaître la vieille suspicion à l'égard du rapport au langage et du travail formel qui « *constituent pourtant l'essentiel, aux yeux de ceux (et de celles) qui n'ont pas renoncé à en composer de nos jours* ». (de la poésie). Ou encore : « *... si les poètes d'aujourd'hui devaient revendiquer un droit à l'égard de leur activité, ce serait d'être estimés à l'aune de la réussite (et au besoin de l'échec) des pages où se révèle en toutes lettres – et en vers médités – la parole sans objet autre que de langage, où a pu s'abolir leur nom.* »

C'est bien de cela qu'il s'agit dans cette « polyphonie » de 49 voix diverses se faisant écho, et dialoguant, de façon parfois même antagoniste, mais qui « *participent toujours à la posture* » moderne « *dans son élan fondateur : soucieux d'avancer face à ce qu'ils ignorent tout en multipliant les formes susceptibles d'enregistrer un tel « secret », échappant aux logiques anciennes* ». Ou, pour reprendre la métaphore de l'image dans le tapis, écritures qui font apparaître dans la laine du langage d'aujourd'hui, la figure, inquiétante, du « monstre poésie ». Au point même que ce livre pourrait être lu comme un grand poème anonyme et protéiforme.

---

(1) Jean-Paul Michel : « *Cette pinète de défauts, quand ce n'est pas de vices, qui donne chair présente à la présence nue* » p.180.

À force d'accoler systématiquement le terme de « modernité » (confondu à tort avec celui d'avant-garde) à la notion d'effets gratuits, de destruction gratuite, en viendrait-on à penser qu'elle est, dans son ensemble, une escroquerie ? Or ce monstre qu'on nous montre ici, « la modernité » *puisque'il faut l'appeler par son nom*, qu'est-ce autre chose que cet *Inconnu* que désigne Baudelaire à la fin du *Voyage*.

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !

Je conçois que plonger son regard dans ce gouffre, regarder dans le langage *l'Inconnu*, l'image dans le tapis, la figure qui n'est jamais achevée, a de quoi effrayer. Qu'on le veuille ou non c'est pourtant la posture moderne qui est posture de vivant. Je suis très sensible au propos d'Yves di Manno qui y voit en même temps une attitude « politique » lorsqu'il écrit que le « rejet des clichés rhétoriques », la position (dont les œuvres des poètes ici rassemblées témoignent), « *leur recherche surtout d'une faille dans le langage (...) autoriserait un autre regard sur le monde – sa "profondeur", "sa surface" – et sur ce qu'il convient d'y faire* ». Ainsi la poésie retrouverait une *fonction* à la fois littéraire et politique, celle-là même de sa liberté, qui serait de nous aider « *à transformer notre vision d'un monde dont le langage, on le sait, est la métaphore imparfaite* ». Et cette quête est celle du « Terrible » qui est commencement de la beauté. Que nous soyons alors interpellés, irrités, dérangés dans nos habitudes de lectures, nos critères de sensibilité, telle est bien la meilleure preuve de « l'inédit » du poème que nous administre cette polyphonie, « Poésie comme *méthode* – mais aussi comme *insoumission* ».

Et c'est avec ce sentiment d'incertitude (où va la poésie ?), mêlé de plaisir, qu'on lira, je l'espère, des textes comme « *Les Parques* » de Jean-Christophe Bailly, le *Cimetière des pauvres* d'Olivier de Solminihac (celui-là, il faut l'avoir *vu* lire !), les « *Sonates* » de Gilbert Bourson, « *Ossements brindilles* » de Fabienne Courtade, ou *La Foire*, de Lucien Suel, ou le beau texte de Christophe Lamiot Enos « *1985-1981* » J'en passe et des incontournables comme Philippe Beck ou Jean-Michel Espitalier (hé hé ! « *l'axe du bien* » (p. 382), ce n'est pas si mal !). On y verra certes beaucoup de « vers médités », mais aussi à travers les textes de Pascal Boulanger, Marie Étienne ou Raymond Bozier, que la prose de poésie est loin d'être inadmissible. On y retrouvera les voix auxquelles on s'est accoutumé, d'Henri Deluy, Jean Daive, Claude Minière, Bernard Chambaz, Liliane Giraudon, tous sobrement situés par les notices placées à la fin du livre.

Pour ma part j'ai eu le plaisir de constater que des poètes comme Anne Talvaz, Isabelle Garron, Hélène Sanguinetti dont j'avais pressenti dès leurs premiers recueils la qualité, justifient, par les inédits qu'elles donnent, la place qu'elles occupent, chacune à leur pupitre. Et plaisir d'en voir apparaître d'autres, comme Florence Pazottu, Pascale Petit... Ou d'y retrouver de vieilles connaissances, comme Jacques Izoard.

Poésie critique ? : le texte déjà cité de Jean-Paul Michel vient en quelque sorte, en contrepoint de la présentation d'Yves di Manno, nous rappeler que la

composante émotionnelle ne saurait être absente de ces nouveaux langages (et, à de rares exceptions, elle est fortement présente), car « le goût de la forme ne contredit aucunement le goût du fond ». Comme pour nous rappeler que sous cette diversité des voix, se dessine la figure dans le tapis.

Le Terrible enfin, en ces temps de Ténèbres, comment ne pas en trouver la métaphore même dans la suite de Bernard Noël, « *Sonnets de la mort* », qu'Yves di Manno a tenu, – est-ce un hasard ? – à placer en clôture du collectif, comme pour nous rappeler que l'entreprise avait bel et bien la visée « politique » qu'il défend dans sa préface.

Voire même une visée anthropologique : bon nombre de textes, c'est un trait qui m'a frappé, retrouvent la fonction primitive du récit, plongent dans une sauvagerie ou une légende archétypique, ou un archaïsme du rêve, et en font leur modernité personnelle. Je songe au *Tristan* de Gérard Cartier, à Esther Tellermann, à Paul-Louis Rossi, entre autres. La poésie serait donc toujours cette « Légende des siècles », ou *du siècle*, « l'épopée humaine, âpre, immense, écroulée ». Celle ici défendue n'est pas gratuite, repliée sur elle-même, mais, ouverte sur l'inquiétude du monde, elle attend que « nous émergions de notre léthargie ». Le travail d'Yves di Manno est bien de « *participer dans la mesure de (ses) moyens au dépérissement des règnes actuels* ».

De notre côté donc, ne nous replions pas sur nous-mêmes, sur nos certitudes personnelles ou nos aigreurs, ouvrons les yeux, et les livres comme celui-ci ouverts sur l'inconnu. Lisons. Dérangeons-nous un peu. C'est le « Printemps des poètes » en ce moment, à ce qu'on dit ? Quel est donc le mot de cette année, le mot qu'on ne peut prononcer sans colère, au milieu de l'effondrement généralisé de l'intelligence et de la sensibilité : « Tant qu'il y a de la forme il y a de l'espoir » ?

### MAURICE : *Charade événementaire*

Dessin de CUECO – Dumerchez

Voici un livre comme on n'en voit pas souvent, dû au savoir-faire éditorial de Bernard Dumerchez, qui avait publié le précédent livre de Maurice *LBLBL*. Un livre issu d'un projet de 1976, « année de la grande sécheresse », fruit d'une complicité entre le poète et le peintre, entre l'écriture de Maurice et les dessins de Cueco. Un diptyque : *Charade Événementaire*, dont les deux panneaux finissent par se confondre en un seul poème à la gloire de cette folie d'écrire « contre l'assèchement », un grand cri jailli du non espoir. Livre qui contient l'indomptable énergie d'un homme-poète qui déclare en toute simplicité (« Tu sais qui c'est Shakespeare ? »(2)) : « *Et c'est alors que la question, la seule juste, est pour moi devenue écrire ou ne pas écrire, et j'ai d'emblée, et j'ai sans cesse, et j'ai longtemps*

---

(2) Maurice Regnaud « Pacifique Chili ».

*sans renoncement, ne voulant que vivre et rien de plus, j'ai voulu vivre sans écrire, et force m'était invariablement d'en convenir, contradictoire constat, je ne pouvais pas, je ne l'ai jamais pu* ». Un poème donc, qui affirmera que l'écriture est plus forte que la vie, ou que la vie sans écriture, c'est la sécheresse, la mort acceptée sans promesse de sursaut. Comment porter plus haut cette foi sans dieu de la poésie, par dessus des flammes et l'odeur de cadavre de ce monde ?

Celui-là, on ne viendra pas lui reprocher la gratuité de ses jeux d'écriture. Il est révélateur qu'aux effets typographiques d'aujourd'hui, il ait préféré, dans la première partie du livre, *Charade*, l'effet de sa propre écriture, visuellement reproduite, au milieu des dessins de Cucco, les agneaux et les dogues, la présence physique de « la main à plume ». Et comme André Du Bouchet, cet autre homme de grand souffle, non seulement l'écriture *personnelle* de Maurice se « désaccorde » sur le dessin, mais aussi sur la langue de l'autre, celle de Keats ici, dont il traduit, comme de l'intérieur, trois Sonnets du Terrible :

*O Ténèbres ! Ténèbres ! Et je gémiss et je persiste  
À questionner en vain enfer et ciel et cœur.  
Pourquoi ai-je ri ? L'être et son bail, je le connais*

Car il y a toujours, chez Maurice, jeté à la face des ténèbres, l'immense éclat de rire, et la folie du dérisoire comme est peut-être la solution farcesque et sublime de la charade : PO E SIE PO-EST-SIE, inscrite sur ce dessin où trois moutons montrent leurs culs.

« *Que chanterons-nous en des temps de ténèbres ?* ». *Événementaire*, le second panneau, résume pour moi toute la conception de la poésie qui est celle de Maurice depuis toujours, depuis *Intermonde*, depuis *Recuiam*, depuis *Balatila Blues* et *Pacific air command* (tous deux heureusement repris dans son dernier recueil publié (3)), voire même depuis qu'il traduisait, « de l'intérieur », Brecht : « ... ce qu'est pour moi écrire : en rien, ce n'est en rien perpétuer un ordre, ici poétique, un ordre ayant déjà son sens reconnu et sa valeur, mais c'est pleinement, c'est originellement, c'est en toute liberté, c'est écrire, en somme, à même le seul vécu ». Je me souviens de lui avoir posé cette question, « sur quoi écrire », il y a plus de trente ans : il m'avait alors répondu que tous les sujets, même les plus prosaïques, triviaux, pouvaient susciter le bond farouche du poème.

Si vous dépliez le rabat de la quatrième de couverture, vous pourrez prendre la mesure de cette gravité de la prise de parole chez Maurice. Étonnante, paradoxale définition du Nihilisme, « ... seul fondement aujourd'hui de toute possible humanité enfin humaine, et s'il l'est définitivement, ce nihilisme, il l'est d'être ensemble, indissolublement ce non et ce oui, ce non à toute déterminante appartenance, et ce oui à l'originellement seule, à l'originellement pleine liberté ».

Une véritable preuve de ce que la poésie surgit toujours du non-espoir, coup de

---

(3) LBLBL. Dumerchez 2001.



collier au bord de l'abîme, sursaut dialectique face au néant du monde. Et c'est bien ce à quoi nous convient les pages d'*Événementaire*, dans la confrontation du dérisoire, du sordide, de l'atroce absolu de ces « faits d'hiver », écart entre la simple « coupure » de presse, et le coup de hache magistral du poème. Qui est Poème de la colère, du rire, de la dérision (« *L'Enfer c'est bien, signé Satan* »), où c'est la tragédie du langage qui se déploie au-dessus des oripeaux ignobles du quotidien. On pourrait citer comme exemple extrême ce sonnet mathématique en alexandrins avec mode d'emploi qui répond à l'atroce tragédie habituelle de la misère et du désespoir rapportée dans le journal. Et le poème est *politique*, qui traduit comme Keats est traduit, de *l'intérieur* la tragédie du vécu. Quoi de plus exemplaire que cet hymne, dans lequel, la figure du Dieu Tutélaire, celle du Père (4) :

*toi, père,  
avec ton pantalon de chêne,  
ta veste en vieux ciel et là-haut  
ta casquette grise à la visière cassée  
à quoi bon, l'œil bleu, maître de la hache  
à quoi bon attendre*

ce père dont il dit : « *et de toi, jour et nuit, de toi seul je suis le gourbi, le bistrot toujours, la rue et l'usine* », finit par se confondre avec celle de l'espoir assassiné, ce visage de Che Guevara : « *soudainement lui, soudainement ce visage en moi, sans raison, tel qu'il est sur les murs du monde* ».

La Poésie de Maurice doit enfin être mise à sa vraie place. S'il y a aujourd'hui une parole épique, une parole politique de haut vol et de grand souffle, authentiquement « furieuse » et lyrique, c'est pourtant celle-ci, comme auront pu en prendre mesure les lecteurs des livres de celui qui signait autrefois Maurice Regnaut, et qui veut maintenant n'être plus que ce qui précède son nom, son *Je ramassé sur lui-même*, « *sans jambes, / sans bras, / sans oreilles, / sans yeux, / sans nez, / sans bouche, / sans voix* », dont est métaphore le souvenir de ce film terrible « *Johnny got his gun* » sur lequel s'achève *Événementaire*, et qui profère à la fin le poème

*Mais pour tout dire  
c'est vrai  
nous sommes pourtant de temps à autre comme heureux,  
nous sommes pourtant de temps à autre,  
nous sommes pourtant,  
nous sommes.*

(4) Comme j'aurais voulu qu'un poème appelé *Légende*, et publié autrefois dans « La Nouvelle Critique » (mais où sont les neiges d'antan ?) trouve sa place dans l'espace éditorial actuel !

Jean-Pierre Balpe

## Écrits d'écrans

### XXI

Du 13 février au 4 avril 2004 s'est tenu à Berlin un festival de poésie intitulé « p0es1s ». Rien d'étonnant à cela à une époque où, la poésie emprunte de moins en moins les canaux des livres pour se répandre sur des supports plus contemporains comme les CD, les DVD, les sites Internet, les films et plus amplement encore au travers de lectures et de performances publiques, ce qui l'est davantage est que, à ma connaissance, ce festival est le seul à s'être résolument tourné – comme le montrent symboliquement le 0 et 1 du nom – vers ce que l'on peut appeler la poésie numérique, la poésie digitale ou la cyberpoésie.

Ce festival a débuté par un colloque de deux jours qui a donné lieu à une belle publication bilingue allemand-anglais de plus de trois cents pages « p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie, the aesthetics of Digital poetry » éditée par les éditions Hatje Cautz [www.hatjecautz.com](http://www.hatjecautz.com) présentant une vingtaine d'interventions de théoriciens venus d'horizons divers depuis les USA (Loss Pequeno Glazier, Eduardo Kac, Bill Seaman, Mark America, Mark Bernstein), le Brésil (Giselle Beiguelman), l'Angleterre (John Cayley, Simon Biggs), la France (Philippe Bootz), les Pays-Bas (Karin Wenz) et bien sûr l'Allemagne (Friedrich Block, Hanjo Berressem, Johannes Auer, Florian Cramer, Roberto Simanowski) et montrant bien à la fois l'ampleur du phénomène que constitue actuellement ce champ d'expression poétique et les débats qui y sont en cours. L'ouvrage est assez bien illustré (hélas en noir et blanc avec d'ailleurs une curieuse inversion des « couleurs » du calligramme « cœur couronne et miroir » de Guillaume Apollinaire) même si, vu la diffusion encore trop restreinte des œuvres, l'on peut regretter qu'il ne le soit pas davantage. L'introduction de l'organisateur du festival, Friedrich Block, est excellente qui fait un point à la fois historique et thématique bien informé sur ce domaine. Les dix pages de bibliographie terminale impressionnantes par leur richesse.

Mais le plus intéressant et le plus riche est très certainement l'exposition qui, sur trois étages de salles du Kulturforum, a rassemblé une trentaine d'installations ou de propositions dont certaines bien que déjà présentées ici ou là, dans une ville ou l'autre de la planète, l'ont été dans des lieux très divers peu accessibles à un public ordinaire. Elles trouvaient ici toute leur force dans leur confrontation, permettant, pour la première fois, au public de se faire une idée précise des travaux en cours dans la relation poésie et technologies numériques et de l'ouverture des propositions depuis la génération automatique de textes (mon « Babel Poesie » générant en français, anglais, allemand et diverses autres langues et jouant sur le bain multilingue dans lequel les européens sont désormais constamment plongés) jusqu'à la communication poétique (« Poëtrica » de

Giselle Beiguelman qui utilise sur la ville brésilienne de São Paulo divers instruments modernes de communication depuis le téléphone portable jusqu'aux panneaux électroniques publics d'information ou de publicité pour créer un réseau d'échange de poésies visuelles qui peuvent être soumis à affichage par simple usage du SMS).

L'ensemble était de grande qualité mais il me faut résister à la tentation de les décrire toutes. Parmi celles que j'ai trouvées les plus étonnantes ou remarquables : *Poétrica* (Gisele Beiguelman, Brésil) déjà citée mais dont hélas n'a pu être vu ici qu'un montage vidéo, ce qui ne permet évidemment pas de participer à la richesse de l'installation originale.

*Assoziations Blaster* (Dragan Espenchied et Alvar Freude, Allemagne), œuvre qui a reçu le premier prix Ettliger de littérature Internet et constitue en la recombinaison interactive en temps réel d'un réseau de textes à travers Internet : chaque internaute est invité à contribuer à la constitution d'une base de données qui s'auto-organise sans cesse en fonction d'un ensemble de mots-clés et contient actuellement plus de trois cent soixante mille textes.

*Bodybuilding* (Frank Fietzek, Allemagne) où cet artiste poursuit son exploration des relations entre l'appareillage et les effets de lecture (comme dans *Tafel*, une de ses précédentes propositions) par l'obligation qui est faite au lecteur d'utiliser un appareil de body-building pour lire les textes érotiques qui s'affichent devant lui l'obligeant à un effort physique non négligeable qui a des incidences sur sa lecture car, plus il travaille, plus il produit de texte mais également plus il est contrarié dans la concentration nécessaire à leur lecture.

*The World Generator* (Bill Seaman, USA), à l'origine une machine qui génère en temps réel des environnements virtuels en 3 D au sein desquels le lecteur-visiteur peut naviguer mais qui ici consiste en une transposition statique, sur les murs de l'escalier central de l'exposition, de fragments de textes de toutes dimensions qui « décrivent » des espaces physiques qui pourraient être ceux produits par le World Generator. Cette installation jouant ainsi sur le possible et l'imaginaire du possible est réellement séduisante.

*Text Rain* (Romy Archituv et Camille Utterback, USA), une étonnante installation interactive où les mouvements et la position de l'ensemble des personnes présentes dans la salle où elle est exposée influe directement sur la « pluie » du texte qui peut être arrêtée, stabilisée, manipulée, s'adaptant au corps des interacteurs et créant une relation étrange entre la présence, le texte et sa lecture.

*Watschen-Diskurs* (Uli Winters et Frank Fietzek, Allemagne), deux poupées automates se font face interagissant l'une et l'autre soit en produisant des arguments dans une discussion produite dans un langage étrange soit en se donnant des coups, leur comportement dépendant des silences ou des moments de parole de l'une ou de l'autre. L'ensemble constitue comme une métaphore parodique de nombre de comportements conversationnels.

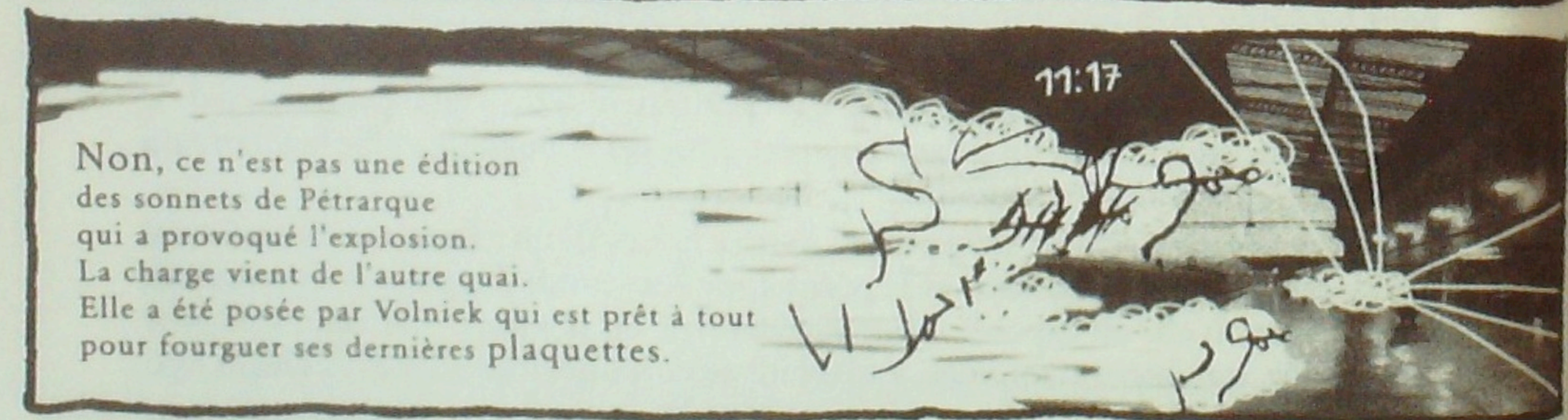
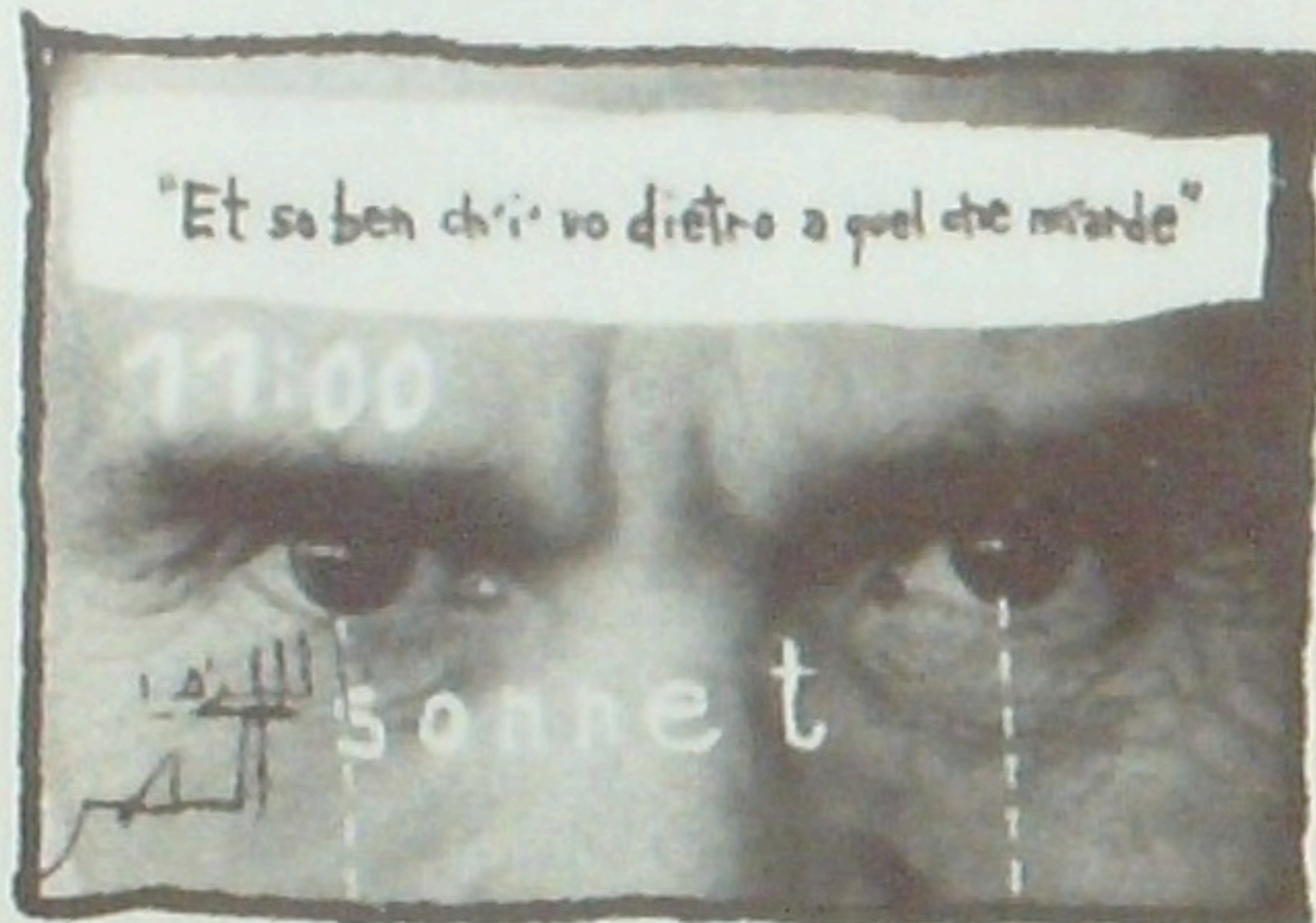
Domage que des initiatives aussi ambitieuses et réussies semblent ne pas pouvoir se réaliser dans la frilosité française culturelle actuelle. Il est vrai que, sur le terrain de la culture, Berlin est en train de redevenir la capitale de l'Europe.

# «MNO poète défroquée»

## FEUILLETON PIRATE-episode 1

par La Cosmetic Company  
(Liliane Giraudon + Christophe Chemin)

Handwritten notes in Arabic script, including the word "موسيقى" (Music) and other illegible characters.



M est N qui est aussi O.  
Ecrire c'est dupliquer.  
Ils dupliquent.  
Vous pouvez dupliquer  
un dupliqué.  
Maintenant pensez  
à la différence  
entre répéter  
et dupliquer.



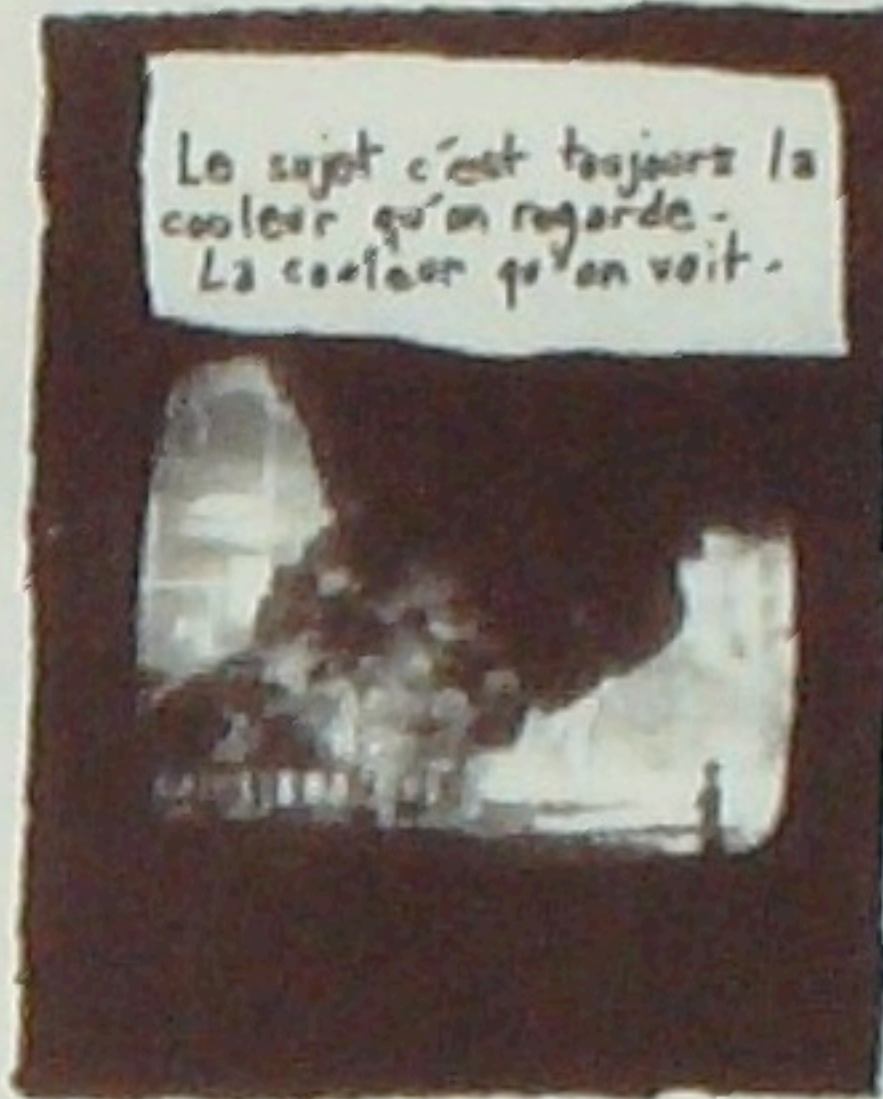


Pendant ce temps au Caire...



je sais, la télévision n'a rien à voir avec l'impureté mais se situe dans le brouillage de l'inconscient à ciel ouvert... la bla bla...

MARSEILLE



Le sujet c'est toujours la couleur qu'on regarde - La couleur qu'on voit.



J'ai rêvé qu'on mangeait du thon à l'Estaque... Le thon est un poisson qui saigne. On dit qu'il y avait du sang dans la gare.



Propulsion par levier. En tubes chromés. A poignées caoutchouc.



-J'ai mal dormi et tu me réveilles - Il n'a rien dit ou plutôt je n'ai pas compris.

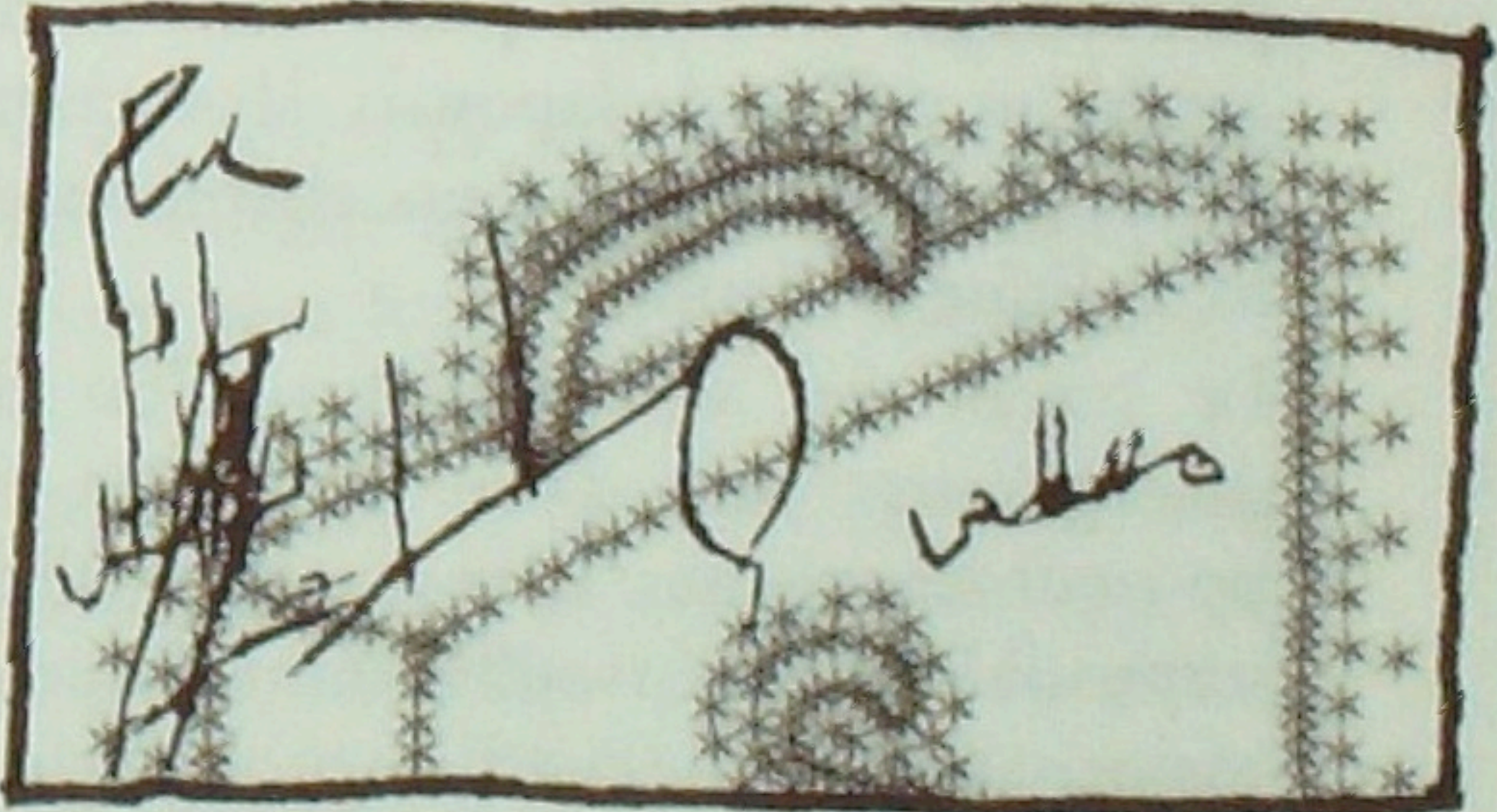


-Depuis combien de temps les chiens ont cessé d'aboyer là-bas?



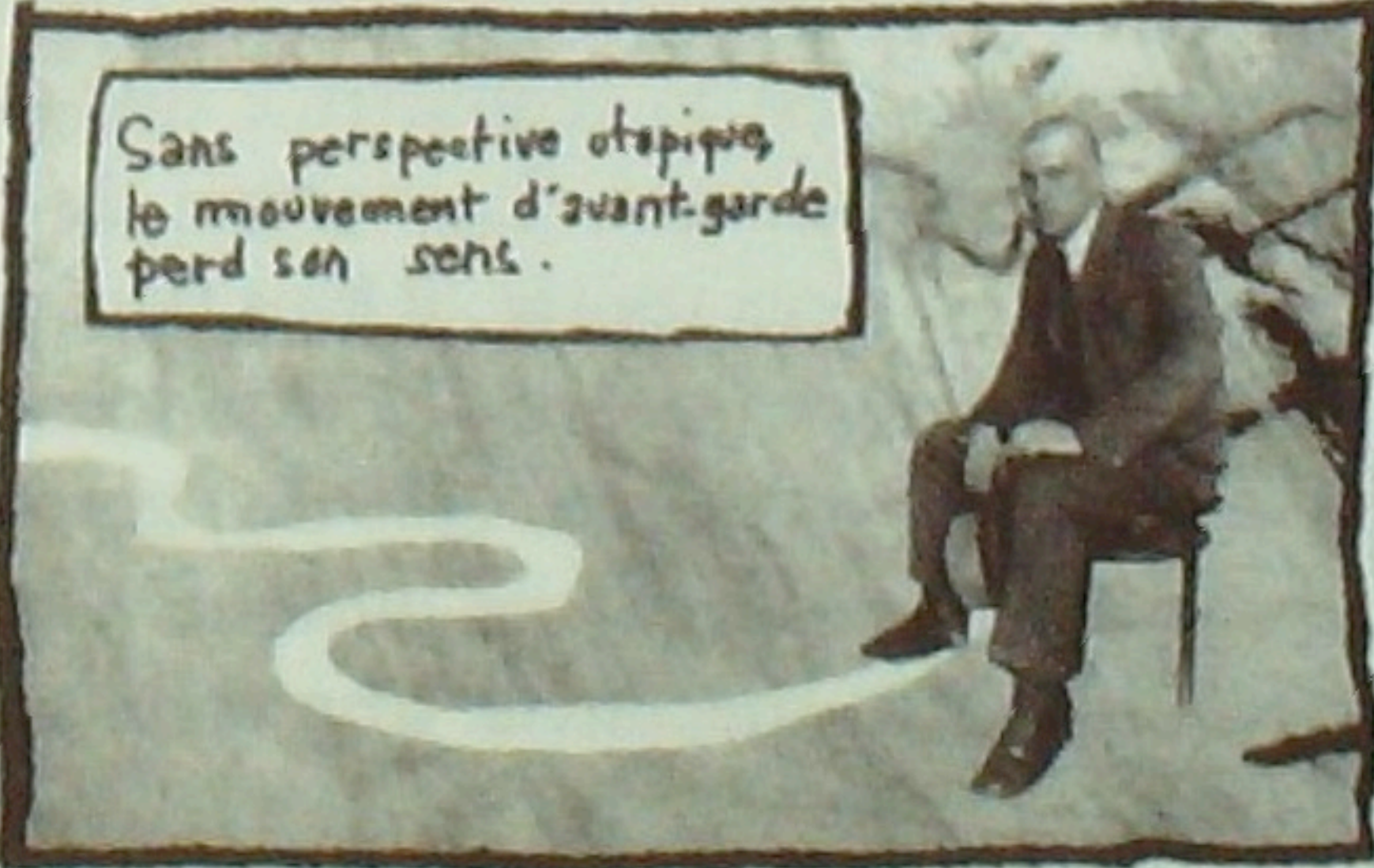
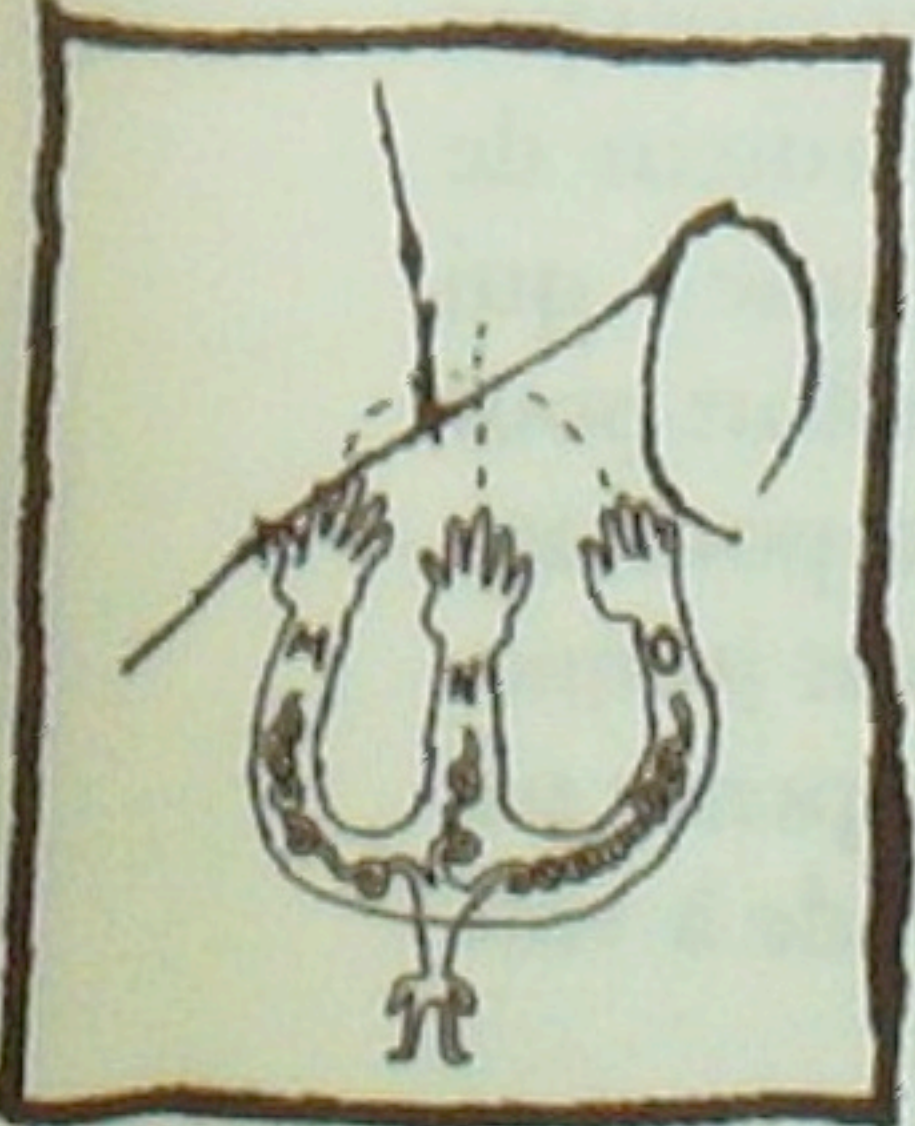
C'est eux qui ont la valise.

Ils veulent notre peau.

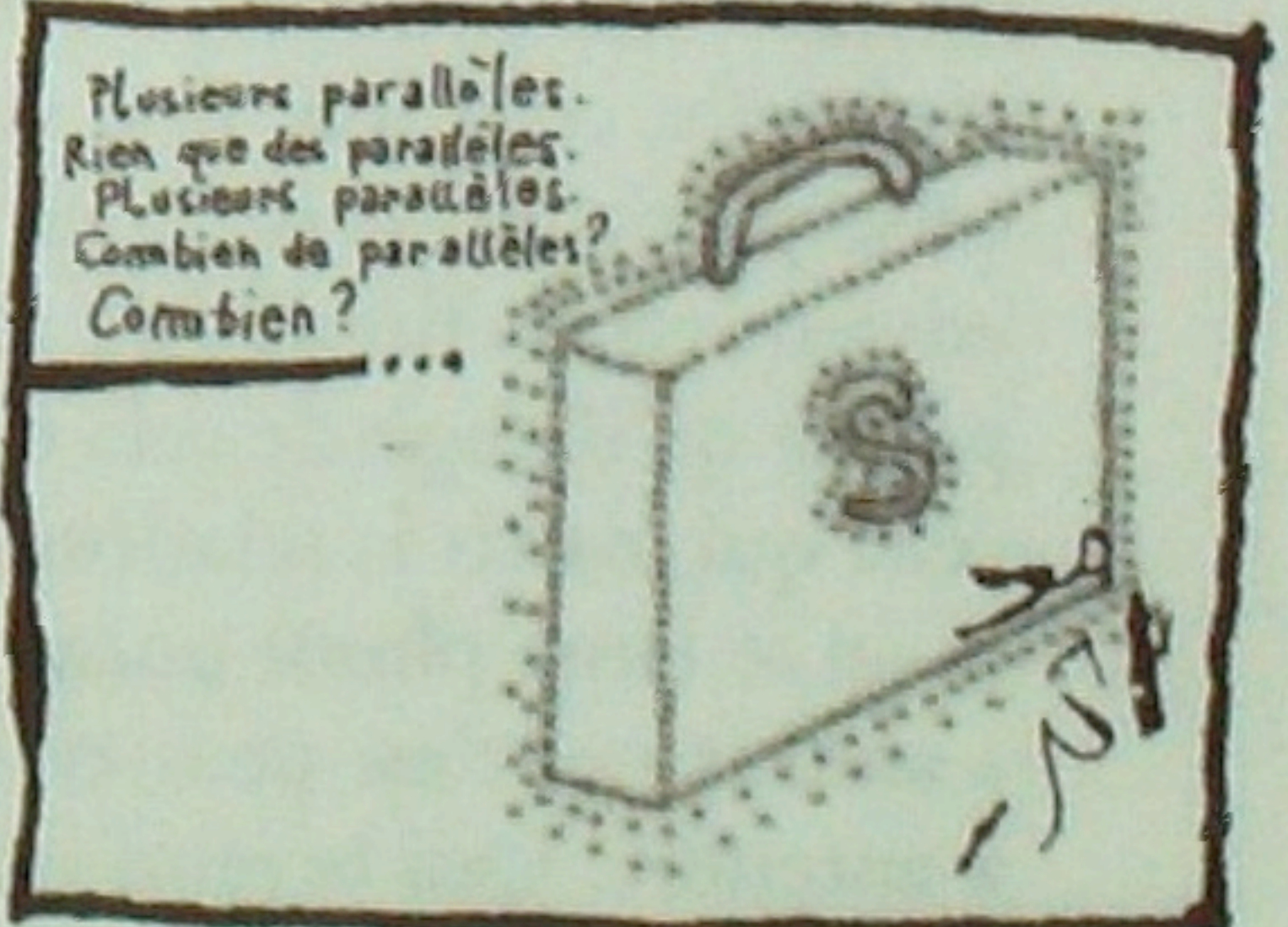


En

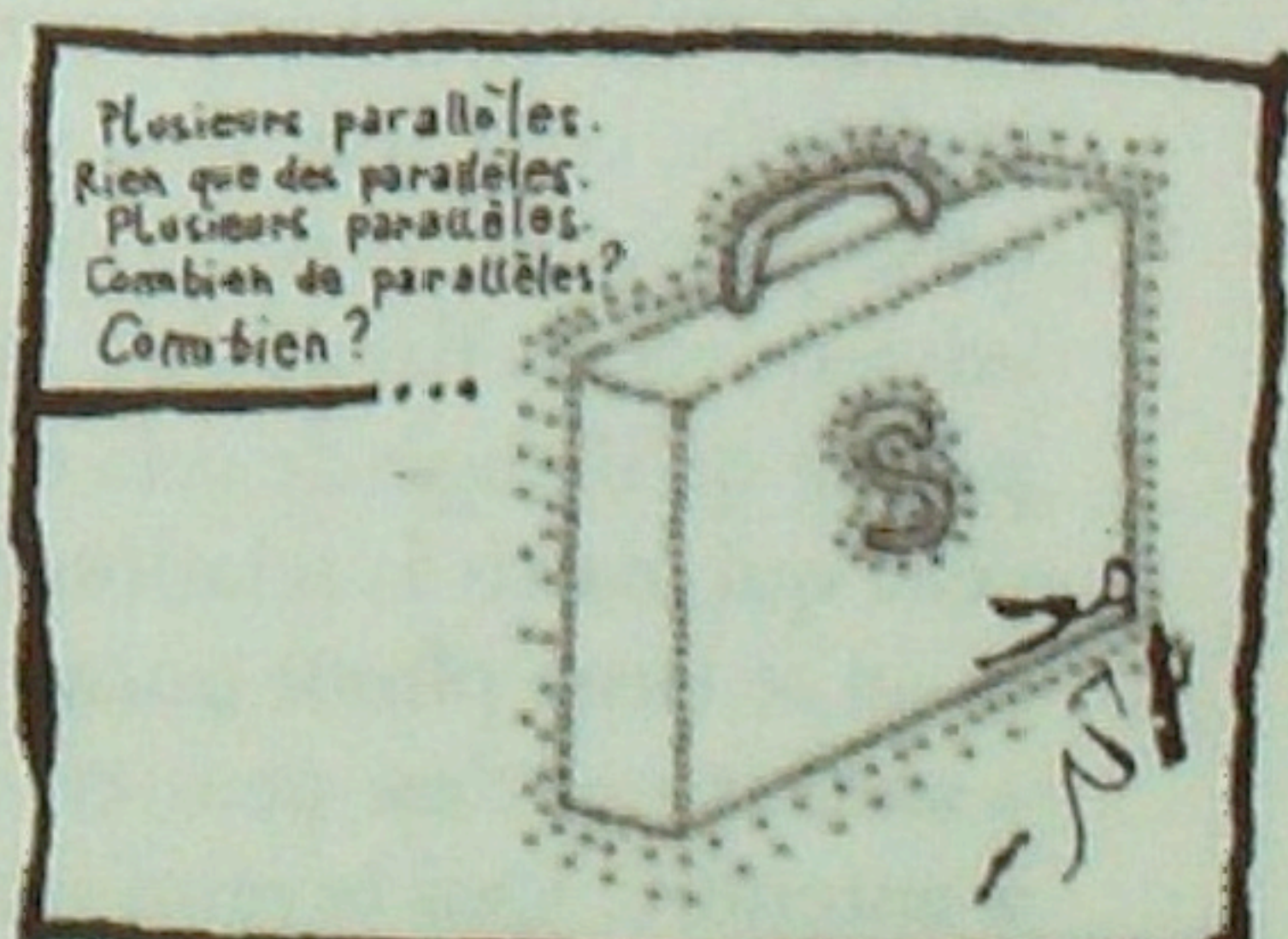
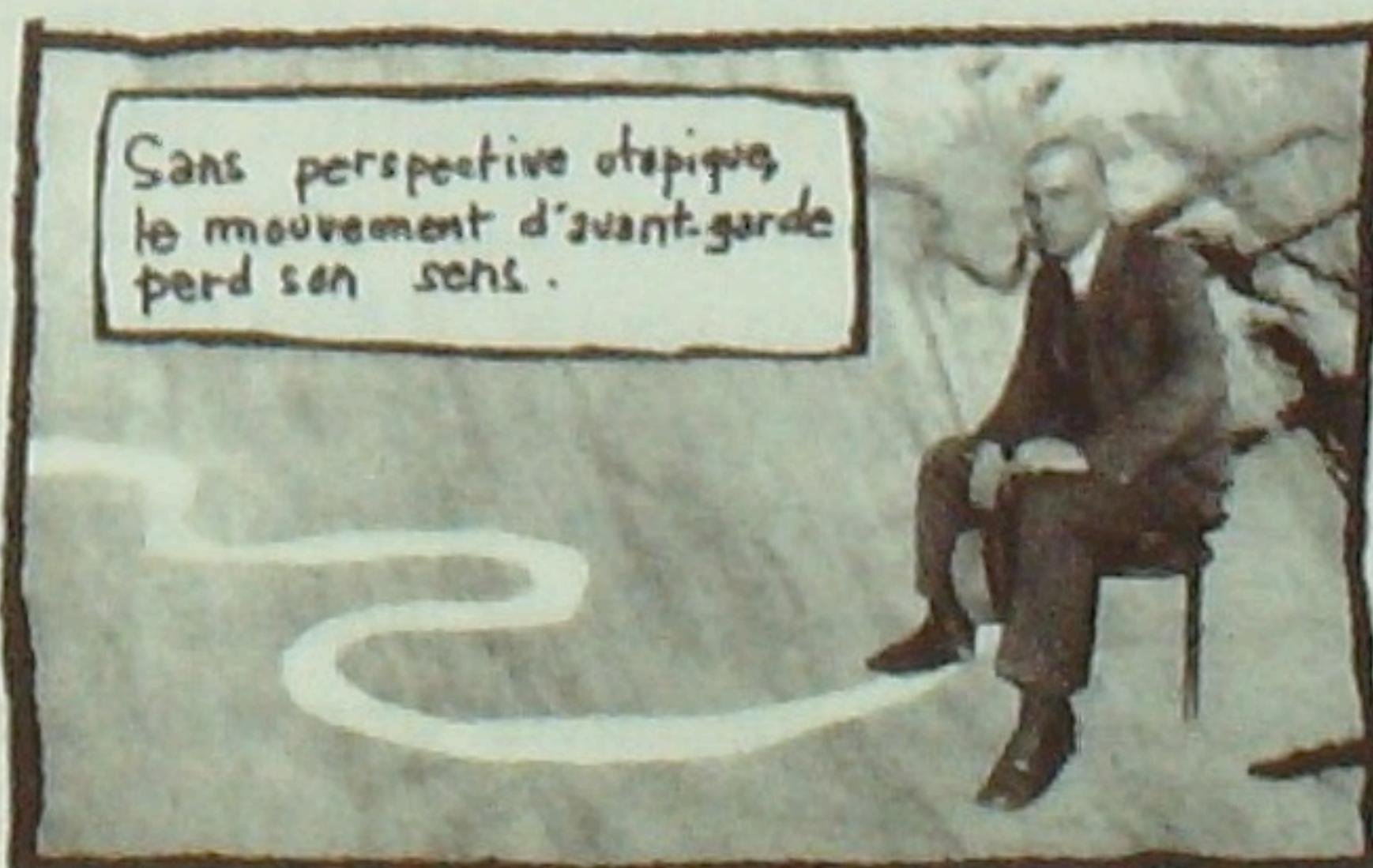
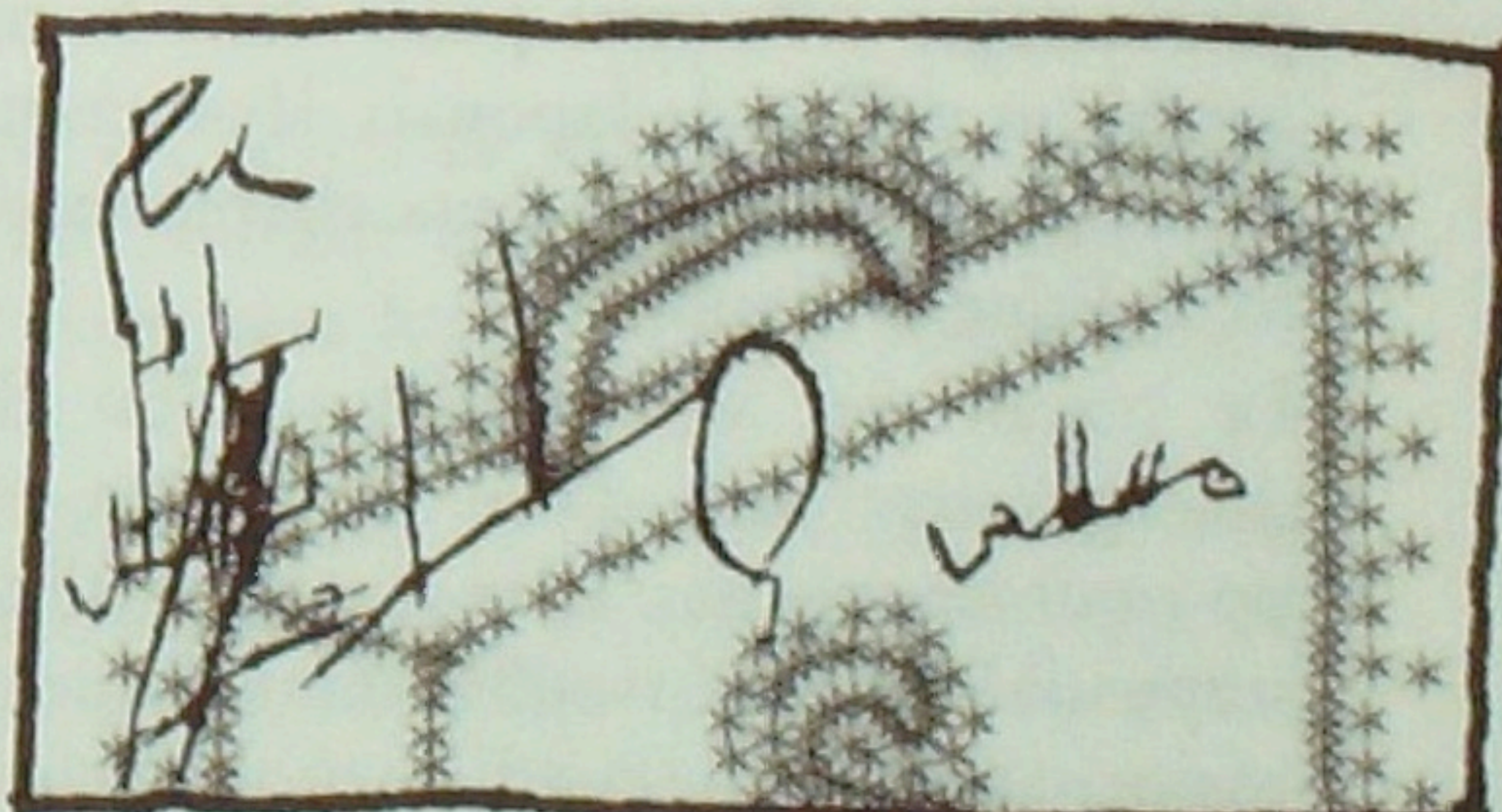
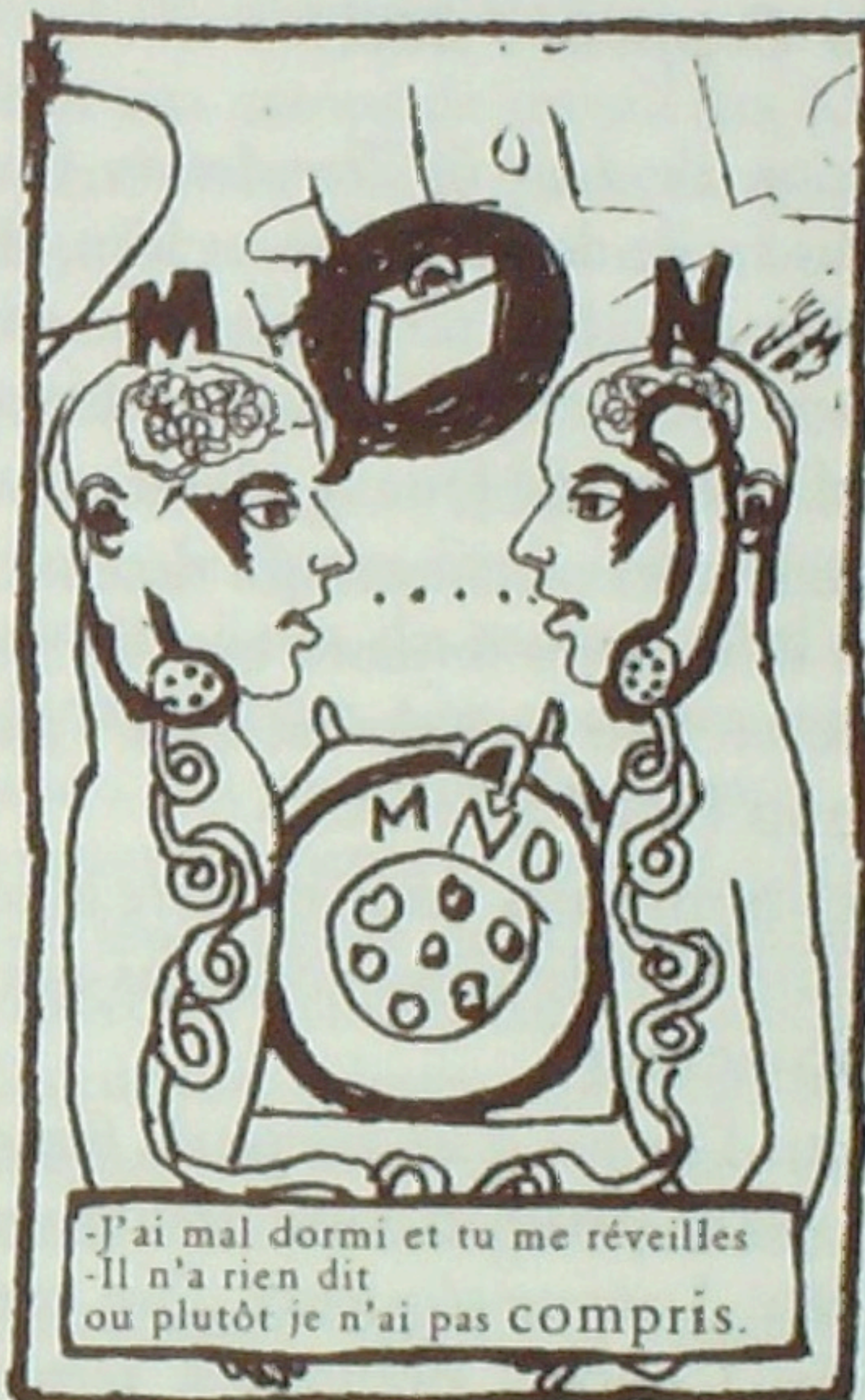
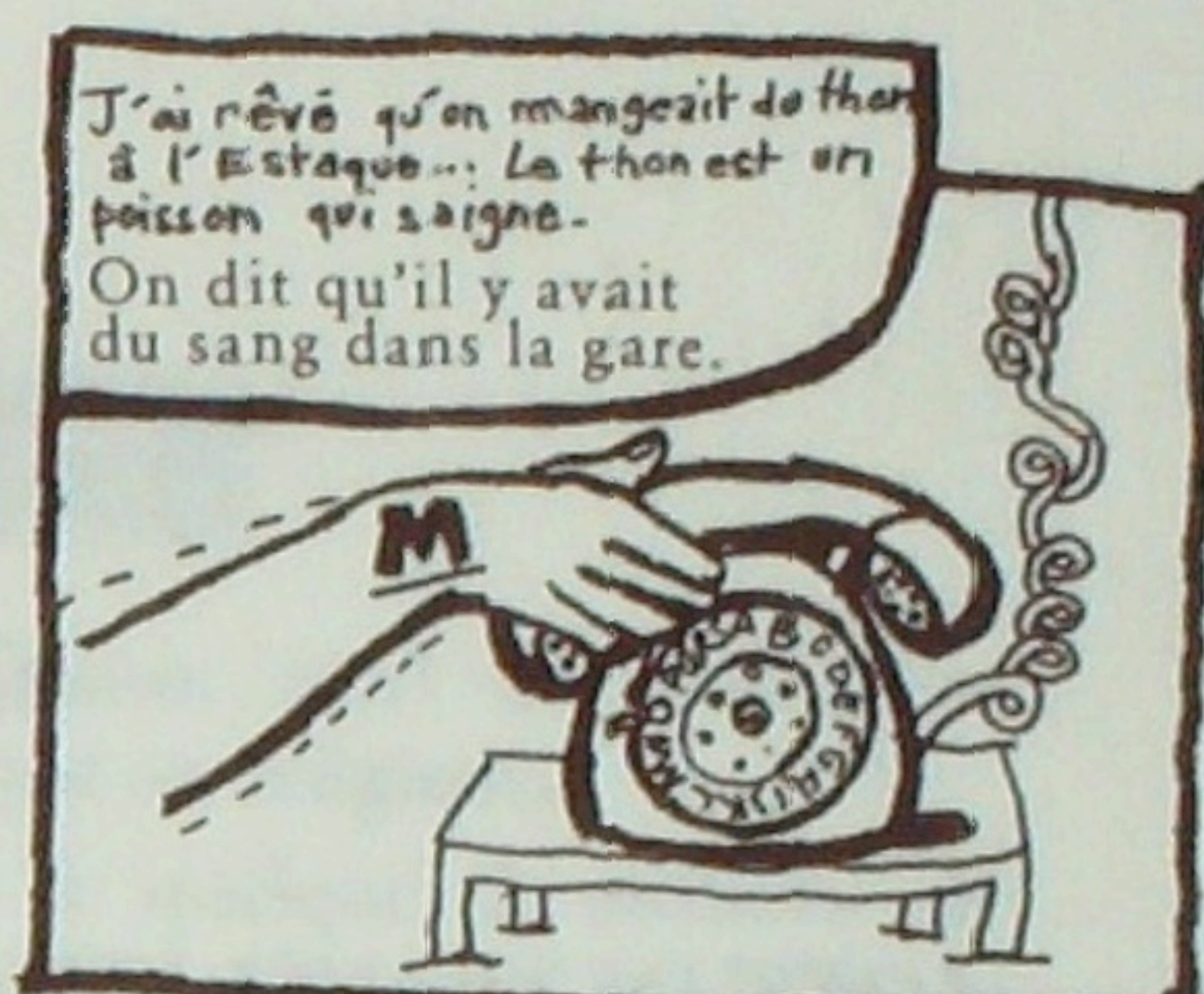
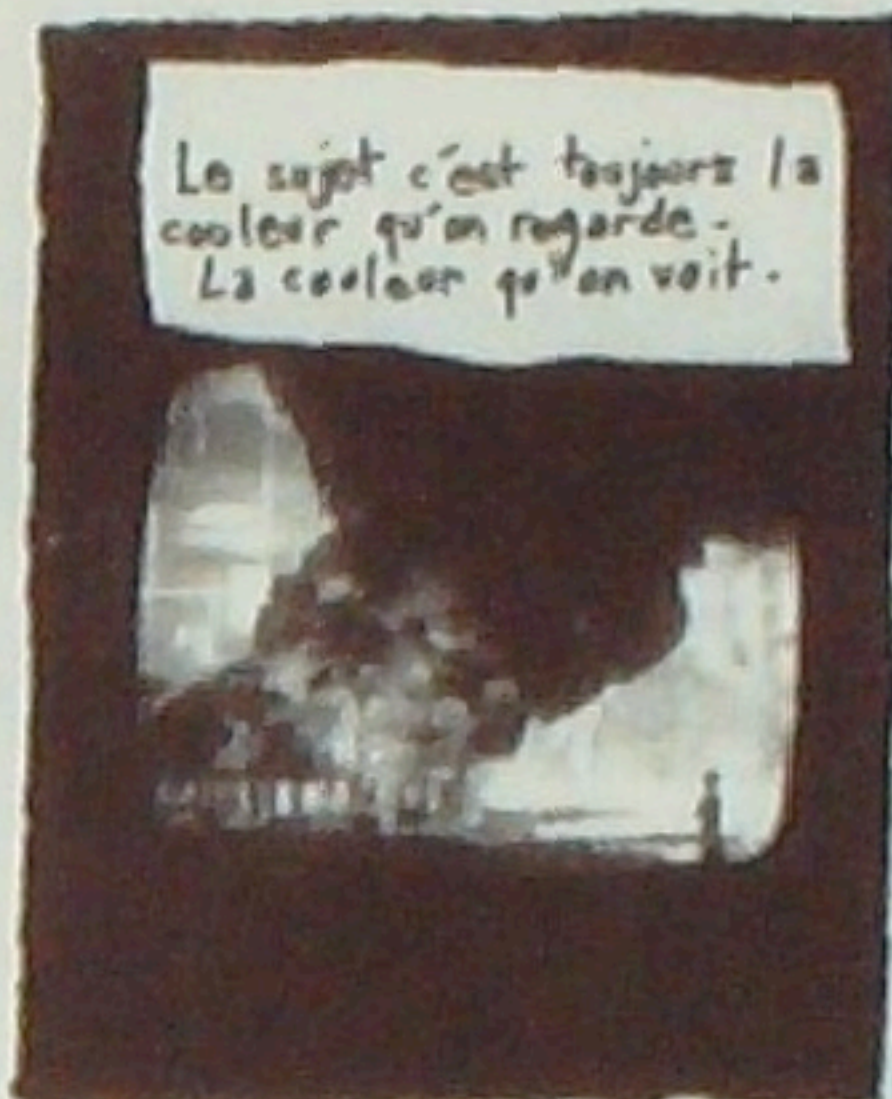
Mouvement



Sans perspective otologique, le mouvement d'avant-garde perd son sens.



Plusieurs parallèles. Rien que des parallèles. Plusieurs parallèles. Combien de parallèles? Combien?



## Catherine Weinzaepflen

### Cinemas & Cinéma

#### **LOST IN TRANSLATION**

*film américain de Sofia Coppola / 2003*

Je suis sortie de la projection de *Lost in Translation* troublée, dans une sorte d'indicible « plénitude ». Pas facile de parler de ce film, du moins de l'état dans lequel il m'a mise. Alors je me suis dit « tendresse », une vraie attention à l'autre entre ces deux êtres, Charlotte (Scarlett Johansson) et le grand Bill Murray – Bob je crois, dans le script. Quel acteur ! (il joue le rôle d'un acteur).

Sofia Coppola déroule les différents moments qui tissent une rencontre entre ces deux qui, pour des raisons différentes (encore que...) ne savent plus où ils en sont de leur vie. Charlotte et Bob se sauvent l'un l'autre, le temps du film (quelques jours dans un Hyatt Hotel à Tokyo).

L'amour advient, en touches minimales : une histoire d'amour entre un homme de cinquante ans et une jeune fille de vingt ans, sans que cette différence d'âge n'apparaisse comme une incongruité.

*Lost in Translation* s'ouvre sur l'image d'un corps de femme allongée sur un lit, filmée de dos en premier plan, petite culotte transparente à la Schlosser (le peintre), on ne voit pas sa tête. Longue séquence d'un corps paysage. Le rythme du film est annoncé : Sofia Coppola prend son temps lorsqu'elle filme ses personnages : ils sont posés dans la matière urbaine d'une ville électrique et agitée, au milieu de Japonais déconcertants. Pour ce faire, la majorité des scènes est tournée dans leurs deux chambres d'hôtel à l'immense lit blanc (l'une étant la réplique de l'autre).

Le travail des voix constitue l'un des points forts : celles de nos deux protagonistes sont d'une proximité physique qui donne l'impression qu'on pourrait les toucher. L'amour en passe par la voix et non par le corps. Il n'est pas impossible que le trouble dans lequel m'a plongée *Lost in Translation* vienne majoritairement de ces dialogues minimalistes, de ce type d'écriture. Un film peu bavard au cadre resserré vous immerge dans les voix cependant que leur musique intérieure constitue une vraie partition. C'est la réalisatrice qui est l'auteur de cette partition, écrite avec une infinie délicatesse. La « scène de jalousie » qui advient vers la fin de *Lost in translation* est ainsi traitée, il faut faire un effort pour penser qu'il s'agit de cela tant elle est éloignée du genre. Cette scène est pourtant celle qui inscrit la relation de Charlotte et de Bob du côté de l'amour car jusque-là on se laisse plutôt porter par l'idée d'une complicité ludique. On ne pense pas « amour » et c'est peut-être ce qui laisse au spectateur une vraie aptitude à voir, à entendre. Qui le rend intelligent.

**S21, LA MACHINE DE MORT KHMERE ROUGE**  
**film franco-cambodgien de Rithy Panh / 2002**

**Génocide** : (du grec *genos*, race, et du latin *caedere*, tuer) Extermination systématique d'un groupe humain, national, ethnique ou religieux.

Le régime des Khmers rouges a coûté la vie à quelque 2 millions de Cambodgiens ; le silence depuis a recouvert l'horreur (nul procès en 1979 au moment de la chute de ce régime sanguinaire).

Rithy Panh qui a survécu aux camps de travail des Khmers rouges vit en France depuis 1980, son film dénoue la parole quant au génocide cambodgien. S21 est un très beau film, la vérité lorsqu'elle évite toute manipulation et qu'elle s'énonce dans la dignité touche en effet à la grandeur de la tragédie en dépit de l'insoutenable qu'elle traite.

Le centre S21 devenu musée du génocide est l'un des lieux où furent perpétrés les massacres : ancien lycée de Pnom Penh il était, sous la dictature des Khmers rouges, l'un des principaux lieux de torture et d'exécution. C'est le lieu de tournage qu'a choisi le réalisateur. On y assiste, tétanisé dans un fauteuil de cinéma, à la reconstitution des gestes des bourreaux. C'est ainsi que Rithy Panh a choisi d'amener le spectateur à penser l'horreur. Qu'il soit parvenu à convaincre les bourreaux de mimer leurs gestes de tortionnaires en présence de deux des survivants des massacres frôle l'hallucination... Les geoliers arguent bien sûr du fait qu'ils exécutaient les ordres de leurs supérieurs et qu'il y allait de leur propre vie, le calme du rescapé qui les interroge ne fait qu'en rajouter au rejet quasi physique que le spectateur éprouve à l'égard des tueurs.

L'impensable confrontation entre victimes et bourreaux que le réalisateur met en scène fait dire à Nath, l'un des rescapés : Nous nous rencontrons mais ce n'est pas une occasion où on se lave du mal.

Le mal est ineffaçable et ce film qui relève du devoir de mémoire nous met face à une situation que l'on n'imaginait plus possible après la Shoah : pourtant l'histoire prouve qu'il arrive encore et encore que les hommes puissent perdre toute humanité.

Tout comme *Shoah*, le film de Claude Lanzman qui, de la même manière avait fait le choix de ne pas montrer les images de l'extermination – une éthique de l'image qui oblige à la pensée – S21 est un travail d'une sensibilité et d'une intelligence rares.



## Jean-Pierre Bobillot

*Voix, etc.*

19. Bernard Heidsieck : *Derviche / Le Robert* [1978-1986] : avec 3 CD (Al Dante 2004).

Un événement à plus d'un titre. D'abord parce qu'il s'agit là d'un des recueils majeurs, entre *Canal Street* [1976] et *Respirations et Brèves rencontres* [1988-1995] (respectivement : Al Dante 2002, 2000), d'un auteur dont l'œuvre il n'y a pas dix ans était encore quasi inaccessible : émiettée en de multiples publications tant personnelles que, surtout, collectives, enregistrées ou imprimées, plus ou moins confidentielles et en tout état de cause, inconnues des lieux éditoriaux recensés ou seulement repérables – bien souvent, d'ailleurs, étrangères –, et partant, vouées à une persistante et incurable marginalité. Ensuite parce que la présente édition vient réparer, enfin, les fâcheuses conséquences de ce qui était vite apparu, une fois passée la première impression de plaisir et de satisfaction – qu'expliquait assez le contexte évoqué ci-dessus –, comme une désastreuse incongruité, à savoir : la précédente publication de la même (?) œuvre, *sans disque* (Les Éditeurs Évidant 1988). Enfin parce que, s'ajoutant aux autres volumes déjà mentionnés ainsi qu'au *Carrefour de la Chaussée d'Antin* [1972] (Al Dante 2001) et à *Partition V* (Le Bleu du Ciel [1973] 2001), ce dernier recueil complète avec une qualité éditoriale qui ne se dément pas une série d'indispensables offrant, sous une forme maniable et fiable à la fois, véritablement l'essentiel de l'œuvre de Bernard Heidsieck (dont l'intégrale de ses grandes œuvres cycliques) : nul doute que ces nouvelles conditions de divulgation, changeant du tout au tout la *visibilité relative* des différentes pratiques qui structurent le champ poétique contemporain, ne contribuent puissamment à une réévaluation desdites pratiques et, singulièrement, à une meilleure prise en considération, – en général, des poésies dites « sonores », « action », etc., – et, en particulier, de Heidsieck lui-même *comme poète*, en dehors de toute épithète distinctive et, par là-même, restrictive.

20. Bob Cobbing : *VerbiVisiVoco Selected Poems 1942-2001* : avec 1 CD [édition, préface et postface par Michael Lentz : bilingue allemand / anglais] (édition selene, Vienne, Autriche, 2003 : [selene@r0.or.at](mailto:selene@r0.or.at); [www.selene.at](http://www.selene.at)).

Encore un événement. Sous une forme maniable et fiable à la fois, c'est l'œuvre protéiforme et quasi inétiqutable, si mal connue sous nos climats, d'un des grands acteurs et pionniers des poésies expérimentales en Europe, qui nous est donnée à voir / lire / entendre dans sa constitutive et impressionnante unité / diversité, tant diachronique (60 années séparent le « First visual poem » des « Variations on an urban theme ») que, si l'on veut, générique et même linguistique. Ainsi l'indique assez nettement le titre, dont l'aspect de « mots collés » suggère également, à qui y prête quelque attention, que, de cette extrême diversification des pratiques, résulte un subtil *continuum* dans lequel les

différentes composantes – esthétiques autant que matérielles – de cette marqueterie en perpétuelles turbulences viennent en définitive se couler, par réciproques absorptions et/ou contaminations (du visuel au lisuel, du phonétique au glossolalique, au phonatoire, au grammatic, etc.) : le principe d'unité n'en est autre qu'une attitude radicalement et rigoureusement *matérialiste* – quant au langage. Deux bornes extrêmes de cet éventail à 360° pourraient être, d'un côté, le travail à la fois très précis et très novateur auquel il se consacra, en matière de typographie (dans le cadre notamment des publications du « Writers' Forum », fondé en 1962 à Londres), et la capacité d'improvisation, d'une puissance à la fois brute et humoristique... – fût-elle retravaillée par la grâce du magnétophone –, qui fit de lui l'un des *performers* les plus mémorables de la scène poétique (lieu, pour lui, de ce qu'il baptisa « body-generated poetry ») : un bon exemple en est le tubesque « 15 Shakespeare-kaku », dont on peut simultanément voir / lire et entendre les versions, respectivement, imprimée [1971] et enregistrée [1975] ; ou les 4 planches de « Spontaneous appealinair contemprate apollinaire » [1969] et les 5'03 d'« Appealinair' » [2000]. La conception, qui m'est chère, de la communication poétique *comme bruit* (dans toutes les acceptions de ce terme) lui convient tout particulièrement...

21. Hervé Brunaux : *Évangile 2000* Symphoème : CD 17'02 (avec Aurélie Personeni) ; *Le plan n'est pas nouveau / Étonnés* (avec Aurélie Personeni, Bruno Guiot, le journal de France Info) : CD 11'29 (Féroce Marquise, Périgueux, 2002 ; 2003 : musique de Christophe Mauguy).

Animateur de la revue *Ouste !* et du festival *Expoésie*, auteur du recueil *Évangile 2000* (Le Nouvel Athanor 2002 : préface de Julien Blaine), en voici un qui est tombé dans la marmite phono/vidéosphérique dès ses primes vagissements.

Question de génération, sans doute ; d'instinct médiologique aussi, car encore faut-il s'orienter dans ce dédale d'influences, d'influx, de flux (le « tactile / tribal » de McLuhan) : tombé, oui, mais pas de la dernière rosée ! ni sur n'importe quel os (à ronger). Diction délibérément artificielle (et ralentie), détournements, effets et brouillages en tous genres, confrontation voix / musiques, boucles, slogans, séquences narratives d'inspiration érotique / urbaine : arrière-petit-neveu post-techno de William Burroughs au pays du diamant noir, Hervé Brunaux opère quelque part entre Charles Pennequin et Lucien Suel, là où ses carottages dans un sol psychique truffé d'étranges sécrétions pourtant familières font remonter à la surface autant de preuves irrémédiables de ce *virus from inner space* que pourrait bien être le langage.

Comme eux, il tente – à l'aveuglette – de démêler la pelote des linéaments d'un nouvel humanisme (pour demain)...

**Didier Garcia**

*Scripta manent*  
(Baudelaire IV)

Didier Blonde – *Baudelaire en passant* – Gallimard – 192 pages, 16,5 €

Ce qu'il y a de bien avec Baudelaire, c'est que son œuvre se prête à tout : à la lecture évidemment, la mise en voix ou en musique, au commentaire, et pourquoi pas à la promenade dans Paris, au gré des cinquante domiciles où il a vécu pour une durée plus ou moins longue.

Telle est la flânerie à laquelle nous convie Didier Blonde dans un volume habilement conçu, qui ajoute à la facilité de son abord le plaisir de flâner dans une œuvre sans l'habituel appareil critique qui encombre les éruditions universitaires. Cela vous a quelque chose de reposant. Ici, point de ces références qui vous mettent mal à l'aise avec votre culture ; ici, rien qui soit ni trop austère ni trop ardu ; ici, chacun peut flâner, circuler à sa guise, arpenter la capitale d'un pas léger, la tête chargée de rimes, ou courir de rue en rue, de domicile en domicile, voire de café en brasserie, boire ici un verre de Beaune, là de pommard, de mercurey, au risque de se griser – mais quel mal y aurait-il à cela...

Au gré des édifices, c'est toute la vie et toute l'œuvre de Baudelaire qui s'ébauchent. On le suit au casino de la rue Cadet avec Constantin Guys pour se « *livrer à la crapule* ». On s'attable près de lui à la brasserie des Martyrs, où il s'encanaille avec la bohème de l'époque, ou au café Lemblin, où Hippolyte Babou lui souffle le titre des *Fleurs du Mal*. On l'accompagne chez Mme Sabatier, une « *vivandière de faunes* » comme l'appelaient les Goncourt, toujours aussi peu révérencieux. On le voit à la maison de santé du docteur Duval, on croit même l'entendre, devenu aphasique, répéter ses « *crénom, crénom* ». Et dans tous ces lieux, on retrouve des personnages oubliés, Léon Cladel par exemple, qui fut un de ses plus fervents disciples. Ou des noms plus familiers : voici Flaubert et Du Camp à la veille de leur départ pour l'Orient, voici Courbet, déjà chef de file de l'école du laid, voici Barbey, et puis Manet...

Qu'on ne s'y trompe pas : visiter Paris en compagnie de Baudelaire, cela revient surtout à visiter Baudelaire, et tant mieux. Si l'on s'égaré dans les allées du cimetière Montparnasse, c'est pour mieux revenir ensuite au 2 septembre 1867, jour de sa sépulture. Si l'on marque une pause au café de Foy pour y déguster un pommard, c'est pour y rencontrer ceux qui l'ont portraituré. Si l'on surprend le baron Haussmann détruisant la capitale, l'expurgeant de son passé, c'est pour y retrouver ces ruines qui sont autant de prolongements grandeur nature de l'œuvre et de la vie de Baudelaire. Chaque lieu est donc un prétexte à l'évocation du poète, à la justification de son œuvre, de sa vie.

Au gré des rues où l'on musarde, des édifices que l'on visite en pénétrant par effraction dans les descriptions que des écrivains bien inspirés ont rédigées avant

leur démolition, ce n'est pas tant Paris qui change que chacun des masques du poète, toujours maraudeur, mais tantôt solitaire, tantôt commensal, tour à tour rôdeur, courtisan, amant, étranger à lui-même, et bien sûr poète, infiniment.

**Yves Boudier**

## *Revue & Revues*

*États provisoires du poème IV.* (Co édition Théâtre National Populaire-Villeurbanne/Cheyne/Les Langagières. Cheyne éditeur. 43400 Le Cambon-sur-Lignon.)

Quatrième volume – pas une revue donc – issu des Langagières, semaine autour de la langue et de ses usages pour laquelle commande est passée aux poètes d'un texte sur les enjeux de leur travail. Une cartographie éphémère du paysage poétique contemporain, dans sa diversité et ses contradictions. Avec cette fois Marie-Claire Bancquart, Jacques Darras, Michel Deguy, Patrick Guyon et Alain Jouffroy, dans la postérité de Samuel Beckett : « *Forer des trous (dans le langage) l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est ça qui est caché derrière, que ce soit quelque chose ou non, se mette à suinter à travers* ». Pages de réflexion pour qui ne craint pas l'austérité du propos.

*Action Restreinte.* (n° 3. premier semestre 2004) Théories et expériences de la fiction. 31, rue de Bellefond. 75009 Paris. [actionrestreinte@hotmail.com](mailto:actionrestreinte@hotmail.com)

Mathias Lavin, Aurélie Soulatges et Isabelle Zribi : « *Avant la parole s'annonce comme la possibilité d'une action politique de la langue, et dans la langue. Quelles langues employer, quelles langues faire ployer ? (...) Comment parvenir à nos propres mots si notre pensée nécessite un langage contaminé par les forces que nous voudrions combattre ? (...) Cela renvoie, ultimement, à la position douloureuse de l'écrivain, contraint à s'exprimer dans la langue de l'oppresseur, quelle qu'en soit la figure* ». Prendre la parole donc, voilà la position défendue et déclinée dans ce numéro, pour renouer avec le principe, le primitif. « *Au contraire du langage (...) la parole est éphémère, réduite au seul moment de son énonciation, à laquelle succède, comme en écho, un dépassement du temps, l'évocation de la fiction de l'origine* ». Humberto Ak'abal, Nathalie Blanc, Jean-Luc Parant, Florence Pazzottu, Ryoko Sekiguchi, Lyn Hejinian... Sans négliger l'écoute du Cd (Étienne Brunet/Julien Blaine/Joël Hubaut), surtout pour l'intervention tonique d'Isabelle Zribi, *Le Burin des normes*.

*La Polygraphe.* (n° 32 « H. S. : hors-sol », premier trimestre 2004.) 157 Carré Curial. 73000 Chambéry. E-mail : [editionscomp.act@wanadoo.fr](mailto:editionscomp.act@wanadoo.fr) / Site internet : [www.editionscompact.com](http://www.editionscompact.com)

Deux prélèvements dans ce numéro rapide et foisonnant. Dominique Meens : « *À qui se demande si le conférencier aime ou déteste Lacan, il est répondu que sous un pommier, il n'y a pas à aimer ou détester Newton, que la pomme vous tombera sur*

la gueule dans l'un et l'autre cas ». Et Jacques Demarcq : « J'aime que tu sois défaite de cette plaie ouverte à l'excès, trouée de cet accès de chair à la chair du plaisir, par où te perçant je me perds dans l'insensé d'un sensible immédiat, introduit dans l'intraduit d'un réel sans langage, qui ne parlant pas vibre et trille et tremble et rit, sujet d'aucun verbe à nul dieu assujetti. Il n'est de sexe que féminin ». Une photographie en quatre plans cerne des corps dansants (Julie Poupé). Une livraison quelque peu « hors série », dont le nombre de pages restreint pour cette revue habituellement abondante ne dément pas la qualité.

**Vacarme.** (n° 25, automne 2003). Co-Errances / Vacarme. 38, rue Servan. 75744 Paris cedex 11. [vacarme@lalune.org](mailto:vacarme@lalune.org) / [www.vacarme.eu.org](http://www.vacarme.eu.org)

Surprenante revue de réflexion politique et culturelle qui s'est enrichie d'un Cd, « *La sonore* », que l'on retrouvera dans tous les numéros à venir. À signaler la rubrique Chantier sur le *Secret* : « dévoiler, se dévoiler ». Et la double page Poésie avec Cole Swensen, traduit de l'américain par Rémi Bouthonnier, Comment la photographie a changé le visage humain : « *Combien simple alors, tu vois qu'on peut dormir/à travers le futur/comme nous avions prévu* ».

**No: a journal of the arts.** (issue 2, 2003) Deb Klowden. 39 West 29th Street, 11 A, New York, NY, 10001. [www.nojournal.com](http://www.nojournal.com)

Une revue de grande allure, au sommaire prestigieux. Pour preuve(s), ce choix de trois poètes : Michael Palmer, *Arc* : « *Do you remember how quiet/the skies became, that while,/before the clanging began again?/The wild poppies, their caps,/the sentinel owl,/the crescents and veining,/windrows and slopes?* »

Peter Gizzi, *A History of the Lyric* : « *So things come together, oneland one. And if one, and iflan overwhelming sense of rescue:/fallen leaf. Broken acorn, Schoolyard tears./A grandiosity for being useful:/burning ship. Buckling dam* ».

Enfin, traduit par Keith et Rosmarie Waldrop, Jacques Roubaud, *Square des Blancs-Manteaux, 1983* (méditation sur la mort, sonnets composés selon le protocole de Joseph Hall) : « *Subject to Death you are/Spread on the ground your goods/Cards, letters, snapshots, words/Of your own Death you're Subject/Bodiless Body you/Losing yours lips, your words/Earth's black hair at the edge/Of an unbordered Death/The present is held here/That you'll not hold, that you/Give leave to ply its target./No minding there impos-/ibles or possibles/Your Death the other Subject* ». Et au cœur du numéro, un livre intégral devenu introuvable, reproduit sur un élégant papier gris pâle : *In Denmark*, de Kenneth Irby, poèmes écrits en 1973/74 pendant son séjour à l'English Institute of Copenhagen University : « *early in the Spring or late in summer/a day as dark as Winter and as wet, the welcoming/the warning pyres not set/and those who are leaving* ». Une revue sûrement présente sur les tables de nos bonnes librairies anglo-saxonnes. Je vous le souhaite !

**Glanes.** (n° 18, décembre 2003) Feuillet de poésie gratuit. Joël Poirer. 8, place de l'Église, 39350 Ougney. E-mail : [joel.poirer@wanadoo.fr](mailto:joel.poirer@wanadoo.fr)

Parmi ces publications indispensables au quotidien du poème. Soutenir et faire connaître. Ainsi Marie-Noëlle Agniau : « *La nuit ôte le visage/défenestre/chaque jour./Soudain des lèvres/un sourire./Percée d'anonymat./Saisons/et nos erreurs incorrigibles* ».

*Cahier de Poétique*. (n° 9, octobre 2003) Centre International Inter-universitaire de Créations d'Espaces Poétiques. CICEP, 2, rue de la Liberté 93526 St-Denis cedex 02. Site internet : [www-artweb.univ-paris8.fr/theatre/cicep/accueilcicep.htm](http://www-artweb.univ-paris8.fr/theatre/cicep/accueilcicep.htm)

Outre les études regroupées dans le « Carrefour de la Recherche », (lire, par exemple, *Éléments pour une pensée de la scène*, de Véronique Bontemps, ou *Jean Sénac*, de Didier Ayres), la troisième partie de la revue, « La Part des Mots », permet de découvrir Pablo Poblete, poète et peintre chilien, promoteur de la « psychopoésie », dont trois psychopoèmes (1988, 96, 2003) donnent un curieux témoignage : entre traces écrites de poème sonore et poème lettriste, sans refus du vers ni d'une forte prosodie. Une coexistence mouvementée mais heureuse avec les auteurs qui l'entourent, (François Aubral, Rebecca Gruel ou Youssef Haddad), dont les formes plus classiques sont par là révélées.

*Canicula*. (n° 9, janvier 2004). 26, rue des Capucins. 69001 Lyon. Revue trimestrielle (papier 14 gr + encre noire, une seule page recto format A4), « *Écrire un livre inutile* », texte d'Emmanuelle Pireyre. Radicale simplicité de cet unique recto. Peut-être plus encore cette fois, grâce à cette page implacable d'intelligence de l'auteure invitée.

... Sans manquer le numéro « Robert Pinget » de la revue *Europe* (janvier-février 2004). Textes inédits et quelques pages remarquables de Claude Simon, Jean Dubuffet, Éric Chevillard ou Dominique Viard. Enfin, tout juste paru pour le Salon du Livre 2004, *CCP 7* (2003/1, farrago /cipM). Un dossier Jean-François Bory, ouvert par un entretien avec Jean Daive. Un cahier critique prolixe et généreux. Parfois sévère.

---

## Notes / Lectures

---

### *Le Poème en prose, Une rencontre de la poésie et de la philosophie\**

Après un siècle et demi d'histoire du poème en prose moderne, je crois que le temps est enfin venu de réfuter toute définition de la poésie qui réduirait celle-ci au vers.

J'ai longtemps cru à la définition minimale, qui affirme l'équation entre la poésie et le vers. Or c'est là, me semble-t-il aujourd'hui, un abus de conceptualisation que rien ne justifie. Ni les plus anciennes définitions connues, celles d'Aristote ou de Platon. Ni les productions poétiques parmi les plus convaincantes des 150 dernières années, car il y a parmi elles justement nombre de poèmes en prose.

---

\* Extraits du texte ayant servi de support à une conférence donnée en juin 2003 à *La Maison des Écrivains*.

Pour ce qui relève de la poésie grecque ancienne, il est aujourd'hui connu de tous que le champ sémantique de *poiëma* est « travail accompli », et plus particulièrement « travail des mains, statue, meuble, etc. » puis « travail de l'esprit, poème, fiction poétique, etc. » ; que le champ sémantique de *poiësis* est « fabrication de parfums ou de navires, composition de mélodies ou de poèmes », d'où « œuvre poétique, poème, poésie, genre poétique » ; et enfin que le verbe *poiëô*, avant de signifier « composer une œuvre littéraire ou poétique », mais aussi la « mettre en vers », signifie « faire, fabriquer, construire ».

Tout le monde entend bien là que le poète est initialement penser comme artisan, ou plus exactement que la distinction artiste/artisan n'existe pas encore. Et, conséquemment, tout le monde devrait entendre que la vision poétique initiale du monde, c.-à-d. la vision homérique, est une vision concrète ; entendez que le monde du poète héroïque n'est pas différent de celui du charpentier ou du sculpteur.

Ce n'est que dans un deuxième temps, quand sa concrétude tend à s'abstraire de la matière que la poésie devient comparable, selon Simonide de Céos, à la peinture, en tant qu'ils sont tous deux des arts de l'image.

Idee que reprendra Aristote, lui qui considère dans *La Poétique* que la présence du mètre n'est ni une condition nécessaire ni une condition suffisante pour que l'on puisse parler de poésie : que la condition fondamentale, dont la poésie dépend, c'est la *mimësis* (« imitation » ou « représentation ») qui n'est pas nécessairement liée au mètre.

Je considère donc le vers comme le médium privilégié de la poésie, et pense qu'il est aujourd'hui encore l'horizon (qui recule à mesure que l'on avance) de cette poésie qui s'écrit plus ou moins loin de lui. Il n'est pas question pour moi de nier ce fait poétique majeur : la poésie à capter le vers et l'a fait sien pour son plus grand profit. Pour autant, il me semble que le temps est venu de penser la poésie autrement, c.-à-d. de rouvrir les portes de la conceptualisation : de même que la philosophie à partir de Hegel doit apprendre à philosopher par-delà le concept, la poésie depuis Baudelaire doit (ré)apprendre à poétiser par-delà le vers !

Or si le vers, et plus particulièrement le mètre, reste de façon plus ou moins confuse l'horizon de notre poésie, c'est parce que les autres formes (les différentes formes de la poésie en prose, dont le poème en prose n'est qu'un cas), qui bien qu'elles existent matériellement, n'ont pas été développées conceptuellement, c.-à-d. demeurent privées d'existences réelles sur le plan de la pensée.

Il nous faut donc sortir de l'équation **poésie = vers** car, fondamentalement, elle est inexacte, aussi bien conceptuellement qu'historiquement. La tradition elle-même ne fait-elle pas remonter le poème en prose à la Bible ?

C'est d'ailleurs un adversaire de la poésie qui a produit cette équation. En effet, la définition de la poésie en tant que forme (poésie = vers) trouve son origine dans une comparaison que Gorgias un jour a fait entre la poésie et la rhétorique – comparaison en faveur de cette dernière, puisqu'il réduisait ainsi la poésie à sa caractérisation la plus extérieure. Il est à ce propos curieux de voir que les amoureux de la poésie en vers se satisfont parfaitement d'une définition élaborée par les adversaires de celle-ci. Car quoiqu'il en soit des intentions des défenseurs

actuels de cette thèse, comment ne pas être frappé par le fait que cette conception *a minima* n'offre guère à la poésie une image ambitieuse d'elle-même.

Pour y voir un peu clair, je distingue, d'abord la **poésie**, qui est selon moi une idée, et le **poème**, qui est une forme.

*Oui*, la poésie en tant qu'idée est la véritable fin du poème ; et *oui* le poème est le moyen pour atteindre cette fin. Il me semble que, si l'on veut que la poésie ait quelque valeur, la pensée doit être présente en elle ; mais elle doit être présente à l'arrière-plan du poème (hors, bien entendu, les poèmes philosophiques) : Telle la raison vis-à-vis de la passion selon Hegel, la **pensée poétique** (sauf quand elle se met elle-même en scène) règle non seulement les questions de forme (pensée esthétique et poétique) mais également des images qui font le poème (la vision du monde).

Or, la poésie est parfois la fin de moyens qui ne sont pas le poème, et inversement le vers et le poème ne sont pas toujours les moyens de la poésie.

Gogol, avec *Les âmes mortes*, offre un exemple aussi limite qu'exemplaire d'une œuvre où la poésie est atteinte par des moyens autres que le vers et même autre que le poème ; car il ne fait aucun doute que ce *poème* (dans l'édition originale, Gogol avait même veillé à ce que le caractère typographique de cette dénomination soit supérieur à celui du titre), que ce poème donc est un roman.

À l'inverse, chacun sait bien qu'il ne suffit pas d'écrire des vers et des poèmes pour *composer* de la poésie et être poète. Ou plus exactement, chacun sait bien que ce qui fait le poète c'est cette chose difficile à définir qui excède le vers : ce qui advient lorsque le poème atteint à la poésie. Ce qu'est la poésie, c'est une idée ; mais cette idée n'est pas identique d'un auteur à l'autre, d'une époque à l'autre, d'une forme à l'autre... Ce qu'est cette idée, ce n'est donc certainement pas une idée simple, univoque, et sa valeur réside justement dans sa complexité et dans son ouverture. Or, cette ouverture est la preuve tangible que la poésie, est vivante. L'art poétique n'est pas mort ; lorsqu'il le sera, il nous sera alors facile de découvrir l'univocité qui présidait au cœur de la complexité.

C'est pourquoi je distingue en second lieu le **poème en vers** et le **poème en prose**. On trouve dans le premier aussi bien les mètres que les vers libres, même s'il est vrai que le vers libre est difficile à définir – et par bien des points s'approche du poème en prose. Quant à la poésie en prose, je la réserve au seul poème en prose, car lui seul, du côté de la prose, se donne les moyens de l'œuvre d'art poétique, lui seul se donne les moyens réels d'une esthétique qui relève de la poésie.

Le premier est une **forme** plus ou moins rigoureuse, plus ou moins rationnelle et complexe, qui relève dans sa formule la plus classique de la numérologie et de la mathématique.

Le second est une **forme informelle**. Cette formule n'est pas un oxymoron, car l'informelle n'est pas la *non-forme*, l'absence de forme. L'informelle c'est la forme dans son impermanence, c'est la forme appréhendée dans sa plasticité même, c.-à-d. dans sa malléabilité, etc. Autrement dit c'est la forme dans ce qu'elle a de difficile à saisir.

Depuis plusieurs années, je considère les poèmes en prose comme des *nuages dans le ciel de la Poésie*.



Ce n'est pas une simple métaphore (P-en-P = nuage), ni même un simple filage de métaphore (nuage + ciel = P-en-P + poésie). Je considère la notion de **nuage** comme un véritable concept poétique, comme un outil important de la pensée poétique actuelle.

Il faut, en effet, aborder le poème en prose ainsi que l'a fait, il y a 200 ans, Luke Howard avec les nuages. Peut-être vous en souvenez-vous : Nous sommes à Londres en 1802, au cœur de Lombard Street, et L. Howard vient de rendre publique, dans le laboratoire de la pharmacie de son ami William Allen sa classification des nuages.

Il distingue tout d'abord trois formes principales de nuages : les *cirrus* (c.-à-d. les filaments), les *cumulus* (c.-à-d. les amas) et les *stratus* (c.-à-d. les étendus). Puis il donne quatre modifications intermédiaires : les *cirro-cumulus* (= amas filamenteux), les *cirro-stratus* (= filaments étendus), les *cumulo-stratus* (= amas étendus) et les *cumulo-cirro-stratus*, ou *nimbus*, (= amas filamenteux étendus).

Or cela a suffi à poser, malgré les améliorations et les affinements à venir, la base de la météorologie moderne

Je prône donc une classification rigoureuse des types de poèmes en prose ; et distingue, en première approximation, le **Petit Poème en Prose**, de 1/2 feuillet environ, avec Reverdy et Jacob pour fondateurs ; le **Poème en Prose**, de 1/2 feuillet à 1 feuillet 1/2, avec Bertrand et Baudelaire pour créateurs ; le **Grand Poème en Prose**, de 2 feuillets et plus, avec Michaux et Ponge pour principaux représentants. Avec ces six auteurs-là, me semble-t-il, nous avons comme une histoire en condensée du poème en prose moderne.

Mais bien évidemment, dans ce tableau, **Baudelaire** pose problème : car s'il a effectivement écrit des poèmes en prose d'un feuillet environ, il est également l'ancêtre du poème en prose long. Mais il a plus encore inventé le **Poème en prose narratif**, prosaïque.

En même temps, il est de ceux chez qui la prose est parfois travaillée comme le vers : quasi-comprée, elle offre des « vers virtuels ». Le mètre apparaissant alors sous la prose comme il lui arrivera souvent d'apparaître sous le vers libre, quand celui-ci sera composé par des poètes dont l'oreille aura été dressée au nombre, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (Roubaud). Ainsi la poétique baudelairienne du poème en prose est-elle une oscillation entre un **devenir nouvelle** et un **devenir vers**. Ou plutôt, c'est de leur rencontre, de leur articulation dialectique que naît le poème en prose baudelairien.

Je n'oublie pas non plus le cas **Ponge**. C'est avec l'inachèvement de son *Pour un Malherbe*, qu'il découvre cette poétique qui lui fait exploser le cadre du Grand Poème en Prose pour atteindre, avec *Le Savon*, *La Fabrique du Pré* et *Comment une figure de paroles et pourquoi* au **Très Grand Poème en prose**, c.-à-d. au « Poème en prose-Livre », au Poème en prose symphonique. C'est là qu'il a fait œuvre de profonde originalité – cela par la grâce d'un sérialisme de principe, principe absolu de composition, quoique non-formalisé (parce qu'a-posteriori ?), et qui reste encore à conceptualiser.

Il est donc nécessaire d'apporter à nos trois formes de base (Petit Poème en Prose, Poème en Prose, Grand Poème en Prose (le Très Grand Poème en Prose n'étant,

encore une fois, qu'une extension de ce dernier)) des distinctions plus fines. La poétique du poème en prose repose sur deux principes fondamentaux : le fait que la langue soit *ouvragée*, ce qui le distingue des simples notations de carnet ou journal de travail, et le fait que le texte soit *composé*, ce qui le distingue des narrations et autres récits.

Tout cela doit nous permettre d'esquisser un état de la poésie actuelle et de proposer un projet poétique personnel.

1/ Par-delà la vitalité apparente de notre poésie (des milliers de gens en écrivent et des centaines en publient), par-delà la qualité certaine de plusieurs dizaines de poètes reconnus, par-delà également son extrême diversité (richesse) le sentiment récurrent, profond, est que la poésie française aujourd'hui se porte mal.

Alors osons un diagnostique. La poésie d'aujourd'hui se porte mal, car : a) Elle n'assume pas la complexité formelle qui lui est nécessaire ; elle est comme complexée, et cherche à (sur)vivre sur un contrat minimaliste, esquivant toute problématique. b) Elle est strictement, obstinément, égocentrique. Avatar lointain, aseptisé, de l'égocentrisme romantique (quand la conquête de l'individu moderne lui était un moyen d'accès à l'universel). c) Elle s'interdit de travailler à la refondation, toujours recommencée, du lien social. Elle se l'interdit, car elle a peur de perdre, prétendument, sa prétendue pureté !

2/ C'est pourquoi je vois dans le poème en prose une machine de guerre qui permet de combattre pour la légitimité de cette forme non évidente et le retour de thématiques délaissées depuis trop longtemps. Je conçois donc le poème en prose comme « un formidable Cheval de Troie anti-castration contre les réductions appauvrissantes de notre conception actuelle de la poésie – et cela jusque dans son esthétique où, par-delà le débat sur la forme et la non-forme, qui réduit la poésie à sa seule poétique, il s'affiche en tant que *forme informe*, puisqu'il offre à la poésie d'aujourd'hui ces territoires nouveaux sans lesquels elle ne saurait demeurer vivante. »

3/ Terminons cette conclusion sur une *note* haute : Si la **poésie est musique** c'est parce qu'elle est une composition où s'équilibre, s'harmonise, son et sens (Gadamer).

Premièrement, elle est **musique de la langue** avec : a) le travail sonore sur les voyelles et les consonnes (chromatisme) ; b) le travail syntaxique (mélodie) ; c) dans le cas de la poésie comptée, le travail de scansion (cadence). Mais le nombre contrairement au sens et au son est extrinsèque à la langue, et donc non nécessaire.

Deuxièmement, elle est **musique de la pensée**, avec : a) le travail sur la pensée du langage (par ex. Mallarmé, Artaud) ; b) le travail sur la pensée du monde (Dante, Schiller) ; c) le travail sur la pensée de la pensée (Parménide, Lucrèce).

Chacune de ces deux dimensions s'adressant en priorité à l'une ou à l'autre de nos deux oreilles : la musique de la langue s'adresse en priorité à l'oreille externe ; la musique de la pensée à l'oreille interne.

*Bruno Cany*

# Sur Louis Zukofsky

## INDEX

### COMMENT FINIR ?

Comment finir ? Comment clore « *A* », le poème d'une vie, d'un demi-siècle, entrepris en 1928, achevé en 1974. Louis Zukofsky répond en multipliant les fins. Il commence par ouvrir les bras à la contingence qui lui envoie un délice imprévu (« an unforeseen delight », « *A* » 23, 536), l'ultime mouvement tout achevé. « *A* »-24 est un cadeau de sa femme Celia, une mise en musique et en résonance de ses œuvres passées. Il entreprend ensuite de condenser à deux reprises six mille ans d'histoire dans « *A* »-22 & 23. Par ailleurs, les vingt-six derniers vers d'« *A* »-23 constituent un acrostiche alphabétique, un compte à rebours de A à Z, de « A living Calendar, names inwreath'd » à « z-sided path are but us ». Enfin, il adjoint aux vingt-quatre mouvements un index intitulé *Index of Names & Objects*.

### EFFETS

L'index d'« *A* » en est l'appendice caudal et digital. Il ferme le texte, mais invite à y faire retour, à le reprendre du début – « A/ round » disent les deux premiers mots du poème –, avec le bénéfice d'une première lecture, mais aussi celle de l'index, précisément.

L'index pointe, isole et montre. En criblant le texte, en y sélectionnant ses items, l'index surdétermine ses mots qui y gagnent une valeur supplémentaire. Leur traîne de nombres de longueur variée indique leur fréquence, leur confère un rang dans une hiérarchie. En les isolant ainsi, hors de leur contexte, l'index invite le lecteur à s'intéresser au mot même, à la notion, et à apprécier un des tout premiers axiomes de Zukofsky : le mot est déjà une relation, une harmonie. Libéré du courant de la phrase ou du vers, l'esprit est libre de vagabonder, de jouer avec les lettres, les syllabes, la prononciation. Après cette rêverie sur les mots isolés suscitée par la lecture de l'index, le lecteur tressautera chaque fois que son œil passera sur un mot mis à l'index.

L'index est contingence. En ordonnant les termes alphabétiquement, il range les mots en liste, et les juxtapositions sont susceptibles de produire de nouvelles étincelles de sens.

### INVENTAIRE

L'index d'« *A* » étonne d'abord par sa présence, ensuite par son contenu. On y trouve certes des noms propres désignant des personnes, des lieux, des titres, des événements et des concepts, mais peu. Son originalité tient à ce qu'il contient un grand nombre d'items rarement représentés dans les index, à commencer par les articles *a*, *an*, *the*, suivis chacun naturellement d'un grand nombre de renvois à des pages nombreuses. De « *Poem beginning "The"* » à « *A* » – dont les douze

derniers mouvements débutent par *An* – Zukofsky esquisse l'épopée des articles : « a case can be made out for the poet giving some of his life to the use of the words *the* and *a* : both of which are weighted with as much epos and historical destiny as one man can perhaps resolve ». (*Prepositions*, 10). Zukofsky avait initialement limité sa recension aux occurrences des prépositions *a*, *an*, et *the* dans les quelques huit cents pages du poème. Sa femme Celia a ensuite étoffé cet embryon d'index, qu'il a finalement révisé.

L'article indéfini évoque l'objet choisi au hasard parmi sa classe alors que le défini, encore déictique, pointe vers l'objet sélectionné, peut-être pour son caractère représentatif. Mais *a* comme *the* renvoie à l'individu pris dans une classe d'objets similaires, tout comme le nom commun singulier qu'ils précèdent, et contrastent en cela avec le nom propre qui suggère l'unique plutôt que le simple. Ces deux articles, par leur caractère doublement commun, représentent le commun des mortels, les inconnus de l'histoire, tout ce qui ne présente pas de caractéristiques suffisamment uniques pour recevoir la majuscule – ou la date – qui monumentalise.

De même, les deux derniers mouvements composés par Zukofsky et qui résument l'histoire humaine omettent les noms propres. « History's best emptied of names » (511) affirme « *A* »-22 qui se veut « *A* history without (the) dates ». Une histoire sans dates, ni noms, sans ces deux conventions qui font couramment l'Histoire mais échouent à rendre la vie même et à rendre compte du monde passé : « Scribes conceive history as *tho/ sky, sun, men never were* » (« *A* »-22, 522). Et de fait, ce sont principalement des noms communs tels que *ciel, soleil* et *homme* que l'on trouve dans l'index d'« *A* », des noms communs qui renvoient à des objets « concrets » et « universels ». Là encore, c'est le commun qui est privilégié.

L'index d'« *A* » contient un grand nombre de noms communs désignant des éléments matériels ou immatériels de la vie la plus quotidienne, la plus commune et universellement partagée, tels les parties du corps – *arm, belly, blood, body, breast, brain, ear, eye, face, finger, foot, hand, head, heart, mouth, knees, neck, nose, tongue, tooth, wrist* –, les parties de l'arbre – *branch, root, seed, tree* – des termes relevant de la famille, des liens de parenté et du domestique – *brother, child, family, father, home, mother, son* –, quelques animaux – *bird, dog, horse*. Il y a des items qui évoquent la ville – *bridge, city, country, street, New York* et autres noms de ville –, mais surtout un grand nombre de noms par lesquels l'homme désigne la réalité naturelle « immuable » qui l'entoure : *air, dawn, day, earth, fire, moon, mountain, night, river, sea, sky, space, star, sun, water*. Les mots aux référents plus abstraits semblent également sélectionnés pour leur utilité à rendre compte du monde : *action, art, being, cause, chance, character, death, desire, dream, form, God, good, grief, harmony, history, idea, image, imagination, infinite, justice, knowledge, labor, motion, name, nation, nature, object, order, paradise, peace, people, perfection, power, reason, sage, science, sense, source, story, substance, time, universe, use, value, virtue, wisdom, word, work, et world*. L'index dresse une liste de termes servant à décrire le monde – les quatre éléments, les trois domaines, céleste, terrestre, aquatique, le ciel et ses luminaires, le temps

qu'il fait, les parties du corps, les sens et les fonctions de l'homme, la nature ainsi que les relations spatiales et temporelles, ou numériques (prépositions, postpositions, articles). L'index fournit un glossaire minimal, un kit de survie pour rendre compte du monde physique et métaphysique.

## COMMENT LIRE ?

En tant que liste, l'index isole et exhibe le mot. En tant qu'outil de référence, il produit l'effet opposé, pointe vers le texte, invite à y replonger pour retrouver le mot dans son contexte ou pour lire les occurrences bout à bout, à comparer les contextes afin de saisir les nuances du mot, ses connotations. La présence d'un index, l'originalité de ses items et l'approche zukofskyenne du mot invitent à une lecture inspirée d'une technique talmudique, la *gezera chava* (« mêmes règles ») qui se résume ainsi :

Soit deux versets bibliques V1 et V2, situés en n'importe quel point du texte, par exemple, le premier dans la Genèse, le second dans Isaïe. Ces deux versets contiennent le *même mot* et nous possédons un certain savoir sur ce mot dans V1. La *gezera chava* permet de transférer ce savoir de V1 à V2, sans aucun souci du contexte ou de la vraisemblance. Seules comptent les connexions d'écriture observées. [...] Les spécialistes du Midrash considèrent cette pratique comme la généralisation d'une autre opération interprétative, la plus fondamentale, la *semoukha* : deux versets juxtaposés, quelle que soit l'hétérogénéité de leur signification apparente, possèdent, au-delà de celle-ci, un lien logique et peuvent être lus comme un seul énoncé. [...] Elle privilégie donc les contiguités, les connexions du texte et donne ainsi son style au Talmud. (G. Haddad, *Manger le livre*, 209-210)

Il n'y a aucune limite à l'éloignement entre deux occurrences entrant en résonance. À lire *Bottom* : *On Shakespeare* – monumentale lecture de l'œuvre de Shakespeare et démonstration de la primauté de l'œil sur l'intellect –, il semble bien que Zukofsky lise Shakespeare ainsi, en relevant et comparant récurrences et contextes. Ainsi, Zukofsky conteste une modification apportée au texte de Shakespeare par un éditeur soucieux de rendre un passage moins déconcertant par la suppression du mot *table* : « Elsewhere in Shakespeare there is this use of *table* meaning *tablet* for writing something to remember, or a *flat surface* for painting [...] Besides its use works in with Shakespeare's art of recurrence of images, like musical notes, that articulates the *definition of love* sounding precisely thru all its plays » (290). Une importante partie de *Bottom* est consacrée au repérage des occurrences de termes relatifs à la vision – « I have never counted the variations on *eyes* in *A Midsummer-Night's Dream*. [...] A count of the word *eyes* in the other plays and poems would prove just as considerable » (*Bottom*, 283) – et des définitions de l'amour. Ce travail de repérage et de marquage incite à considérer le texte autrement qu'un enchaînement de mots et de phrases, de gauche à droite et de haut en bas.

## MÉMOIRE DES MOTS

C'est donc ainsi que Zukofsky lit Shakespeare et ainsi qu'on peut lire Zukofsky. Car c'est apparemment ainsi que Zukofsky perçoit et conçoit les mots. Pour

Zukofsky, les mots ont une mémoire. Le phénomène va au-delà de la connotation. À chaque nouvelle occurrence, le mot importe ses emplois précédents, comme s'il retenait quelque chose des contextes antérieurs. C'est ainsi que Zukofsky parvient à réduire l'intertextualité à un mot, voire à une syllabe rimante : *labor* à la fin du troisième vers d'« A »-9 porte la mémoire de l'*amor* de la *canzone* de Guido Cavalcanti « Donna me prega ». Le mot-rime *stone* de la sextine « Mantis » porte la mémoire des *Rime petrose* de Dante. Fétichisé, un mot cité peut tenir lieu d'un passage entier, d'une œuvre, voire d'un auteur. De même qu'un mot chez Zukofsky est toujours utilisé avec tous les sens possibles de la notion en tête (1), un mot garde aussi les traces de ses occurrences précédentes qui se déposent, se sédimentent et lui donnent plus d'épaisseur, une profondeur. Objet tridimensionnel, il saute aux yeux ou creuse la page par son volume. Le poids et la densité du texte zukofskyen s'expliquent en partie ainsi.

## SIGNATURE

Encore une fois : comment finir ? « A » fractionne la fin, finit plusieurs fois, mais multiplie aussi la signature. Avant l'*Index of Names & Objects*, « A »-24 comporte déjà un premier index, signé. Il s'achève avec quelques vers signés « L.Z. » et un remerciement adressé à Paul, fils unique, et signé conjointement par ses deux parents : « C.Z./ L.Z. » (806). Le compte à rebours d'« A »-23 s'achève avec un vers – le dernier vers composé par Zukofsky – débutant avec l'initiale du poète : « z-sided path are but us ». L'index général s'achève également avec un mot commençant par Z, *Zion*, dernier mot d'« A ».

*Bottom* fractionne aussi sa fin. L'ultime chapitre est intitulé « Z (*signature*) ». Il est suivi d'une liste des abréviations puis d'un index. Inauguré par trois épigraphes, l'index de *Bottom* est traité comme un texte à part entière. Il se clôt sur le nom du poète, comme en guise de signature.

Zukofsky, Louis, 265 (from *Barely and widely* and *Some Time*), 393 (Come shadow),  
436 (thought), 442 (Z)

(*Bottom*, 470)

L'index conduit l'auteur à soi, le fait rentrer en lui-même, réuni, unifié, et invite le lecteur, une fois toutes les pages tournées, à retourner le livre pour retrouver sur la couverture les mots de la dernière entrée, mais cette fois eux aussi retournés : Louis Zukofsky. Le dernier sera premier, l'avant-dernière seconde. Celia Zukofsky, qui précède son mari Louis en queue – *Bottom* – d'index, signe le second tome de *Bottom* : une mise en musique du *Pericles* de Shakespeare, texte et partition entièrement manuscrits. Comme dans « A », Celia clôt l'œuvre, en musique.

(1) « The word "bay" [...] should convey something of all the meanings of the word "bay": red-brown, the laurel, the laurel wreath, a bay horse, a deep bark or cry, a window-bay, a large space in a barn for storage as of hay or fodder, the state of being kept at a standstill, but more specifically two meanings that seemed to include all the others, they are, an arm of the sea and a recess of low land between hills » (*Complete Short Poetry*, 103).

Le quatrième et dernier renvoi précise entre parenthèse « (Z) » et indique la page 442, où débute l'ultime chapitre, intitulé justement « Z (signature) ». Par ce titre, en ce lieu, plusieurs caractéristiques de la signature sont mises en évidence : d'une part sa fonction de clôture, d'autre part le rôle de l'initiale, et reliant les deux, le fait que l'initiale du nom du poète est la lettre finale de l'alphabet. Dans *Bottom*, le chapitre « Z (signature) » clôt le corps du texte, l'entrée « Zukofsky » l'index et « (Z) » la liste des renvois. Lettre de la clôture, le Z est pour Zukofsky l'initiale.

## GRAPHE DE LA CULTURE

Dans les notes préparatoires, l'index de *Bottom* est intitulé « AN INDEX/ uncharted/ TO SEE ». L'index est à voir et mérite le détour ; il ouvre les yeux et éclaire ; il est dédié à sa femme Celia (to C). Le terme *uncharted* peut suggérer qu'il s'agit d'un index non balisé, d'un territoire vierge, entièrement à découvrir, et que c'est au lecteur d'y frayer son chemin, d'explorer des voies, d'en dresser la carte en multipliant les incursions ; ou bien qu'il s'agit d'un index qui ne comporte que les points saillants, sans la courbe qui les relie. En cela, l'index trace un graphe de la culture.

« *Graph : Of Culture* » clôt une liste de projets abandonnés ou en suspens donnée dans « A »-12 (257). Si l'on en croit l'index de *Bottom*, la quasi-totalité de cet ouvrage lui est consacrée : « Culture, a graph, 33-443 ». Le graphe de la culture que Zukofsky essaye de tracer dans *Bottom* donnerait à voir le degré de réalisation au travers des civilisations de la formule qui s'écrit « *love : reason : : eyes : mind* » – et s'énonce « *love is to reason as the eyes are to the mind* », soit l'amour est à la raison comme les yeux sont à l'esprit. Lorsque les deux termes médians équivalent les deux extrêmes, la proportion devient « définition de l'amour » car « lorsque la raison juge avec les yeux, amour et esprit sont un » (266).

Ce graphe de la culture ne comporte que les points saillants, sans la courbe qui les relie. Il s'intéresse plus aux *singulars* qu'aux mouvements, ou aux liens entre les figures qui émergent. Telles des aiguilles fichées sur une carte pour la baliser, les items que Zukofsky sélectionne pour l'index trouvent sa carte de la culture. L'information que fournit un index est de type binaire : ou bien un mot y figure, ou bien il n'y figure pas : oui-non, 1-0 ; et l'espace occupé sur la page par les numéros de page ne fait que multiplier le résultat premier. *Graph of C.* et *Chart of sea*, c'est tout un : l'index est carte-mère du ordinateur.

Graphe de la culture, l'index l'est par son caractère tabulaire (2). Il se lit verticalement et horizontalement. C'est le propre du tabulaire de proposer un

---

(2) À la fin des années trente, Zukofsky est employé par le Federal Art Project et contribue au projet d'un *Index of American Design* dont l'intention était de fournir : « a graphic survey of American decorative arts and crafts from the earliest colonial days to the beginning of large-scale production » (M. Booth, *A Catalogue of the Louis Zukofsky Manuscript Collection*, 227). Ce projet est pour Zukofsky l'occasion d'une mise à plat tabulaire de l'histoire des États-Unis.

parcours aisé entre le début et la fin, toujours pris dans une même surface, chaque point accessible par des translations horizontales et verticales. On peut parcourir la colonne des items, ou suivre ligne à ligne les références données. L'index est graphe de la culture parce qu'il tente d'en approximer la courbe. La fonction culturelle  $f(x) = y$  étant inconnue, l'index ressemble à une mise à plat des coordonnées des points trouvés expérimentalement et qu'on s'apprête à reporter un par un, dans l'espoir de pouvoir tracer la courbe représentative de cette fonction qui échappe. À chaque mot  $x$  correspond une ou plusieurs ordonnées  $y$ .

On peut imaginer que se dessineraient des nébuleuses ou des lignes de force, des axes révélant les affinités de certains mots du fait de leurs occurrences. L'index propose ainsi des parcours de lecture multiples autour de mots. En suivant les numéros, en lisant de page en page, de fragment en fragment, on dessine pour chacun une ligne de crête.

*Abigail Lang*

« *A* » (1978). Baltimore and London, Johns Hopkins UP, 1993. *Bottom: On Shakespeare* (1963). Berkeley: California UP, 1987. *Complete Short Poetry*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1991. *Prepositions. The Collected Critical Essays* (1967). Berkeley: California UP, 1981.

## Maurice Blanchot : récits critiques *Éditions Farrago / Léo Scheer 2004*

Suite au colloque international « Maurice Blanchot, récits critiques » qui s'est tenu du 26 au 29 mars 2003, soutenu par les universités parisiennes Paris 3, Sorbonne nouvelle et Paris 7, Denis Diderot, voici tout naturellement la publication des actes d'une communauté d'intellectuels invités et réunis par Christophe Bident (déjà auteur d'un livre sur l'écrivain : *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Champ Vallon, 1998) et Pierre Vilar. Ces deux spécialistes de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle rappellent ainsi dès l'avant-propos leur double volonté d'interroger « l'espace littéraire » de cette écriture dans le respect rigoureux des champs qu'elle convoque (la poésie, l'art, la lecture, la traduction, la théorie, la politique, le récit, le dialogue, la pensée) et de rassembler des expériences de parcours et de discours jalonnant une œuvre dont la portée philosophique ne contrarie pas ses expansions créatrices.

L'imposant volume s'ouvre sur une série d'écrits de l'auteur, souvent introuvables, et ici autorisés à la réimpression. Autant de traces qui – indéniablement – donnent à cet ouvrage un premier corps, son ossature. Une langue écrite exhumée, dont les mots du premier chapitre de *Thomas l'Obscur* (Gallimard, 1941) : « Thomas s'assit et regarda la mer », ravivent aussitôt à notre découverte l'épreuve et mise en abîme d'autant de lectures possibles pour tout



destinataire de cette écriture qui ne cesse d'interroger le fait même de lire, les commentaires qui s'agrègent inmanquablement dès le lieu ouvert, aux frontières duquel on demeure. On se souvient en effet des pages initiales du *Pas au-delà* et de ce « il – la mer ? » interrogeant la transformation de l'écrire, « la nuit » parce que dans le « jour il y avait les actes du jour, les paroles quotidiennes, l'écriture quotidienne, des affirmations, des valeurs, des habitudes rien qui comptât et pourtant quelque chose qu'il fallait confusément nommer la vie ». Thomas, même il « au bord de l'écriture », comme celui qu'il a posté, immobile au bord de la mer. Et nous pareillement invités devant l'attrait rendu de cette houle de travail, ciselant texte après texte les rejets des idiomes exemplaires afin de creuser ce que Blanchot désigne dans *L'Espace littéraire* comme « une origine sans commencement, l'écrivain ce lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle ». Aussi les noms pourraient être oubliés. Les corps mis à l'écart, laissés au bord. Ressac de l'œuvre qui refuse l'ancrage et refoule quelque modèle de la pensée que ce soit. Seule l'image, ce hors de soi formellement identifiable changerait le registre de langue, l'inscription des signes sur la page, épreuve de solitude. En ce sens la partie intitulée « le théâtre, la danse, les arts » et notamment l'intervention de Georges Didi-Huberman : *De ressemblance à ressemblance*, frappe par sa clairvoyance et son creusement de la pensée de l'image par Blanchot. Dans un autre cadre, traitant de « pensée et récit », le projet de Jean-Patrice Courtois dans son essai sur *la grammaticalisation de la fiction* interroge avec précision la question de l'origine de la voix, dans ce « qui parle » non résolu au cœur même de la tentative fictionnelle. Réflexion qui oscille entre deux genres, entre deux modes de prise de parole : celui de l'universitaire exigeant et celui du lecteur attentif. Deux voix plus une – oserai-je – puisque le lecteur ne pourra omettre la sensibilité de l'écrivain appelant en coda : « il existe donc une pensée et un type de parole qui ne peuvent apparaître qu'à l'écrit : non de ces pensées obtenues après l'effort soutenu d'organisation et de conceptualisation, non de ces pensées qui viennent à l'esprit les mains dégagées de toute occupation scripturaire, mais de ces pensées et paroles de pensées qui ne viennent que d'être écrites et soutenues par la main qui court elle-même sous la dépendance et l'autorité de celle qui n'écrit pas. »

S'il n'est pas envisageable ici de revenir sur la qualité de chacune des voix qui composent ces actes de colloque, outil de travail indispensable pour qui veut éprouver le rayonnement de cette œuvre (même si l'on regrette une bonne bibliographie), retenons notamment la présence singulière d'une lettre inédite de Mathieu Bénézet à Maurice Blanchot. Une adresse, au titre « durassien » : *M.B. par M.B.* où celui qui porte les mêmes initiales que l'autre, écrit (aux côtés de Francis Marmande et Philippe Lacoue-Labarthe dans cette partie consacrée à *La Voix*) : « Vous ne cessez de nous faire mesurer la distance entre l'homme et ses livres. Et si vous nous avez dérobé votre corps, votre voix, votre visage, ce n'est pas pour gagner quelque "aura", mais pour nous dire votre mourir dans les livres. Qu'un écrivain n'est rien d'autre que ses livres. Et que ses livres ne font pas une vie. Ni même un nom ». Matière à penser que cette disparition toujours « à venir » et prévenue, dans l'identité d'une langue écrite – également rejetée et reconquise par l'homme d'écriture – et que Pierre Vilar déjà explorait dans son

étude par le prisme des liens qui rapprochent Blanchot et Michaux. Vilar pose alors un titre – radical – comme au plus près de la lumière et de son doute : *Pas en son nom*. Certes, une définitive absence qui en chacun désormais se pense, et nourrit à l'orée d'une révélation son « misérable miracle ».

Isabelle Garron

Liliane Giraudon  
*La Fiancée de Makhno* (P.O.L)

Deux paysages narratifs, deux *toiles peintes* dans l'esprit forment le cadre de ce long cauchemar éveillé qu'est, en substance, *La Fiancée de Makhno* : un Centre de détention, à la fois colonie pénitentiaire et laboratoire « expérimental », où les corps sont soumis à de multiples greffes, amputations, déviations génétiques... ; et « de l'autre côté », les forêts et les steppes d'une terre innommée – *Asie centrale ? Tartarie désertée ?* – où se sont réfugiés les derniers rebelles en fuite, dont l'héroïne (Laïka Osrik) qui espère y retrouver Makhno (le cosaque libertaire) et reprendre la lutte contre le système concentrationnaire.

Je résume à gros traits ce qui n'est guère paraphrasable, car à la vérité c'est sur une seule et même scène mentale que se déroule l'intrigue – ou plutôt ce faisceau d'intrigues entrecroisées, préoccupées d'abord d'interroger le labyrinthe carcéral dans le miroir duquel la pensée rationaliste moderne se contemple, horrifiée. D'où la présence ici – ou l'ombre tutélaire – du caveau kafkaïen, du théâtre sadien *comme métaphores* de l'espace déchiré que Liliane Giraudon explore, dans sa prose implacable : celui des massacres de masse, des corps dépossédés, des trafics d'organes – auxquels font pendant dans la plaine mentale les images mythiques, ataviques, cruelles : des chamans dépecés ou des naines livrant aux ours leurs filles crucifiées.

La force du livre tient, entre autres, à sa *matérialité* (c'est vrai d'ailleurs de l'ensemble d'une œuvre dont on perçoit mal encore la portée) : et à mesure que l'on avance dans les méandres du conte, le sentiment l'emporte que les diverses séquences (« montées » cinématographiquement) *découpent* un récit « hanté », dont les personnages traversent la ténèbre ancestrale et muette – tel le héros de Mary Shelley s'enfonçant à la poursuite de sa progéniture monstrueuse dans le paysage gelé et la narration dépouillée, limpide, étincelante, de l'un des plus beaux romans du XIX<sup>e</sup> siècle.

À l'instar (par exemple) des livres d'Antoine Volodine, *La Fiancée de Makhno* propose une autre voie à l'écriture romanesque contemporaine, bien au-delà du « réalisme » et de la psychologie où elle s'enlise le plus souvent. Le théâtre mental s'était ici sur le drame historique, l'égarément des êtres renvoie à la violence originelle : et la prose *au scalpel* de Liliane Giraudon taillade ses vignettes dans la nuit collective.

Yves di Manno

## Éric Sautou, *Rémi* (Tarabuste 2003)

Enfin un livre qui ne nous tourne pas le dos, un livre pour qui les autres existent. Pas seulement parce que fait de portraits. C'est surtout que chacun est placé sous la même lumière : celle de la solitude. Même dans « Les fièvres », qui rassemble plusieurs personnages, dont Rémi justement, chacun joue sa scène solitaire. Ou alors absolument à l'unisson, d'un trait : *les garçons / tombent profondément (...)* *les garçons / montrent la hanche nue.*

En réalité, c'est chaque mot que cette poésie donne nu. Sans mettre à nu, puisqu'elle n'est pas une poésie du dévoilement, de la vérité ou du moins du sens – rien à comprendre dans cette poésie où les mots sont inépuisables d'être si soudains – c'était dit déjà dans *Profil perdu* de 1994 : « *le mot le sens / jamais les deux ensemble* » – mais une poésie de l'apparition. Valérie Rouzeau écrit très justement à son propos : « Le mot crée la surprise d'être écrit pour lui-même ». Et on voit tellement clair dans cette lumière-là ! On est tellement face à face : *Thérèse de Lisieux / haussez un peu la tête.*

Être là c'est occuper l'espace à un moment précis, exactement comme les mots existent d'être sur la page, avec tout son blanc de poésie pour faire de la place (c'est ainsi que j'entends ces vers dans le dernier poème : *un secret / est un grand vide / je dors où que j'aïlle*) ; y compris de la place à Dieu, qui du reste est un si petit mot et c'est la belle miniature prise de vertige p. 33. Place augmentée de ce point mis entre chaque strophe pour que décidément aucune confusion ne soit possible, aucune surimpression : œil bien ajusté donc pour une vision nette, fraîche comme si, plus le poème avançait, plus nous gravissions un escalier jusqu'à l'ouverture exacte qui montre, et c'est ça, c'est-à-dire c'est là : *Roland Barthes / assis à sa table / voit au-dessus d'elle / enfin le rectangle / irisé.*

Ce qui est décrit, ce n'est pas la personne, mais ce que son nom fait sortir de mots. Le poème déplie le nom propre en noms communs, pour installer quelqu'un d'incertain sur la terre. Même Adèle Hugo, la refusée, les mots arrivent à la faire rester ici, d'un blanc plus grand que la page elle-même : *Adèle / est silencieuse / près des nappes.* Comment mieux retenir quelqu'un que par son nom ? Et puis, dit par les mots, le monde concret n'est jamais inaccessible, est possible tout ce qu'on pense à dire : *Victor / compte les étoiles / à peine plus de deux cents.* Le silence d'Adèle, on le comprend, mais Victor était-il plus destiné aux étoiles que Basile ou Rémi ? À peine, peut-être pour un soupçon de victoire. Éric Sautou ne contredit pas l'arbitraire du signifiant, ou si peu (« *l'aigle / se redresse* » : les homophonies donnent parfaitement l'impression que le sujet génère son verbe comme l'animal génère son mouvement) car est vraiment évident ce qui est inexplicable, est vivant ce qui risque à tout moment de n'être pas ce qu'on croyait : *Julien / ce n'est pas vrai / ce que l'on sait.*

La poésie d'Éric Sautou n'est pas de celles qui posent les mots sur la page, en entités hiératiques dont on attend qu'elles parlent toutes seules. Personne n'est oracle ici, ni le poète ni le langage. Un mot est seulement là pour qu'un autre vienne à côté, hallucinant flottement entre le hasard – l'arbitraire du signe – et le désir, toute l'affectivité dont se sont imprégnés les livres des enfants, où l'on

n'a pas pu s'empêcher d'apprendre à lire avant d'apprendre à vivre. Rencontres hasardeuses et définitives, ainsi toujours l'amour, même mal, commencera à la lettre B : *non la Bête / dit la Belle*. Toujours dans le mot « lion » il y aura l'animal d'ailleurs et le jouet d'ici, ainsi on peut écarquiller les yeux à lire : *Ferdinand assis / avec son lion*. Toujours le mot « auto » sera à la fois grand et petit : *Benoît / arrive en ville / une auto à la main*. Et quelle magie qu'un prénom, mot bien debout même si appuyé à rien d'autre que sa majuscule ! D'ailleurs aucun référent n'encombre vraiment un mot : voyez comme les mots de couleur en sont sans en être : *Klee / peint le rose / en bleu / toujours / le rose / en bleu*. Avec tant d'enfance la solitude n'est pas malheureuse, elle a de quoi s'occuper dans l'éternité du langage : *je vais mourir / dit le vent / on y pense on y pense*.

L'enfance gêne dans la poésie d'aujourd'hui, craintive de toute sentimentalité. C'est bien curieux, c'est oublier que l'enfance a trop à faire pour se plaindre ou se réjouir.

Ariane Dreyfus

Sébastien Smirou

### *Le regard lecteur, questions autour de Mon Laurent*

**Éric Houser :** *Je prends Mon Laurent (le livre paru chez P.O.L en décembre 2003). Format à l'italienne (18,5 × 12 cm) : que dis-tu de ce format ?*

Ce n'est pas la référence à l'Italie que je cherchais, mais celle au tableau qui ouvre le livre : la Bataille de San Romano aujourd'hui exposée au Louvre et commandée, à l'origine, par le grand-père de Laurent, Cosme de Médicis. Le titre du livre est celui d'un portrait, son format celui d'un paysage ; mon propos se situait à l'intersection. Sur un plan plus matériel encore, le format à l'italienne me permettait à la fois de ne pas contrer l'horizontalité des textes et d'assouplir idéalement les pages. Il n'y avait donc pas photo, si j'ose dire.

**EH :** *Des blocs de texte justifiés à droite et à gauche. Comme un roman, mais avec plus de blanc (autour, entre). L'effet est très plastique, visuel (je pense rapidement aux boîtes de Judd). Est-ce ta seule intention ?*

L'effet plastique est primordial : je voulais effectivement qu'on considère chaque poème comme un tableau – cadre, scène, détails, reliefs, etc. Mon Laurent est un livre sur le regard, et je n'imaginai précisément pas que ça puisse ne pas se voir. À partir de là, une des difficultés de l'entreprise consistait non seulement à écrire dans l'espace de chaque tableau découpé mais aussi à contenir tout cet espace, au millimètre près.

La référence au « bloc-roman » peut se lire dans cette histoire, tu as raison, mais pour que l'effet soit total, il faudrait imaginer un livre de poèmes tous présentés comme des pages de roman, et dont chaque ligne serait travaillée en tant que vers. Un trompe-l'œil, en quelque sorte.

**EH :** *En dehors du 8 (8 chapitres de 8 poèmes de 8 vers), il y a un autre chiffre très présent, c'est le 2 : formellement, la division de chaque huitain en*

*deux quatrains ; thématiquement, une série de doubles (« des doubles, des frères, des fantômes », écris-tu ailleurs). Quant au lexique, un jeu d'écho (ou d'ombre) subtil, qui accentue une impression d'ensemble de poudroïement, faisant passer la syntaxe (le dessin) sous la couleur, ou plutôt dans la couleur. C'est le chiffre de l'amour, c'est le chiffre des sexes ?*

Le 2, c'est d'abord le chiffre de l'Autre. Mais au-delà du thème du double ou du frère, sur lequel s'appuie tout le livre, il y a effectivement l'effet de bégaiement que tu pointes. C'est un moment d'écriture où on marche dans la mémoire (la peinture) fraîche du lecteur : l'équivalent d'un « replay » en télévision, mais en beaucoup plus riche parce que les angles de vue s'éclairent mutuellement.

***EH : Le chapitre 4 (la phrase), dessine une « éthique du dire » : dire, ou échange de phrases, sur le modèle de l'échange amoureux (voire de la drague). Pourquoi nos phrases n'ont-elles pas « fait leurs possibles » ? Pourquoi ce pluriel ?***

Je crois tout simplement qu'il reste de bons livres à écrire ! Mais si tu cherches un engagement d'écrivain, je dis dans la même page que « l'échange est une meilleure unité de compte que l'unité ». Ça veut dire que la promesse en laquelle je crois, c'est celle de la résonance (sémantique, sonore, visuelle, spatiale, tout ce que tu veux). Les mots seuls, les à-plat, c'est bien, mais ça s'use vite. Ce qui m'intéresse, c'est qu'une phrase ou un mot soient compris dans une histoire. Elle peut remonter à la nuit des temps – c'est ce qui se passe avec les proverbes ou les citations – ; mais on peut également la fabriquer dans un livre – le motif « nuit noire » chez Cadiot, par exemple. On peut faire ça sur une œuvre entière, sur un livre donné, ou dans l'espace d'un groupe de mots – on retrouve alors le « replay » de ta question précédente.

***EH : Dans une formule condensée et renversante, Emmanuel Hocquard écrit : « le rapport, il faut le souligner, est sexuel » (L'invention du verre). Quel est ton rapport avec les formes poétiques de l'époque de Laurent ?***

Je peux répondre par une autre citation ; de Pierre Alferi, celle-là : « l'amour est un effet spécial ». On ne peut pas dire que cet effet se soit produit lorsque j'ai rencontré les textes de Laurent lui-même, de Luigi Pulci ou de leurs contemporains. Bizarrement, sur le plan de la forme poétique, la deuxième moitié du Quattrocento à Florence est quasi-parodique. On rit, on se moque – y compris de sa propre langue, le Florentin. Laurent utilise du parler rural qui l'amuse énormément, et abuse de gauloïseries. Dans le meilleur des cas, on célèbre, on joue au Moyen-Age, on fabrique de l'histoire. Mais, culturellement, ce sont des gens qui sont d'abord émerveillés par le pouvoir des images. Et dans leur siècle, il y a de quoi ! Pour Laurent, Ghiberti, Masaccio, Donatello, Uccello, Lippi, c'est intégré depuis longtemps ; c'est kitsch ! Même si Ficin est là, même si on s'envoie du Platon autant qu'on peut, c'est dans l'œil que tout se passe encore, et je veux bien croire que l'amour des volumes – notamment ceux du corps – agit alors comme un effet spécial...

Cécile Gaudin  
*Boucles, Collection Biennale Internationale  
des Poètes en Val-de-Marne, Farrago, 2003*

En lisant Boucles, on comprend qu'il existe une poésie vivante, moderne, sans réticence à ce qui s'est passé avant notre époque. Boucles englobe de l'ancien pour produire du nouveau parce qu'il met en relief des réminiscences de poésie précieuse, lorsque les béatitudes du langage rejoignaient celles du cœur (Louise Labbé, Du Bellay). De langage, il est souvent question ici, de grammaire, d'initiation amoureuse, de déceptions ordinaires. Par le filtre de la langue de l'autre, étrangère, fantasmée, Cécile Gaudin explore la source de notre appartenance au monde et la quête énigmatique de l'identité : « *s'appelles-tu Jean ?* » ou : comment transformer une inquiétude en plaisir de nommer, énoncer, apprendre. Ce petit livre contient de multiples niveaux de sens. Pourquoi Boucles ? La fin reprend le questionnement du début et fait de l'ensemble un précis de grammaire poétique complet, autarcique, mais cependant ouvert à toutes les interprétations. Il y est question de l'expérience du visible et de celle de l'amour, de la simple énonciation des choses :

« *ce qui se conçoit bien s'énonce clairement* », d'une expérience qui nous modèle à notre insu.

« *reviennent formules qui ne veulent rien dire, tirées du livre jauni où tes parents ont appris ma langue* ». Les mots sont décomposés, syllabes et lettres détachées de leur gavage, les expressions, dé-corsetées. Langue déroulée, dérushée, ralentie, si bien que l'on comprend mieux ce que l'on croyait savoir, la virginité du plaisir de dire la douceur d'aimer. L'expérience amoureuse est interrogée par la membrane d'une langue-peau, « *greffe-moi ta langue* », qui remet en mémoire les vers de Sponde et ceux de Maurice Scève, langue calmante, apaisée.

Si Cécile Gaudin n'hésite pas à utiliser les mots « *fleurs, amour, parfums* », elle les mâtime d'une désinvolture désarmante, un talent subtil qui réinvente l'histoire et la géographie des sentiments selon un mode d'emploi allusif, un manuel dissonant.

« *Bouche-toi les oreilles et regarde !* » : langage parlé, ici prosaïque, proche de nos cités contemporaines, auquel succède aussitôt un clin d'œil à Racine : « *Oh je vois des crânes empilés* »... Pathos ? Lyrisme ? Oui, avec une jubilation contenue, retenue, un télescopage de rythmes – de chapitre en chapitre, la longueur du vers change, les strophes se déplacent comme autant de plaques tectoniques – réglage et dérèglement, euphorie de bruits et de sons, amplifiés puis ténus.

Cécile Gaudin s'affranchit des règles en les convoquant presque toutes (sonnet, monologue, aphorisme, hypothèse). La question des genres est requise, langues et genres, paroles ou poèmes, vers et (ou) phrases. Qu'en est-il de la nomination et des définitions quand celles-ci sont retournées comme un gant ?

« *entre nous cette distance qui est du temps parlé, dispersé* » : dispersion, dissolution dans le tout venant de la parole écrite et de la phrase parlée, mixage de monologues et de dialogues interrompus. On comprend alors qu'un beau texte, une belle pensée sont toujours une adresse à ... (quelqu'un, ce lecteur idéal,

anonyme, surgi du fantasme de l'auteur). On comprend qu'il existe des frontières, et au-delà, des langues multiples, des rivages brouillés, fleuves qui se jettent dans la mer, extrémités de continent : « *vues cernées de jaune* » – « *ville où la misère fait barrage à la mer* ». Des visions d'Afrique : « *l'été, le temps se découpe en sommeils de jour qui alimentent la débâcle des animaux* ».

Comment mettre le monde en boucle quand la langue change d'un pays à l'autre et que l'amour possède la sienne, incorruptible, qu'il est vain de vouloir déchiffrer ? : « *nulle part où accrocher en ex-voto le corps mort de l'amour* ».

Cécile Gaudin procède à une décantation virtuose du mode poétique (loin de tout poétisme pleurnichard), dans un lyrisme revissé, provoquant des ruptures où on ne les attend pas. D'où cet optimisme régénérant dû au changement permanent de ton et d'échelle, modulation-régulation de l'espace-temps, entêtement, désir, fuite et mélancolie, retour définitif sur la douceur des langues.

Véronique Pittolo

### Philippe Beck, *Dans de la nature* (Flammarion – Collection Poésie)

Qualifier une telle poésie de *didactique* ne laisse pas forcément tranquille son lecteur, car ce dernier a le choix de garder confiance en une étymologie grecque ou de voir comme voit Jacques Rancière (« poésie didactique ne veut pas dire mise en vers des leçons, mais éducation du poète par le poème. » – in « Il Particolare », n° 7/8), le choix de penser que l'auteur de « *Dans de la nature* » entend lui enseigner ce qu'il expose par le moyen d'une logographie et d'une versification qui le regardent ou enseigner à lui-même ce que ses vers ont de fructifiant pour l'esprit.

On ne « trouver(ait) » donc pas sans peine dans le monde « le poète adéquat » (et le monde n'en finit pas de finir – tout en oubliant ou en ignorant que « tous les espoirs sont permis à l'homme, même celui de disparaître », selon le propos de Jean Rostand), « le poète adéquat » qui sortirait de lui et, dehors, irait à la rencontre de ce que « ses rêves » ont de réel – une façon (insoucieuse de ses côtés hors de l'homme) de parcourir en l'étudiant la fameuse réalité, plus indifférente que jamais, dénuée de toute pitié. Ce poète-là entrerait dans cet ensemble « de la nature » avec son ordre intouchable hier, entrerait autre, mais vraiment lui devant ce qui s'avancerait, étant donné qu'il l'aurait décidé et, alors, il se distinguerait de tous les poètes de son temps (ou presque), ce temps qui, comme lui, va son gré sans jours comptés, en s'aventurant dans « de la nature » justement, tandis que d'aucuns ajouteraient : ... dans *De Natura* (la « nature des choses » vaudrait autant que la vérité des choses à ce moment-là), et quiconque peut-être serait tenté de nommer Lucrèce, également Virgile, Columelle, ... et Schiller (doublement placé en exergue).

Ce poète *beckien*, pénétré (ou peu s'en faut) *idéalement* (mot inaccepté / inacceptable, à l'évidence) par la nature, est un « Chanteur Muet », si l'on en croit qui s'instruit de ce chant, et ce « Chanteur » *idyllerait* répétitivement, et même *égloguerait*, après avoir au préalable imprimé que « Les Bucoliques » ont

« (un) accès à l'essentiel », qu'il refuse le pompeux, le suranné, sur lequel plus d'un s'extasie encore (Buisson aux orties !). Ce chanteur-là entrerait, en usant de mots dits modernes, *dans (de) la nature*, moderne/modernisée, car en proie à une singulière *urbanisation*,... « rurbanisation de la poésie » tout autant !, et cernée/s par cette question : qui m'architecture de la sorte, maintenant ? L'idylle abandonne la nature, boutée (tout simplement), puis *fabrique*, et on se demande ce que la nature *arbitre*, pour l'art d'un « vrai rite », comme elle « impassible ». Derrière ces prolégomènes viennent quatre-vingt-dix-neuf poèmes-fiches, une élaboration à mots tombés, tombant bien ou mots de serrurier (dont le *lalein* par le biais de l'inusité est essences rares de la nature...) – une marche à suivre, selon sa fantaisie ou non, ou (pourquoi pas ?) au lieu de la suivre, tourner court.

Jeanpyer Poëls

### Fabienne Courtade, *Il reste* (Flammarion – Poésie)

*Besoin* et *besogne* ont, à l'origine, un sens équivalent – le dernier substantif étant la forme féminine du premier (besoin, besogne – XIII<sup>e</sup> s.).

Ainsi, en nous annonçant d'entrée qu'elle est dans un *besoin* (une *besogne*, en somme) de profondeur, lequel requiert une fois *au fond du trou* (au fond de soi, donc) un regard, « un regard qui regarde » (Eschyle), la poétesse peut-elle entrainer un rêve de vide et, de ce rêve, passer à un rêve des nuits du passé allant de pair avec le rêve de « lui » qu'elle replace dans ses propres yeux et le vide lié au regard qu'il renvoie pour que s'entende tout un vocabulaire et que se voie tout un *inconnu* dans lequel elle plonge (...mais comment Baudelaire l'eût-il voulu ?).

Il y a la recherche d'un ressaisissement quant à cette exploration, car les soubresauts qu'elle entraîne provoquent un état de *violence* et une confrontation avec une obscurité qui entoure l'anamnèse que Fabienne Courtade s'impose à elle-même dans le souci d'approcher, d'« approcher toujours », de ce qu'elle tient à évoquer, afin de dire ouvertement : *Il reste*, « Il » représentant le *corps* remémoré, soumis là à de multiples recompositions, vouées à l'ombre, à la dissipation, en dépit de *restes*...

« Corps au loin » – « corps noirci » – « corps appuyé aux grilles » – « corps (dans lequel il faut) tomber » – « sang sur son visage » – « corps (étendu) / jusqu'à l'immobilité » – « corps mort » – « éboulis sur / visage... » – « corps neuf et vidé / ouvert plusieurs fois » – « corps (qui) avance... (et) ouvre un abîme » – « et dans tout ce corps... difficulté d'approcher l'enveloppe seule » – « reste(s) (de) cendres » – « reste(s) (d') apparitions » – « corps (qui) se dépose »...

C'est une avancée vers « lui » (*Il reste*), qui demeure là où elle pose un mot, des « mots pour nommer », une avancée d'*anamnésie* qu'elle narre, à en laisser « le(s) mot(s) (se) dépose(r) à (ses) côtés » et « le présent continue(r) seul », afin de persuader le lecteur que « tout est plus réel » qu'elle et a lieu de lui donner la sensation de disparaître (au même titre que la narratrice) « dans (les) yeux » de cette... présence, dont il ne sait rien une fois l'éloignement en marche... et « le réel plein d'eau ».

Jeanpyer Poëls



Marina Tsvétaïeva, *L'offense lyrique & autres poèmes*  
Présentation et texte français : Henri Deluy, Farrago.

Comme le rappelle Henri Deluy dans sa présentation : « Par-delà même les conditions dans lesquelles ils ont été écrits (entre 1913, donc, et 1941, date du suicide de M. T.), le climat dans lequel se livrent aujourd'hui ces poèmes pèse lourdement sur notre "réception". On ne peut tourner les pages de ce livre sans suivre pas à pas une destinée exceptionnelle par le malheur et les tragédies qui l'ont bouleversée. »

Oui. Et que dire de leur lecture par quelqu'un – une femme – qui se sent concernée et questionnée par chaque choix, aspiration, contradiction, difficulté, tourment, échec, violence et souffrance de ce poète. – Il faut alors se dégager. S'efforcer d'aborder le poème non comme récit d'un moment de cette « destinée exceptionnelle » (ce à quoi pourtant nous incite, souvent, sa minutieuse datation), mais comme jalon dans une avancée poétique grâce à laquelle s'impose peu à peu un univers d'incandescence et de haute altitude, et aussi de profondeur de temps et d'espace hors des murs des circonstances : toutes qualités qui sont celles que M.T. exige à chaque instant de tous, et d'abord d'elle-même, et en définitive d'un monde qui serait acceptable – mais surtout – et au moins – de ces intermédiaires entre terre et ciel, entre existence et absolu, que sont pour elle les poètes. Akhmatova. Mandelstam. Pasternak. Blok. Rilke. Les poètes, ces « anges », ces « archanges ». Parmi lesquels prennent place, – d'une part (au moins pour un temps) son mari Sergueï Efron, engagé en 1917 dans l'armée blanche des volontaires du Don – et d'autre part, bientôt... Maïakovski ! Maïakovski qui est peut-être le plus probant de ces élus : puisque sa situation objective d'ennemi idéologique déclaré – c'est-à-dire de partisan de la révolution d'octobre – s'efface aux yeux de Marina devant son évidente appartenance à la communauté des grands poètes. Il sera « archange », lui aussi, dans le poème du 18 septembre 1921, archange certes « à la lourde démarche », archange « grossier », mais archange : « Salut, de par les siècles, Vladimir ! ».

Difficile la tâche d'observer froidement cette poésie où la discontinuité (les coupures, les oppositions, les sauts), autant dans la facture que dans le lexique et les thèmes, s'accompagne d'une perpétuelle négation de cette discontinuité, d'une perpétuelle affirmation et espérance de ... disons ... une nouvelle harmonie possible, cette « Harmonie de l'avenir » qui, cependant, comme à l'Ivan des Frères Karamazov qu'elle semble citer dans ses derniers poèmes (« Il est temps », février 1941, mais déjà 1939 et 1940), va peu à peu paraître à Marina hors de portée : « Pour ce feu-là – je suis vieille ! ». Hors de sa portée, ou hors de la portée humaine ? Elle, en tout cas, est épuisée. Par l'effort poétique autant que par l'effort de vivre. 6 janvier 1934 : « Je m'ouvre les veines : interminable, Irrécupérable ma vie coule à flots, (...) Irrécupérable, coule le flot des vers. »

De ce travail (dont la page 16 de la présentation nous donne une idée), les plus « grands » poèmes témoignent de façon éclatante. Tous ne trouvent pas place,

pour des raisons diverses, dans l'ensemble présenté ici. Mais la lecture des belles traductions – par exemple du premier poème sur le nom de Blok, page 81, ou de *Tentative de jalousie*, page 217, avec ce ton, je dirai « à la Maïakovski » :

« Ça va comment, la vie, pour vous –  
Avec une autre – Plus simple, non ? »

ou, page 165, de ces vers du 14 août 1918 :

« Les poèmes poussent,  
des étoiles,  
des roses,

Et de la beauté  
– inutiles pour la vie familiale. »

– suffit pour nous convaincre que M.T. est un poète magnifique.

\*

Un poète-né, d'ailleurs : « Mes poèmes, écrits si tôt, – je ne savais / Même pas – moi – que j'étais poète ». Certes il y eut les circonstances favorables d'une enfance et d'une adolescence nourries de musique et de peinture. Mais il y avait dès le début un enthousiasme, une audace, une disposition révolutionnaire « par tempérament » pourrait-on dire, comme fut sa disposition amoureuse, une énergie, un désir (ou plutôt un besoin) d'absolu : tous ses poèmes en portent la marque, toute sa vie en est brûlée. *À la mémoire d'Essénine*, page 222. *À la mémoire de Marina Tsvétaïeva*. « Il a beaucoup vécu – celui qui, de nos jours, a vécu, / Il a tout donné – celui qui a donné son chant. »

Andrée Barret

## Claude Adelen

### *L'émotion concrète, Comp'Act*

Claude Adelen est devenu, d'année en année, un des plus actifs recenseurs de la poésie d'aujourd'hui. Et il a eu l'excellente idée de réunir en volume ses chroniques qu'on aura pu lire, d'abord massivement dans *Action Poétique*, mais aussi dans *La Nouvelle Revue Française*, *La Quinzaine Littéraire*, *Aujourd'hui Poème*, *La Polygraphe*, *Les Lettres Françaises*, *L'Humanité*... De Jean-Pierre Balpe à Franck Venaille, en passant par Guillevic, Tortel et Veinstein, quelque quarante poètes sont ainsi « chroniqués », groupés par trois ou quatre ou plus... Par exemple, le groupe *Le Livre des Morts* réunit Roubaud, Esteban, Veinstein, Venaille, le groupe *Politique*, Faye, Lance, Noiret... *Les femmes*, Anne Talvaz, Isabelle Garron, Hélène Sanguinetti...

Bien sûr, on peut trouver ces classifications arbitraires, mais l'ensemble du livre, ainsi que son titre résonnent fortement d'une logique interne, celle d'un plaisir au poème. En un temps où la critique de poésie est loin d'envahir les colonnes, ici et là, il convient de saluer la démarche d'Adelen, même si on ne la suit pas toujours. « Je conçois la critique comme une autre traduction », dit-il. Et d'ajouter : « ces poètes sont un peu mes hétéronymes... ».

Joseph Julien Guglielmi

## Mot à ne pas oublier

*Grume*, n.f. – (1552), grain de raisin, bas latin, gruma et gluma, cosse, écorce, 1685 écorce qui reste sur le bois coupé non encore équarri, bois de grume, en grume, couvert de son écorce.

Pièce de bois non encore équarrie.

« *L'arrière est envahi, par des bois en grume, des troncs de sapins... »*

Jean Galmot, « *Quelle étrange histoire* »



## Bulletin d'abonnement ou de réabonnement

Nom ..... Prénom .....

Adresse.....

France :  1 an (4 numéros : 42 euros)

2 ans (8 numéros : 84 euros)

Étranger :  1 an (4 numéros : 60 euros)

2 ans (8 numéros : 120 euros)

La revue ne peut accepter les chèques libellés en devises étrangères.

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

Action poétique – 36, rue Raspail – 94200 Ivry-sur-Seine  
C.C.P. 4294 55E Paris

## LIRE

- Claude Adelen, *L'émotion concrète*, Comp'Act  
*Le livre de Catulle de Vérone*, Actes Sud
- Liliane Giraudon, *Carnet de nuit à Reykjavik*, Fidel Anthelme X  
Radovan Ivsic, *Poèmes*, Gallimard
- Patrick Beurard-Valdoye, *La Fugue inachevée*, Al Dante
- Jacques Bens, *De l'Oulipo et de la Chandelle verte*, Gallimard
- Jacques Darras, *Vous n'avez pas le vertige ?*, L'Arbalète  
Éric Sautou, *Rémi*, Tarabuste
- Anne-Marie Albiach, *Figurations de l'image*, Flammarion
- Olivier Barbarant, *Essais de voix malgré le vert*, Champ Vallon
- Julien Blaine, *Se constituer vraiment grand-père*, Le Bleu du ciel  
Pierre Parlant, *Modèle habitacle*, Le Bleu du ciel  
Joël Gayraud, *La peau de l'ombre*, José Corti
- Claude Chambard, « *ce qui arrive* », Le Bleu du ciel
- Pierre Garnier, *Les Constellations en 2002*, Le Corridor bleu  
Pierre Garnier, *le poète Yu*, Hebreo Errante
- Pierre Courtaud, *récit d'une petite mort*, L'Agneau  
maurice, *charade élémentaire*, Dumerchez,  
Yoko Ono, *pamplousse*, Textuel
- Philippe Beck, *Garde-manche Deux*, Textuel
- Claude Esteban, *Ce qui retourne au silence*, Farrago
- Jérôme Mauche, *Fenêtre, porte et façade*, Le Bleu du ciel
- Gilles Jallet, *L'Ombre qui marche*, Comp'Act
- Xavier Maurel, *La Main Noire d'Antigone*, Comp'Act
- Bertrand Leclair, *Disparaître*, Farrago/Léo Scheer
- Annie Zadek, « *Souffrir mille morts* », « *Fondre en larmes* », Urdla  
Marie Érienne, *Les Passants intérieurs*, Virgile  
Édouard Levé, *Journal*, P.O.L
- Michel Butor, *Anthologie nomade*, Poésie / Gallimard
- Sandra Moussempès, *Captures*, Flammarion
- Éric Suchère, *Le souvenir de Ponge*, CIPM
- Gérard Noiret, *André Velter*, Jean-Michel Place
- Jean-Luc Hérisson, *La terre blanche et noire*, Flammarion  
Danielle Collobert, *Œuvres I*, P.O.L
- E.E Cummings, *Poèmes choisis*, José Corti
- Joseph Julien Guglielmi / Christian Jaccard, *le Pyromène*, Comp'Act
- Anne Carson, *Verre, Ironie et Dieu*, José Corti
- Bernard Heidsieck, *Derviche / Le Robert*, Al Dante
- Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Poésie / Gallimard
- Paul Van Ostaijen, *le Dada pour cochons*, Textuel
- Catherine Tresson, *L'Ordre de bataille*, Comp'Act
- Henri Michaux, *façons d'endormi, façons d'éveillé*, Gallimard  
Marianne Moore, *Poésie complète*, José Corti  
Cécile Gaudin, *Boucles*, Farrago  
Frédéric Léal, *le peigne-noir*, L'Attente  
Jérôme Game, *écrire à même les choses*, Inventaire

# Tian de fèves aux cœurs d'artichauts

H.D.

1265 : naissance de Dante Alighieri, quatre années après celle de Don Dinis, treize avant la mort de Peire Cardenal, vingt avant celle de Rutebeuf. 1265 : le mot *fève* entre dans la langue française. Nom féminin, du latin : *fava*, (italien, portugais, provençal : *fava*, espagnol : *hava*), il appartient aux régions méridionales : l'anglais n'a pas de mot spécifique, la *fève*, pour nos voisins, est un gros haricot, *broad bean*, de même pour l'allemand, *dicke Bohne*.

Potagère, légumineuse herbacée, annuelle, cette vesce (comme la lentille) propose des graines à consommer crues, fraîches, ou conservées, séchées. Originaires de Perse et d'Afrique, elle est connue, remarquée, préparée depuis la plus haute antiquité. En Égypte, en Grèce, à Rome, elle est une des bases de l'alimentation – nous possédons une recette d'Apicius : *la fève à la liqueur de poisson* – avec cependant un statut singulier : agréable de goût, d'approche facile, elle possède des vertus aphrodisiaques, lutte contre la dysenterie, les furoncles, les calculs, les vomissements, la toux, s'oppose à la poussée des poils autour du pubis mais par ailleurs elle favorise la stérilité et sa ressemblance avec l'organe sexuel féminin favorise les phantasmes ! Les Pythagoriciens lui opposent un interdit total.

## Tel que

On comptait de nombreuses sortes de *fèves*, il y a quelques décennies. On peut aujourd'hui apprécier la *Julienne*, la *naine* (à châssis), la *Windsor*, celle d'*Aguadula*, d'*Alicante*, de *Séville* (à longs cosses), celle des marais, la plus répandue. Riche en protéines et en vitamines, la *fève* reste le plus nourrissant des légumes, dit-on. Depuis toujours, sa succulence s'impose. Avec cette nuance : une *coupure gastronomique* tranchante sépare la toute jeune, menue, séduisante, fragile *fève* de première cueillette, à déguster tel que, en mai/juin, tout juste extraite d'une enveloppe légère bien verte veloutée et qui se mange dans l'épanouissement d'une saveur en éventail, dans la ferveur d'une bouche à peine humide, de la *fève* de constitution adulte qu'il convient d'extraire d'une gousse tenace, puis de dérober (enlever la robe, l'écale), avant de la croquer – au – sel, ou de la cuisiner. La première est une friandise bouleversante, la seconde une bonne, une excellente chose pour sybarite délicat.

## Les cuisines

La *fève* se propose en des apprêts multiples, tous cependant procédant de pratiques proches. Si la *fève* est séchée, elle se plonge plusieurs heures en eau froide avant d'être libérée de sa peau et de la mettre au feu dans une eau ou un accommodement bouillant (60 minutes environ de

cuisson lente, à surveiller) avec ingrédients à convenance ; si elle est fraîche, mais déjà développée, la dérober – pas trop en avance – la porter à cuisson calme durant 30 minutes environ, accompagnée des éléments qui lui conviennent – petit salé, jambons, porc en général, herbes parfaites, sarriette, estragon... On peut donc la distinguer, ici et ailleurs, en purée, au jus, sautée, à la crème (jaunes d'œufs), à l'anglaise (blanchie, beurre salé), au lard (Québec), en macédoine, en salade, à la française (à l'étuvée), à la sauce bretonne, à la maître d'hôtel, au roux, en bouillie, à l'Angevaine, à la Catalane (boudin, lard maigre, anisette), aux herbes (comme au Moyen-Âge), au safran (comme à la Renaissance), fricassée (comme sous Louis XIV), potagère (cœurs de laitue, petits oignons), en soupes (pays basques, avec légumes et os du saloir, versée dans la toupine sur d'épaisses tranches de pain), en soupe encore (Périgord, nombreux autres légumes frais, Poitou, avec petits pois sur croûton rousis au beurre) en *fabada* (Asturies, cassoulet aux fèves, avec boudin, chorizo, palette, choux), préparée selon la recette des frères *Troisgros* (canon d'agneau aux fèves) ou comme à Agde (jarret de porc, graisse d'oie), en tarte (Corse, farine de châtaignes + farine blanche pour pâte brisée, jambon, œufs, tomates, crème fraîche), en Badoque (Var, vinaigrette) à la Tourangelle (oignons nouveaux, dés au jambon, jaunes d'œufs, cerfeuil ciselé), ou dans la cuisine des pays arabes, en purées (citron, huile d'olive) au jus de sésame (ail, citron, tahina – décoction de graine de sésame) au Tâbal (poudre d'ail, carvi, poivre rouge, coriandre) ou en beignets, comme dans de nombreux pays d'Afrique, avec une sauce tomate relevée.

## Recette ?

Non. Un produit pur : la très jeune *fève* seule. Seule, c'est tout. Sinon, si c'est trop tôt, ou trop tard, si introuvable, ou disparue, l'autre, la *fève ménagère*. Le *tian* (poterie vernisée à l'intérieur, plat à gratin), huile d'olive, oignon haché, au four chaud quelques minutes, laisser revenir (pas plus), ajouter les *fèves* écosées, dépouillées sur l'instant, avec un peu d'eau chaude et quelques cœurs d'artichauts frais émincés. Cuisson à couvert, dans le four, flammes couchées, après assaisonnement – sel, sarriette. À peu près 30 minutes. Au dernier moment, hors du four, liaison avec crème fraîche et jaunes d'œufs. C'est tout.

## Ne pas oublier

La *fève* servait de jeton de vote lors des Saturnales. Elle habite aujourd'hui les gâteaux des Rois (Épiphanie). Enfin, rêver de *fèves* serait un signe mauvais mais rêver d'un *tian de fèves* prolongerait le désir.

