

Action Poétique

177

Danielle Collobert

Jean-Pierre Faye

Saül Yurkievich

Paul Louis Rossi

Nathalie Quintane

Liliane Giraudon

Véronique Pittolo

Pierre Getzler

Jérôme Game

Cole Swensen

Henri Deluy

AZIONI POETICHE

Nouveaux poètes italiens

Andrea Raos

Franco Buffoni

Gabriele Frasca

Giuliano Mesa

Biagio Cepollaro

Aldo Nove

Andrea Inglese

Marco Giovenale

Florinda Fusco

Massimo Sannelli

Flavio Santi

&

Margret Kreidl

Véronique Pittolo

Emmanuel Tugny

Pascale Petit



Danielle Collobert, une version. Dessin de Pierre Getzler.

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 Pazzottu, 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 : septembre 2004

ISBN : 2-85463-164-1

ISSN : 0395-0018

Commission paritaire (CPPAP) :
n° 0708 G 82273

Imprimerie Compédit Beaugard
Z.I. La Ferré-Macé - 61600
N° 9602

2 Danielle Collobert, *Jean-Pierre Faye, Saül Yurkievich, Paul Louis Rossi, Nathalie Quintane, Liliane Giraudon, Véronique Pittolo, Pierre Getzler, Jérôme Game, Cole Swensen, Henri Deluy*

19 Azioni poetiche, Nouveaux poètes italiens :
Andrea Raos, Franco Buffoni, Gabriele Frasca, Giuliano Mesa, Biagio Cepollaro, Aldo Nove, Andrea Inglese, Marco Giovenale, Florinda Fusco, Massimo Sannelli, Flavio Santi – Éléments de biobibliographies

61 Margret Kreidl – Véronique Pittolo –
Emmanuel Tugny – Pascale Petit

71 *Actualités – Chroniques*

La fugue inachevée, Patrick Beurard-Valdoye :
Alain Frontier – *Libres associations :* Michel Plon – *La chronique de poésie :* Yves Boudier – *Feuilleton pirate II :* Liliane Giraudon/Christophe Chemin – *Écrits d'écran XXII :* Jean-Pierre Balpe – *Cinéma & cinéma :* Catherine Weinzaepflen – *KOÅ-2-9 :* Nadine Agostini – ... *Et compagnie :* Christophe Marchand-Kiss – *Voix, etc :* Jean-Pierre Bobillot – *Scripta manent, Baudelaire 5 :* Didier Garcia – *Revue & revues :* Yves Boudier – *Cid Corman :* Joseph Julien Guglielmi

Des mots à ne pas oublier : épart

Couverture 1 : dessin Mattia Paganelli – Couverture 2 : Danielle Collobert, dessin Pierre Getzler – Couverture 3 : Lire – Couverture 4 : Le minestrone, H.D. avec une intervention de Julien Blaine.

Entretien avec Jean-Pierre Faye

Danielle Collobert

1940-1978

Action Poétique (L. Giraudon, H. Deluy) : Où et comment votre rencontre ?

J.-P. Faye : Elle est un tous-les jours durant les journées à l'Hôtel de Massa, ce lieu « occupé » le 21 mai 1968 en vue d'être le site fondateur de l'Union des écrivains, symétrique et alliée de l'Union des écrivains tchèques et slovaques à Prague. Danielle est arrivée très silencieusement avec une modestie qui relevait de sa parfaite aisance, en indiquant qu'elle savait taper à la machine et pourrait nous aider. Elle n'a même pas précisé qu'elle écrivait, et avait publié un livre chez Gallimard...

À la rentrée d'octobre, le secrétariat du Seuil m'apprend qu'un manuscrit avait été déposé pour moi dans la perspective de la collection *Change*, qui était encore un dispositif vide. C'était « Parler seul », qui allait s'appeler *Dire*.

Danielle que j'apercevais aux réunions de l'Union des écrivains, presque hebdomadaires, ne m'avait même pas fait allusion à son projet de proposer son livre. Cette élégance dans la discrétion était sa manière.

Le manuscrit a attendu deux ans au Seuil. Un lecteur me dira de lui qu'il trouvait son auteur « trop sage ». À mes yeux et à mon écoute, ce qui s'entendait dans cette écriture était une folle et forte violence qui se ramasse et se brise. La folie était dans la décision de mort que l'on sentait qui rôde.

Je lisais le manuscrit et me levais pour chercher un crayon. J'hésitais entre supprimer un *e* muet ou le rajouter plus loin, me demandant même si la voix qui parlait dans l'écriture avait hésité elle-même entre homme et femme. Ce crayon est devenu un écouteur. Il me laisse entendre soudain l'éclat de voix brisée qui passe de femme à homme sans relâche, « toi levé le matin », « Tu es passée ici », et entre les deux, « Pas sûr de toi », qui déjà n'est plus femme, mais l'homme, « endormi sur les galets de la plage » (mais la femme le décrit), « Tu t'es assis glacé », non plus homme mais femme : « Je me réveille suspendue aux branches », « Je suis prise dans le faisceau de lumière », mais « tu restes là assis sur une borne froide », « T'avoir perdue autrement », « Tu es tout isolé dans le désastre », « hier toi dormant » – mais « jamais seul », « Je suis toujours tenté de t'approcher de loin dans l'ombre », « Je suis resté peu de temps ici », « Noyée. Tu t'approches de moi », « Et pourtant rester là démuné », « je ne veux pas, aspiré malgré toute la résistance, rester ici », « Je reste seul possesseur de la vision » – mais « je te cherche toi vivant, vivante »...

Et voici : « Te transformer comment » « L'amour sans l'autre tout fait, donne-toi. Je dis donne-toi... mais toi, déjà sombré, déjà engloutie ». « J'ai vainement cherché... nous faire à chacun une existence séparée... »

Voici. J'étais pris dans un suspens qui surpasse toute « intrigue ». Une émotion singulière grandissait de ligne en ligne. C'était cela la rencontre avec un visage connu inconnu.

Je ne me lasse pas de lire à nouveau ce manuscrit, devenu deux fois un livre, de 1972 à 2004. Suivre le méandre masculin féminin, déchiffrer cette scène entrelacée. C'est cela, la rencontre. Avec Danielle, la petite Bretonne, comme l'appelait Roger Blin (le découvreur de Beckett), la jeune « collobert », nom qui veut dire en pays de l'Ouest la désorceleuse et l'introuvable sorcier, la couleuvre qui échappe à toutes mains et n'est pas vénéneuse.

Le livre attendra quatre années pourtant. Il n'a paru qu'au prix du déplacement de *Change*, allant du Seuil jusqu'à Seghers/Laffont, où la liberté était généreuse. (Curieusement, il avait fallu la querelle autour de *Langages totalitaires*, livre donné aux éditions Hermann, et qui était libre de tout contrat, simplement en raison de la marque d'intérêt de cet éditeur et en l'absence de tout indice d'attention de la part du Seuil. D'où, à ma surprise fort grande, une irritation imprévue d'éditeur au Seuil, grandissant sans raison, et dont l'effet final – en passant par le moment où Jérôme Lindon nous attendait à *Minuit* (là où Danielle avait apporté d'abord son manuscrit initial) – a permis d'aboutir à cette heureuse ouverture d'espace pour *Dire...*)

Durant tout ce temps, calme souverain de Danielle. De temps à autre, elle m'appelle aux nouvelles, sans commentaire, avec ce léger rire devant la chronique des péripéties. De mois en mois elle attend, d'une voix sereine, un peu ironique. Une angoisse, que je pressentais, est ailleurs.

Le jour du service de presse arrive enfin. Nous avons pour la première fois longuement marché dans la rue, traversé la Seine, changé de rive. Cherché à la Samaritaine l'étage ou le sous-sol des animaux, que Roger Blin m'avait fait découvrir, nous parlions de Beckett. Entre temps avait surgi *Dire II*. Je suggérais de ne faire qu'un seul livre.

A.P. : *L'aventure éditoriale. Le refus de Danielle d'appartenir à toute institution, groupe ou parti.*

J.-P. F. : Oui. Danielle écoutait en souriant ma suggestion de faire partie de *Change*, dans son « collectif ». Elle répondait simplement qu'elle y était déjà, et que d'ailleurs elle n'apporterait rien, car elle écrivait très peu, ne faisait pas d'articles, ne faisait rien d'autre... C'était une négation positive et souriante, irréfutable. Elle venait pourtant à l'Union, mais n'intervenait jamais.

A.P. : *La guerre d'Algérie ?*

J.-P. F. : La guerre d'Algérie, elle en parlait durant ces marches dans les rues. Elle ne précisait guère *comment*, sauf ceci : elle ne faisait pas partie d'un groupe de soutien à la résistance algérienne, elle était dans la résistance même. Comment ? Elle ne me l'a jamais dit, elle effaçait les précisions inutiles et emphatiques.

A.P. : *Danielle et Beckett.*

J.-P. F. : Beckett, elle en parlait avec un respect qui, chez elle, était très rare. Mais c'était surtout pour préciser qu'à tout prix elle refusait que l'on puisse demander à « Sam » de dire ou (moins encore) écrire quoi que ce soit sur son livre.

A.P. : *Sa disponibilité, sa quête d'inconnu, de hasard.*

J.-P. F. : Sa ligne de vie, c'était hasard. Comme nous marchions au hasard dans les rues, il semblait que sa vie entière s'orientait ainsi. La conversation inconnue semblait être sa méthode de conduite : la découverte des regards. Elle aimait secrètement choisir un regard et le rapprocher d'elle.

A.P. : *Sa violence, traitée à l'intérieur d'un régime / mécanique à moteur froid. Une extraordinaire violence intérieure dans une écriture – un « bien-écrire » – remarquable. Un refus de l'outrance.*

J.-P. F. : La secousse d'une extraordinaire violence traverse une écriture d'apparence lisse, délicate. Le premier livre est *Meurtre*. Il est parcouru par la guerre, « Ils m'ont torturé, pétri, dilapidé, piétiné. Mes os sont un émiettement. Je n'ai plus de support ». C'est cet insupport qui est en elle vie. « Je ne sais donc plus rien sur moi ». C'est ce non su de soi qui se dit mot par mot – dans le *ça des mots*. « J'ai une marque sur le visage ». « Je ne peux plus dire mon nom ». « C'est devenu une chose, un obstacle ».

Mais la violence qui traverse *Dire* est autre, et plus blessante encore, parce qu'elle prend pour arme une extraordinaire délicatesse. La mort avance dans l'amour avec la finesse d'une aiguille. La sexualité du langage tient à une syllabe muette, au *moins dire*. Dans lequel détresse se fait immense.

A.P. : *Non sans un travail grammatical, qui s'affirme au cours des ans.*

La ponctuation, l'apparition des tirets (fin de Dire I). le masculin/ féminin, l'énigme du e muet, l'utilisation de l'infinitif (sa place et sa fonction dans la phrase). Le livre comme traversée de l'identité et du genre. En liquidant le dessin autobiographique.

J.-P. F. : Oui, la ponctuation de *Dire I* est d'une précision sans défaut, dans son usage paradoxal, inattendu, car le changement de voix peut se faire dans le même intérieur de phrase. Aux dernières pages elle a presque disparu pourtant, dans le tiret. Et *Dire II* survient d'emblée dans cette respiration sans poumons, avec seulement ce mouvement du ventre de la phrase, par soulèvement du tiret, toujours identique, dans son halètement. Le corps et les mots ont effacé la description, ils sont noués directement les uns sur l'autre. L'autobiographie de la passion est devenue corps à corps, langage soudé au corps en façon immédiate. Et la disparition de l'auto, du soi-même s'engloutit davantage encore dans *Il donc*. A disparu jusqu'à cette apparence de poème où s'enfonce doucement le *Dire* :

*dire
n'arrive à pas dire
échappé de l'autre côté*

Avec elle se dit, selon ce qu'en écrivait Jacques Roubaud,

*la poésie de l'impossibilité de
la poésie de l'impossibilité
de la poésie personnelle*

A.P. : *La peur de l'encerclement*

J.-P. F. : La façon d'échapper en écriture est pourtant reliée corporellement à son mode de vie. J'apprenais par Jacqueline Monteil qu'elle avait vendu son minuscule appartement pour se forcer à la situation sans ressource et sans issue. Après quelques jours de marche en commun dans les rues, j'avais cessé d'avoir la moindre nouvelle de Danielle et je respectais ce silence. Voici qu'elle m'appelle un matin pour me dire qu'elle allait travailler à deux pas de chez moi en bibliothèque. Je lui dis que je passerai la voir. C'était presque un cri pour dire : « Ne viens pas m'encercler ». Aucune coquetterie dans cette réponse. Presque une question de « survie ». Et *Survie* sera maximale, par cette économie de l'écriture au minimal, écrite aux bords sans larme.

A.P. : *Le caractère abrupt d'une singularité, dans une tendresse, une gentillesse qui va de pair avec un écart intransigeant.*

J.-P. F. : Pourrait-on dire qu'il y aurait quelque chose de rageur dans cette attitude, ou tout au contraire une stratégie ? Mais il est difficile de décrire à quel point ce type de réponse pour elle pouvait être dite avec une curieuse sorte de sollicitude, qui évitait d'avance toute possibilité d'être heurté par elle. Pas seulement la gentillesse sans défaut, mais aussi une moquerie sur soi qui était la façon de donner ce style anti-autobiographique, dépourvu d'une affirmation de soi. La défense comme geste très amical.

A.P. : *En quoi ce texte, rescapé du XX^e siècle, peut-il s'adresser au lecteur du XXI^e siècle.*

J.-P. F. : Ainsi avance-t-elle vers l'autre siècle, le nouveau, par ce dépouillement. Elle n'apporte aucun des stéréotypes accumulés par les années textuelles, les années idéologiques, les années effervescentes. Elle vient nue vers les autres façons d'être.

Si l'on aperçoit les « siècles » comme des feuillets superposés, elle apprend à feuilletter le temps d'un seul doigt avec une légèreté captivante. Et c'est en cela qu'elle a enroulé la gravité, comme message laissé en blanc. Elle va aider l'écoute.

19 juin 2004

Danielle Collobert, née le 23 juillet 1940, en Bretagne. Commence à écrire en 1956. 1961 : s'engage dans un réseau de soutien au F.L.N. algérien. 1964 : *Meurtre*, publié par Gallimard. 1968 : Union des Écrivains. Voyages. 1972 : *Dire I et II*, Seghers-Laffont, collection *Change* dirigée par Jean-Pierre Faye. Voyages. 1976 : *Il donc*, dans la même collection. Voyages. 1978 : *Survie*, éditions Orange Export Ltd dirigées par Emmanuel Hocquard. Se donne la mort le 23 juillet 1978.

Cœuvres I (*Meurtre, Dire I – Dire II, Il donc, Survie*), P.O.L., 2004

Saül Yurkievich

Danielle Collobert ou le dépouillement de l'être

Tout au long de sa vie d'écrivain, Danielle Collobert a conservé dans ses énoncés littéraires la même configuration. Son journal, *Cahiers 1956-1978*, commencé à seize ans, met en jeu dès le début la même écriture, pareille signalétique. Le trait d'union, seul signe de ponctuation, y entrecoupe le flux discursif, détachant des fragments courts de variable extension. Il scande un discours intermittent, plein de césures. Sa syntaxe est morcelée par les séparations si proches qui semblent faire office de coupure de vers.

Ses rares livres comme son court journal, tous d'une grande retenue, gardent presque la même réticente, cette réserve d'un écrivain en pudique retraite. S'exprimant à la première personne, le journal est juste un peu plus circonstancié, se localise montrant une perpétuelle errance, fugitif passage sans lieu d'attache. Plus évènementiel, il est expressément lié à la vie anecdotique, il est plus subjectif et plus sensuel que ses autres livres énoncés par un distant *il*, le neutre pronom masculin à la troisième personne. Mais les *Cahiers* sont également laconiques, pareillement fragmentés par la succession des brèves séquences. Souvent délaissés et de temps en temps repris, avec beaucoup d'intervalles et de blancs, les *Cahiers* comme le reste de ses textes, s'écrivent en style télégraphique, en juxtaposant des morceaux sans particules de liaison explicite. Les écrits de Danielle Collobert sont toujours hachés, d'une cohérence effilochée et d'une articulation fracturée. Danielle emploie le moins possible de mots et réduit au minimum son lexique. Elle se rattache à un minimalisme presque objectiviste. Elle arrache du langage seuls les mots aptes à dévoiler avec humilité sa délaissée condition humaine, les quelques mots pour connoter la perte, l'absence, la déchirure, l'abîme.

Danielle Collobert adopte une poétique de la soustraction ; une rhétorique rétrécie cherchant à s'exprimer sans le moindre gaspillage. Elle sélectionne avec personnelle rigueur les termes, taille la phrase et isole les mots. Parole en situation extrême, elle se balance à la limite du néant. Pour contrecarrer le vide, elle tente de retrouver le sens ultime. Littérairement, Danielle agit dans un contexte négatif, de l'absurde déceptif (Beckett, Ionesco, Sartre), où le monde s'alourdit et s'obstrue, laissant l'homme sans abri et sans nord, démuné et dénudé, dans un trou noir ou devant un mur infranchissable. Cette quête se poursuit contre l'inanité des mots, dans l'extrême réduction, dans un non lieu où l'écriture devient un réduit existentiel, l'immanence d'un soi s'appauvrissant.

Toute plénitude est définitivement hors de portée. Sans assistance ni solidarité, la solitude devient le seul chemin vers la vérité du moi, parcours, comme celui de Danielle, d'ascèse et de mort.

Paul Louis Rossi

Le signe

J'ai retrouvé ce matin dans un lointain carnet cette note d'un rendez-vous avec Danielle, à Paris. Je crois que souvent nous marchions sur le quai de la Seine – rive gauche – du port de la Tournelle jusqu'à la gare d'Austerlitz et les allées du jardin botanique. Il est étrange que le passé vienne à cet instant poser la main sur mon épaule, comme s'il me rattrapait soudain, alors même que je songeais à l'oublier.

Le signe pour moi, s'est produit lorsque mon ami, le peintre François Dilasser m'a confié le petit livre : *Chants des Guerres*, qu'il venait d'illustrer. Le livre est publié aux éditions Calligrammes – Bernard Guillemot, avec une préface de Jean-Pierre Nedelec. François a donné pour cette édition des dessins noirs et blancs, très noirs, très brutaux et rudes comme ce paysage de la côte des Abers.

Il ne connaissait pas Danielle Collobert, qui était née en 1940 à Rostrenen. Je pense que nous ne parlions jamais de nos origines. François Dilasser est de Lesneven, plus à l'Ouest, après Roscoff et l'anse de Goulven. Je suis sensible à la vocalise des noms bretons, et je sais que j'ai dû apercevoir une première fois la lumière et le rivage, du côté de l'île Grande et de Trebeurden.

Les poèmes du livre sont écrits durant la guerre d'Algérie. Sans doute, il faudra revenir un jour sur l'histoire de guerre, de mort et de désespoir qui nous entourait à cette époque lointaine. Mais ce matin, je n'ai aucun courage, sinon d'ouvrir ce livre : *Il donc*, publié par *Change* en octobre 1976, avec ces quelques mots – pour moi – qui gardent une résonance rimbaldienne :

*à reproduire les vieilles voix perdues
premiers mots de préhistoire – mémoire des
lointains – regardant le volcan – le ciel rougir –
les flammes – la terre s'ouvrir...*

Juin 2004

Nathalie Quintane

Et la victime et le bourreau (lecture de *Dire I* et *II*).

Ces lignes reviennent de loin – d'il y a longtemps, très longtemps, en un temps presque oublié et dont il ne reste rien, en un temps où de jeunes gens, coupables de n'avoir eu que quelques mois ou quelques années pendant la guerre (celle de 39), prenaient pour modèles les rares opposants au nazisme de la dite guerre, tentant à leur tour de susciter un combat et une résistance dignes de ce nom, en un temps où les collectifs d'intellectuels issus de la bourgeoisie se structuraient comme les Brigades de choc de la Coopérative agricole de Production n° 9 du canton de Sinping, en un temps où Maspéro frisait joyeusement et continûment la faillite parce qu'on lui piquait trop de livres, à l'époque où la maison Gallimard publiait Hélène Bessette, *Mobile* de Michel Butor, ou Danielle Collobert. Ceux qui ont moins de quarante ans auront peut-être quelques difficultés à saisir la gravité de ce temps-là. Collobert peut se lire comme une introduction à cette gravité.

Il y avait autrefois une métaphore, plantée par Baudelaire, développée par Kafka, reprise par Beckett, de la littérature comme combat – comme combat dévastant la personne même de celui qui écrit et lui tenant paradoxalement lieu de squelette interne (les traces de cette métaphore demeurent dans l'exosquelette chargé de protéger nos chairs fermes). Les textes de Collobert ne cessent de dire ce combat, au point que la langue est progressivement apurée de tout ce qui n'est pas lui ; c'est ce que signifie le « saut » de *Dire I* à *Dire II* : le décor urbain, anonyme et fluctuant de la première partie disparaît dans la seconde ; l'espèce de narrateur-personnage, qui passe indifféremment d'un sexe à l'autre en I est complètement flou(t)é en II ; les paragraphes narratifs et descriptifs de I sont écourtés et coupés en II par de longs tirets puis s'achèvent en verticales asphyxiées. Le lecteur assiste au dressage de Collobert par Collobert : « des mots pour raconter – inventer – décrire – non – rien à faire de ce côté-là », ce qu'on peut prendre pour l'accès de naïveté d'une manieuse de fouet, puisqu'elle ne cesse, on s'en doute, de raconter, inventer, décrire (tout en se l'interdisant, et c'est cela qui importe). L'écriture « des limites » (« mon pas, le tien, me suivre – et repousser les limites du visible » – le combat est iconophobe mais pas iconoclaste) est une écriture de l'interdiction, du refus (le mot est répété, de même que l'adverbe « assez », incessant), une écriture de l'extrême restriction à soi-même imposée – une écriture anorexique.

Certes, la pente est courante au début des années 70 (Beckett, Duras d'avant *L'Amant*, ou les militants passés à la clandestinité et mangeant des conserves dans des chambres louées). Il n'est jamais trop tard pour se punir quand on a raté la révolution (*Dire I* date de 1967, *Dire II* de 70 ; le livre est publié en 72).

L'imposture type de l'écrivain que Beckett tente vaguement de racheter par le fameux bon qu'à ça est intégralement rejouée, en plus sec, par Collobert (« ne rien faire d'autre que se trahir jusqu'à l'inconscience » ; « être là – au moment du mot écrit – impasse – imprécision du moment – déjà faux – déjà incohérent – écriture seconde – au passé – inexorablement – voilà pour la voix – pas la peine d'insister – la naïveté – assez », ou l'épanorthose qui clôt le premier paragraphe de *Dire II* : « – l'équivalent d'une mort – ou le contraire même – ou peut-être rien » et rappelle la langue tournée en bourrique de *L'Innommable*). Le texte de Collobert est ainsi la description de la longue mise en place qui lui permettra de pouvoir affirmer, au bout du compte, qu'il est, en effet, bon qu'à ça (fait pour dire le combat de la langue, par exemple, et rien d'autre). Comme tous les authentiques bonquaçaïstes (à l'exception de Beckett, auto-immunisé), Collobert meurt vite – est-ce parce qu'elle en reste, malgré tout, au dit, parfois sage ou trop extérieur, du bégaiement de la langue (« c'est possible peut-être (...) des sons de mots incompréhensibles – des pages ainsi – des pages de bruits »), sans oser y aller franco, à la Ghérasim ? À coup sûr ce n'était pas une femmelette pour parler comme ça, d'après la mort. L'absolu d'une certaine gravité littéraire mène, semble-t-il, à la ligature du texte. Et de soi.



À la librairie « La Répétition », rue St-André-des-Arts, à Paris, en 1974.

Liliane Giraudon

Tournage

(Pour Emmie et Paul)

Danielle Collobert pâle comme Pluton les jambes repliées dans le demi-cercle des bras et la tête sur les genoux. **Danielle Collobert** envisageant un livre sans personnages ni intrigue. **Danielle Collobert** ouvrant le journal de K et le posant sur une des tables du Navy. **Danielle Collobert** débarquant à Rome à 5 heures du matin et ne sachant dans quelle direction marcher. **Danielle Collobert** triste immobile sans bras ni jambes. **Danielle Collobert** souriant (technique de l'épuisement en cercles rapprochés). **Danielle Collobert** écrivant des pages sans suite (ce qu'elle nomme « *quelque chose seulement de moi* »). **Danielle Collobert** regardant une femme prendre du beurre à pleine main et le mettre dans un beurrier. **Danielle Collobert** s'enfermant rue de la Liberté. **Danielle Collobert** découvrant 30 ans avant Tarkos le concept de « pâte ». **Danielle Collobert** avec Sam à Berlin. **Danielle Collobert** et les histoires qui lui viennent en marchant, d'un coup, dans leur totalité (après il faut les écrire). **Danielle Collobert** jouant au cinéma de l'écrivain avec Lindon. **Danielle Collobert** notant la détresse physique partout (d'un bout de monde à l'autre). Le gros cahier vert de **Danielle Collobert**. **Danielle Collobert** seule à Edfou, enfermée dans un temple depuis 4 heures (tempête de sable). **Danielle Collobert** un mardi à 6 heures chez Becket. **Danielle Collobert** dans un hôtel crasseux de Palenque (dehors il pleut). La pluie sur le visage de **Danielle Collobert**. **Danielle Collobert** écrivant un texte sur deux pages et simultanément. **Danielle Collobert** les cheveux ternis par l'éclairage, un peu hagarde, devant des livres qu'elle ne lira jamais. C'est une librairie qu'on appelle « La Répétition ». **Danielle Collobert** et l'oubli (toujours oublier et toujours recommencer). **Danielle Collobert** assise par terre dans une chambre d'hôtel à New-York griffonnant d'une main « *déplacement avec mes petits papiers* » et fumant de l'autre. **Danielle Collobert** à Knossos, notant les cheveux du prince sur le mur. Pavese recopié par **Danielle Collobert** (pas n'importe quoi, une des dernières phrases du journal « *anche donette l'hanno fatte* »). **Danielle Collobert** poursuivant la somme de toutes les sensations, sans déchet ni oubli. **Danielle Collobert** comme une colonne de calme ou un arbre au fond d'un bar. Le petit bloc-notes acheté au Pérou par **Danielle Collobert**. **Danielle Collobert** à Athènes (l'homme en caleçon blanc, une couille à l'air, mangeant une pêche). Le contenu du sac de **Danielle Collobert** : pas beaucoup de fringues, pas d'objets, pas de livres (seulement un vieux « Têtes-Mortes »). **Danielle Collobert** après avoir passé une nuit avec J + A : « *erreur : ils ont encore le sens de la propriété privée* ». **Danielle Collobert** vue en « *blanche* » (un peu trop) à Abidjan. **Danielle Collobert** remontant la rue Saint André des Arts en disant « *I don't want to die bad trip* ». **Danielle Collobert** penchée sur les eaux bourbeuses du Stryx, un matin très tôt ayant marché toute la nuit peut-être. Le dernier cahier spirale acheté à New-York par **Danielle Collobert**.

Véronique Pittolo

Soleil Blanc

L'œuvre de Danielle Collobert fut pour moi une révélation lorsqu'un jour de 1983, écoutant France Culture d'une oreille distraite, j'entendis parler de deux livres : les Cahiers de Danielle Collobert (1956-1978) (1), et le Journal d'Alix-Cléo Roubaud (1979-1983) (2).

D'emblée, je compris que se jouait là une expérience d'écriture majeure qui prolongeait ce que des auteurs importants pour moi avaient exploré jusqu'alors (Artaud, Beckett) : une tentative d'épure du langage, doublée du désir incessant de trouver une autre langue sous la langue commune.

Dès la publication de Meurtre, les textes révèlent une conscience disloquée, pas loin de la schizophrénie : « *J'ai l'impression de vivre une mort. Je n'ai plus de centre* ». On note dès lors l'absence de genre, un parti pris d'exclure le e muet. Par ailleurs, Collobert désire très vite s'affranchir de l'utilisation du JE, de l'anecdote, pour sonder au plus profond quelque chose comme un « *mot-spasme* », ou encore « *le texte du souffle* ».

J'avoue ne plus avoir aujourd'hui beaucoup d'attrance pour les écritures blanches des années 1970 : beaucoup de blancs, peu de mots, un masochisme de la souffrance qui se regarde souffrir, le néant qui saute à la figure à chaque page, non, j'ai du mal à lire ces textes aujourd'hui, la plupart me tombent des mains et j'avoue leur préférer des tentatives plus jubilatoires, plus optimistes. Cependant, Danielle Collobert demeure pour moi une exception, comme Agnès Rouzier, et je me demande ce qu'elles auraient écrit aujourd'hui.

Lors d'une conférence sur Manet, Foucault dit « *qu'il fut le premier à utiliser à l'intérieur même de ses tableaux, les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il peignait...* » (3). Comment ne pas appliquer cette analyse à l'écriture de Collobert qui scrutait la matérialité du langage jusqu'à l'improbable dislocation de l'être et du texte, comme si l'anéantissement de l'un entraînait l'inachèvement de l'autre. À lire l'œuvre ici rassemblée, toute distinction poésie/prose devient caduque, transcendée. L'écriture ici n'est pas un style ni un genre, mais un mode d'existence pour incorporer la phrase, la rendre organique.

Toujours Foucault, cette fois à propos du Déjeuner sur l'herbe : « *ce tableau n'est pas autre chose que l'éclatement de l'invisibilité elle-même* ». La phrase de Collobert n'est-elle pas autre chose qu'un éclatement permanent du sens ? Un repli de la mémoire ? Une distance tenue et tendue vis-à-vis de la fiction ? Le réel de Collobert est « *protéiforme, insaisissable, les individus, réduits à de simples pronoms personnels, des instances de discours. L'époque désirait la mise à mort du personnage romanesque* » (4).

J'avoue ne pas l'avoir relu depuis longtemps ; soudain, avec le recul, je la comprends comme un symptôme de « l'après 68 » : désir de changer le monde,

utopies, tout cela s'inscrit en creux dans une écriture qui reflète aussi l'atmosphère d'une époque où on commence à déchanter, sentir que le vent tourne, que les illusions révolutionnaires s'épuisent.

N'ayant jamais vu de photo de Danielle Collobert, je ne peux m'empêcher de lui attribuer, imaginativement, le visage de Françoise Lebrun (5), la mélancolie profonde qu'elle promène dans les rues de Paris, le soliloque de ses bonheurs manqués. Ou encore la silhouette vagabonde de Maria Schneider, sous le métro aérien de Passy (6), à l'aube d'une décennie triste comme une affiche déchirée.

Tout objet, tout souvenir, toute vision quittent leur apparence pour l'infiniment petit de la perception, le moléculaire :

« Tout mon visage écrasé déformé contre toi, le rendre tout flasque contre la dureté. Ta peau de si près gonflée, pleine de trous énormes de cassures bourrelets crevasses emmêlés, surface imprévue de ta laideur. La bouche verte ton palais, creux profond de terre rouge... Je l'ai vu empli de tourbillons de mouches, en plein soleil desséché... » La putréfaction menace, à travers une observation fulgurante qui indique à quel point les corps deviennent vite vieux, mous, tristes. A quoi ressemblerait le monde du point de vue de l'insecte ou de la paramécie ? Il ne s'agit plus de savoir ici qui parle, mais d'où ça parle ?

Pas d'échappée dans le romanesque mais la seule écorchure de l'être à travers des figures agissant au degré 0 de la fiction, simples indicateurs de présence. L'être n'est pas identifié puisque réduit à une conscience qui se dilue dans son inscription en phrases, en mots détachés, écartelés.

Cette impersonnalisation provient d'un état de crise, d'une mise en tension extrême que Jean-Pierre Faye a clairement identifiés comme *« le passage de la prose à l'impossibilité de la poésie »*. Écriture violente certes, mais paradoxalement tendue vers l'apacalmie, le repos. Je pense ici aux Pères du désert qui souhaitaient des états proches de la perte de soi pour atteindre une fusion avec le cosmos. Toujours selon Jean-Pierre Faye : *« cosmologie de l'espace et physiologie des organes tendent à se confondre »*.

C'est dans cet écart là que se joue le drame d'une œuvre et d'une vie qui ne pouvaient que s'abrèger, conduire à la mort : *« encore une fois des mots – l'équivalent d'une mort »* (Dire II).

Collobert, c'est l'anti-roman et l'anti-autobiographie. Rarement auteur s'est à ce point caché dans son œuvre. Là est son ultime paradoxe : s'il y a cri, ce cri est muet. D'après Jean Daive, dès Meurtre, *« elle veut la peau de je ; c'est une écriture lapidaire, cinglante, cruelle, coupante. Elle a compris que l'écriture était une horloge. Un bonheur fragile dans une obscurité terrible, effrayante »*.

Au fur et à mesure, les blancs se multiplient, la phrase se disloque – apparition des tirets à partir de Dire I, encore plus de blancs, syncopes, dépouillement narratif progressif, violence libérée du sens. Peu à peu, le langage instaure, en deçà de toute narration possible, l'horreur d'une présence qui serait le silence atteint, touché, effectivement effrayant.

Encore une fois, je prendrai une métaphore cinématographique pour exprimer visuellement ce que cette œuvre me suggère :

Au début des Fraises Sauvages (7), un vieil homme fait un cauchemar à la lumière duquel sa vie lui apparaît comme un échec ; il la revoit surexposée, noir et blanc d'une opacité extrême, dans un décor où toute réalité s'effrite. Les horloges s'arrêtent.

(1) Change.

(2) Éd. Seuil, Fiction et Cie.

(3) Michel Foucault, *La peinture de Manet*, éd. Seuil (Traces écrites).

(4) Didier Garcia, *Le matricule des anges*, juin 2004.

(5) *La maman et la putain*, film de Jean Eustache.

(5) *Le dernier tango à Paris*, film de Bernardo Bertolucci.

(6) Film d'Ingmar Bergman, 1958.



Pierre Getzler

C'était quand ?

- Comme à peine croisée à des lectures ou bien au hasard d'une rue entraperçue, des fragments bougés-gelés.
- Elle n'est pas grande, resserrée sur le bâti, dense. L'oreille est légèrement décollée de la chevelure à mi-longueur qui balance, le cou dégagé des clavicules, les avant-bras collés au corps. Les arcades sont taillées, les pommettes saillantes, les tempes serrées sur les orbites où les yeux... veillent, paupières fripées : ce qu'elle a vu, ce qu'elle verra, maintenant c'est entre-deux. Le nez... narines dilatées d'où vient le vent.
- Un paquet de nerfs qui pourrait courir au rebond mais le cran de sûreté est mis. Elle a un rire léger, un sourire carré, l'envie de rire amicale sous les maxillaires serrés. Déterminée-obstinée dans la posture mais pas de soupçon dans le regard net, juste cloisonné, sur ses gardes.
- Jeune fille crâne-intrépide : c'est peut-être perdu d'avance, elle n'en dit rien, que quelques mots aimables et justes à l'économie. La cigarette compulsive à peine ; l'angoisse ou la douleur c'est ce qu'elle écrit, et encore, en arrière de l'œil. Pas la parade des plaies.
- Revient à chaque fois à son nom un écran tremblé sur pause en boucle : dans le métro, au retour d'une lecture, sur la ligne 11, elle va toujours (c'était quand ?) descendre à Place des Fêtes, je continue jusqu'à la Porte ou Mairie des Lilas. La rame entre en station. Ce qu'elle dit ou ce que je dis je ne l'entends pas – ou rien – il y a juste le sourire droit. Elle descend, s'en va dégagée, de biais, efficace.
- C'est dans la même rame, le même wagon de hasard comme dans des trains parallèles ou derrière la vitre ou sur l'autre quai. Une carrure en coups de vent avec toujours ce mur dans le dos. C'était quand ?

Mai 2004.

Jérôme Game

Centripètifuge

Un fleuve abstrait, *centripète*, une ligne qui pulse pousse vers le un ailleurs là-bas, ailleurs sans moi où je peux où enfin être débarassé essée de moi mon genre où je vers le dans un mouvement un tiré balasté dé sans moi un tiré comme un fil comme sur un fil de pelote sans voir savoir où je sais plus comment j'appelle je un laisser couler le moi/je complètement. Et puis aussi un corps ce un compact ultra *p* comment s'en débarra *centrifuge* qui me m'étouffe me tient me : colle à moi je ne n'arrive pas à n'peux pas ne pas : ce corps il me. Alors je : écris je : essaie de : e faire comme je. C'est ces deux forces c'est l'*horizontal* le départ l'oubli le filé sur place le et le *vertical* aussi le : le moi qui m'colle à la poix de mes chaussures je : c'est ces deux forces d'écrire contradictoires plémentaires que j'ai toujours vécues que je retrouve que je *vois* dans les textes sur les pages dans la voix – cette prose compacte ce vers effilé ces tirets ce hoquet cette découpe-pied-enjambé de Collobert : ce tressé défilé cet asthme à deux coups cet étouffemessoufflement à multiple détente qui se décompose plie s'agence sur ces pages l'œuvre complète son tome I les premiers livres – *tous* – publiés de son vivant aujourd'hui épuisés. Epuisement et joie – plate plane au loin horizon celui d'une ligne d'un lieu autre. Déplacement. Tirement continu. Poésie.

Reprenons. Centripètifuge. *Ceuvres I* me nous pousse dans le courant en prose du devenir pur – de la ligne – du même geste qu'il me nous jette dans le surplace stromboscopique en vers de la dés-organisation du corps-langue avec, dans les deux cas, dans les deux forces, des effets hallucinants : paysages abstraits traversés, décomposition corporelle expérimentée. Reprenons. Centripète. Prose phrases tirant tiré mis dans la syntaxe grumeaux-liquéfié de l'énoncé le syntagme en un bout qui bouge morphe fait départ me fait partir dans le liquéfié : « C'est moi qui me vide, du laiteux », « Cette fois tu m'entraîneras loin », « pris dans chaque sursaut du souffle (...) soumis à l'énergie des syllabes – secoué par le flux », « laisser dans l'imprécis – ne pas chercher la forme – assemblage indistinct (...) homogène – d'un discours parcellaire – étranger », « je partant glissure à l'horizon », « inlassablement du je liquide repéré rouge (...) ou gagné par le raz de marée perdu pied dans sous-sol syntaxe ». Centrifuge. Vers taillant à la serpe dans l'acte d'écriture lui-même l'angoisse tord-boyaux qu'il révèle – l'effacement de vivre de parler avec depuis ce corps. Éclipse acérée tournoyant de plus en plus vite, sombrant, et mon poulx avec, dans la « fuite des signes » dans le je « cherche une forme pour le souffle » : « Corps là/noué/noué aux mots/l'étranglement du souffle/perte du sol/pendu/balancement à l'intérieur des mots – trouées –/(...) peur continue de la fuite verticale/les mots en spirale fuyante – aspirée/(...) – gouffre/ouvert – descente – descente », « chute de sons dans l'espace – espace du souffle – /du signe ».

Avec à chaque fois dans les deux cas, dans la chute verticalisée vibronnante du vers – de son poids *descendant* – comme dans l'étirement frémissant *latéral* de la phrase, un même enjeu un même risque une même nécessité qui passe son temps à se tirer aux dés : « un fulgurant désir d'évanouissement, d'anéantissement » s'impose se fore se plie un passage vers « Je ne peux plus dire mon nom » je dans le au profit d'un liquide un gaz un pâteux qui morphe qui coule : il dégouline : il se reconstitue dans les « limons – tâche d'insecte – de fleuve – pour reconstruire son sol ». Les vagues : à base de : à base de vagues : un désir de : « Refus d'identité » : au profit de ces « verbes géologiques "qui traitent" la voix comme l'élément liquide – malléable » de peuples abstraits, purs, de peuples à venir, déjà là dans la glaise : « à chaque voix le sursaut/longue secousse de la mémoire surpeuplée/mots soustraits au chaos – à la pâte – surgis du dépôt de l'inarticulé – pression insoutenable – explosion ». Et nous redonne gorge nous redonne larynx nous redonne voix.

Les poésies de la force de celle de Danielle Collobert sont rares précieuses elles nous sauvent de l'essentiel de : de nous-mêmes : au profit d'un : « Ce qui se libère ici, ce n'est qu'un infime tremblement, une trainée de nuage ». Ce qui est recherché : ce qui est atteint ici : créé : une « durée glissante, surface bouillonnante de cratère », une « simple articulation, fin des mots, de l'effort, un son envahi par son propre écho – la résonance d'une vague sur l'autre – l'ondulation à l'infini ».

Ce « voyage sans mouvement » qui « ne cherche pas/n'avance pas/ne sort pas des mots », qui « lâche le corps/ouvert au vide », « glisse aérien dans la parole/perte de sa substance », c'est ce qui rend sa « profondeur au noir – la marque – le tatouage – à l'intérieur du signe – la plage blanche du sens ». « perdre – perdre le sens des mots – perdre/la voix – plus là/le souffle éteint – ailleurs – nulle part/se taire – taire/indistinctement – jusqu'au bout/liquide mouvant des mots » : karchère : y a-t-il un autre programme pour la poésie : y a-t-il une autre façon aujourd'hui pour vivre *dans les mots* que ce désossement préalable à toute voix : il y en a mille je ne les connais pas : Danielle Collobert me donne la sienne : intensément.

Cole Swensen

Elle, l'e muet

Danielle Collobert est, pour moi, la voix pure, une voix qui erre, qui se disperse, et cueille des mots, les transforment, jusqu'à ce qu' elle se trouve elle-même transformée en une nouvelle forme d'e muet.

Je suis frappée par l'idée de l'e muet évoquée par Jean-Pierre Faye dans son introduction. C'est un autre moyen de suggérer la voix pure ; un son sans support – et sans limite. Plus que les voyelles normales, qui sont par nature illimitées, l'e muet court à un niveau très bas, juste à la frontière de notre conscience ; sa présence est plutôt sentie qu'entendue. Il n'est pas l'e sourd, qui crée un simple vide, mais quelque chose qui s'impose sur ce vide, qui est prononcé dans ce vide, et qui crée toujours un autre sans abri.

Si la voix se disperse chez Danielle Collobert, le corps le fait aussi, par l'intermédiaire de la voix. Cette diffusion est une façon de changer le corps en mots ; elle s'achève par un *dépliage* – les lignes de Collobert se déplient comme on ouvre les diverses couches du soi pour découvrir finalement *rien* – un rien universel qui résonne, muet.

Il donc est le premier livre de Collobert traduit en anglais par Norma Cole (*It Then*, 1989, chez O Books). Son écriture devient ainsi *un autre*, à voix basse, intime, cette voix qui donne la traduction de certains livres – ceux dont la voix ne peut pas être stabilisée, même dans l'original, ceux dont la voix continue de bouger, continue d'errer. Norma Cole a saisi cette errance dans un texte qui, lui aussi, bouge légèrement, un texte qui crée un nouveau silence pour chaque nouveau son.

Plus récemment, Norma Cole a publié sa traduction des *Cahiers 1956-1978 (Notebooks 1956-1978)*, Litmus Press, New York, 2003), qui renforce le style *dépliage* utilisé par Collobert pour présenter ce qu'elle écrit dans le jeu des associations. Ce *dépliage* fait penser à des expériences sur l'espace et la forme faites par quelques-unes des écrivaines américaines des années 70, comme Leslie Scalapino, Mei-mei Burssenbrugge, Lyn Hejinian. Ces trois poètes étaient engagées dans un *dépliage* du soi. Chez Collobert, ce *dépliage* est mené au point où le soi se révèle inséparable du monde en sa totalité, mais aussi des détails les plus minutieux de la vie quotidienne, jusqu'au point où le corps ne se distingue pas du temps.

Comme ces trois poètes, Collobert conduit l'expérience par un vers très long qui refuse un développement linéaire. Un vers enraciné dans une géométrie contradictoire qui vainc l'impératif d'accumulation du langage. La découverte d'une sensibilité si proche a donné à des lecteurs américains un sentiment de conversation implicite entre les poètes français et américains, ainsi que l'idée d'une forme expérimentale particulièrement féminine fondée sur un vers qui se transforme, une ligne marquée, malgré l'ambivalence de Collobert face à la vie, par sa générosité.

Pour certains poètes américains, Collobert a une autre résonance : on peut voir dans ses tirets un geste d'Emily Dickinson – un geste de suspension, qu'utilise naturellement l'esprit d'un vrai chercheur. Comme Dickinson, Collobert utilise cette marque typographique pour signaler un vide. Cette marque est insérée dans leurs œuvres avec une insistance qui atteste l'ubiquité de ce vide. Ce vide est aussi une fissure, le site d'une vulnérabilité par lequel d'autres peuvent entrer dans la ligne, dans le poème comme dans la vie.

L'anglais n'a pas de lettre muette – des lettres sourdes, oui, mais pas muettes. Collobert, par l'incarnation de ce genre unique de présence, donne ainsi à l'anglais comme une nouvelle subtilité, de nouveaux espaces pour l'esprit.

Henri Deluy

Old Navy

Elle avait douze ans. Pourquoi pas ? Puis elle a commencé d'écrire. Un remontée. Les mots me couvrent comme un drap froissé, trop petit. L'écriture est du côté de la vie. Tu parlais peu.

Tu parlais un peu. Le bar n'était jamais désert. En pleine nuit. Je n'ai pas très envie d'entendre les autres ; je n'ai pas très envie de m'écouter.

Danielle s'installait le plus souvent entre la terrasse et le bar. À portée des tabacs. Enfoncée dans une banquette assez profonde. Gris-bleu. Deux cendriers sur la table. Je bois des gimlett's, quand je peux. Je devrais changer de cigarettes ; je devrais m'arrêter de fumer. Nous aussi, proches des vestiges mélancoliques d'une aspiration à changer le monde.

Bien sûr, l'écriture n'est pas le langage. Bien sûr, le langage ne ressemble à rien. Échec de la tristesse. L'errance aussi. Il faudrait pouvoir ne pas laisser l'écriture s'isoler dans la solitude. L'obscurité se réduire au silence.

La rectitude. Si tu écris, que ce soit une sorte de rectitude. Morale.

Voyager, pas mal. Ne pas séjourner. Pour l'écriture aussi la terre est vaste. Ronde. C'est la mort, en fin de compte, qui s'isole.

Nous te tirons du silence. Nous te tirons de la solitude. Nous te tirons de la tristesse. Nous t'installons dans l'écriture. Ridicule. Et pourtant.

Il est deux heures trente. Je t'offre un gimlett.

9 juin 2004

Poètes italiens d'aujourd'hui

Andrea Raos

avec des interventions d'Andrea Inglese

En 1992, peu avant sa mort, Franco Fortini publie son dernier livre de poésie, *Composita solvantur* (« Que les agrégats se désagrègent »). Comme l'explique l'auteur, cette phrase latine est empruntée au vocabulaire de l'alchimie, où elle indique la fin d'un processus : la politique, la poésie, la vie disparaissent, l'histoire s'achève pour que tout puisse recommencer... Jusque-là, sur cinq décennies, Fortini avait accompagné la poésie italienne dans son détachement douloureux, toujours inachevé, de sa tradition séculaire (qu'on pourrait réduire, essentiellement, à un corps-à-corps avec l'endécasyllabe : la musicalité de la langue, sa malédiction...). Son option fut un attachement « paternel » (rigoureux, obsessionnel) aux formes classiques : indispensables, d'après lui, car elles sont les données objectives, témoignant du processus de corrosion de la culture bourgeoise occidentale. Il avait mené son chemin avec ou (le plus souvent) contre des poètes comme, entre autres, Zanzotto, Pasolini, le Gruppo 63, Emilio Villa, Giancarlo Majorino, Edoardo Gadda, Giovanni Giudici (tous ces poètes sont des tessons essentiels du 20^e siècle européen. Certains d'entre eux sont connus en France ; les autres mériteraient de l'être).

Traverser le maniérisme. *Il ne s'agit peut-être que de cela. Esquiver sa nécessité, sans pour autant croire que notre héritage littéraire puisse être ignoré. La force stylistique de cet héritage nous charme, mais son impuissance à l'égard de la langue quotidienne nous attriste. La meilleure poésie italienne du XX^e siècle n'a jamais cessé de rêver d'une société et d'une langue vivantes où pouvoir enfin s'apaiser. En vain. La « fracture-Leopardi » ne s'est jamais soudée : le poète a presque toujours parlé de son présent, mais avec des mots inactuels ; le poète a presque toujours parlé de tous, mais en s'adressant à un petit groupe.*

En 1951, âgé de trente ans, Andrea Zanzotto publie son premier livre de poésie, *Dietro il paesaggio* (« Derrière le paysage »). Comme le titre l'indique, le paysage, le réel tout entier explosent, en même temps que se désagrège la conscience qui les observe. Un véritable tourbillon de citations tirées de la poésie ancienne, de la langue scientifique, du langage commun, du dialecte, investit le modèle lyrique que déjà Leopardi avait transformé, esquissant un tracé que Zanzotto reprend et radicalise. La forme poétique, la langue elle-même ne résistent pas à ce traitement de choc, à ce regard « maternel » (rhyzomatique, obsessionnel). L'histoire, la mémoire, la nature se délitent...

Traverser la chimère du style personnel. *Il faut croire au style, au grand style, tout en sachant que personne, aujourd'hui, ne peut prétendre posséder son style. Car cela voudrait dire saisir, à travers les mots, nos invariants anthropologiques. Mais y a-t-il encore un homme pour un langage poétique ? Il ne s'agit pas de souligner, encore une fois, qu'il n'y a plus de société pour écouter les mots d'un poète. C'est qu'il n'y a plus de noyau autour duquel un sujet lyrique, même affaibli et ironique, pourrait se constituer. L'expérience n'est plus individuelle, elle est avant tout un produit, une fantasmagorie pop. Du moment qu'une véritable identité du geste poétique ne peut exister que grâce à un style personnel, il faut avoir le courage et la force de renoncer à son propre style. Première illusion à briser. Cela nous amène à parler avec les mots d'autrui et à travers des formes canonisées. C'est le domaine de la citation : tisser les mots de la tradition, des grands prédécesseurs, avec les mots de la tribu ; congeler, dans le sonnet ou dans la sextine, les figures d'un sujet qui se consomme dans une durée sans projet ni appartenance. La rigidité de la forme ancienne impose son squelette rythmique et sonore à une matière psychologique en pleine déliquescence.*

Zanzotto et Fortini. Les poètes ici rassemblés se positionnent, chacun à sa façon, entre ces deux pôles. Sans oublier les complexités, les inquiétudes, que l'époque impose. La recherche avant-pop d'Aldo Nove cache une conscience raffinée et précise de la poésie ancienne ; inversement, le classicisme de Gabriele Frasca choisit de se mesurer avec Beckett et Philip K. Dick. Encore, Biagio Ccpollaro laisse porter son regard, en apparence distrait, à la fois sur notre histoire et sur notre quotidien, dans leurs implications politiques et existentielles – et réalise, au passage, un travail extrêmement méticuleux sur le *refus de la forme* – ; Massimo Sannelli, en revanche, travaille sur l'implosion du langage, qu'il confronte à ses propres exigences de silence et de dépassement (il a, par ailleurs, une conscience aiguë des enjeux politiques de sa démarche, qui ressort avec clarté de ses écrits théoriques : il est un mystique *actif*).

Traverser le flux des citations. *Le style doit être, plutôt qu'une adhésion à une voix individuelle, un écran capable de s'opposer au flux de la langue produite, marchandise fonctionnelle à l'atomisation de la personne et du groupe social. Face à une langue produite en série par les émetteurs de l'industrie culturelle et de l'information, ressurgit alors une vocation au trobar clus, où l'accent est mis sur la nécessité d'abriter le lieu de l'expression individuelle, plutôt que sur la possibilité de saisir la vérité de sa propre expérience.*

Dans une Italie (une Europe) à la culture et à la politique dégradées et dégradantes, ces poètes s'acharnent à survivre et à explorer, comme ils l'ont toujours fait. On remarquera qu'ils travaillent essentiellement sur le *vers*, dans l'acception la plus traditionnelle du terme. De ce point de vue, leur démarche pourrait paraître retardataire comparée à certaines actualités françaises. À ce sujet, deux remarques s'imposent.

La première, concerne la fracture qui existe entre la poésie actuelle et les expériences « post-avantgardistes » (poésie visuelle, poésie sonore...) de la génération des Années 70. Parmi les grands oubliés, un nom pour tous : Adriano Spatola. Autour de lui et de son temps commence à peine, en Italie, un périlleux travail de mémoire qui leur attribuera un jour la place qu'ils méritent. Entre-temps, cet écart existe dans les faits, et la poésie qu'il engendre mérite d'être documentée (dans ma sélection, Giuliano Mesa pourrait servir, du moins partiellement, de liaison entre les deux générations).

Deuxième remarque : pour être comprise, cette même poésie doit être mise en relation avec les expériences parallèles menées aujourd'hui par des romanciers tels qu'Antonio Moresco, Elena Ferrante, Marosia Castaldi, Gianluca Gigliozzi (volontairement je ne cite que des noms inconnus en France ; j'espère ainsi susciter un intérêt. Ces écrivains sont en train de repenser les formes de la narration en se battant contre les mêmes difficultés, les mêmes trous de mémoire, que les poètes les plus jeunes parmi ceux représentés ici. L'attention est réciproque, le dialogue constant.

Traverser l'écran. *S'installer sans réserve dans la petitesse de la vie et dans la banalité des mots. Et de là esquisser un contour. Le contour n'est pas une frontière qui sépare le dehors du dedans, mais un désir de séparation, qui ne connaît pas encore ce qui est du côté du moi et ce qui est du côté du monde. Pour tracer des contours, il faut s'exposer à la langue-marchandise et aux formes de vie ordinaires : c'est à partir du dehors, de l'espace du spectacle, qu'on cherche les mots du dedans, à savoir les mots de notre temporalité physique et biographique, individuelle et historique. S'agit-il encore de poésie ? Comment s'assurer de l'identité de ce discours ? De son appartenance ? Là est le risque majeur pour ceux qui veulent dépasser le maniérisme, non pas par la voie illusoire du vitalisme et du spontanéisme mais par la porte étroite de la pensée, de la médiation discontinue et rythmée.*

Je tiens à remercier les traducteurs, presque tous poètes à leur tour, qui ont fait preuve d'une précision et d'une sensibilité exceptionnelles dans l'écoute des voix qui leur étaient confiées.

Franco Buffoni

Lit moitié refait

Ma vie est brève est neige
Qui peut fondre demain,
Ou bien – pour peu qu'il gèle –
Résister deux mois pleins
Salie par les chiens.

J'avais le cœur gros et ne sentais rien
Que veines tendues de rancune
Pendant que je me photographiais nu
Plus que nu décortiqué
Chien corps ouvert
Sectionné.

Parce que même digérer
Était une opération de la volonté,
Il ne pouvait pas laisser ça
Se faire seul
Pendant qu'il dormait,
Il devait le faire éveillé,
Le surveiller.

Et à trente-deux ans dans la pleine force
– Le vin le pas le soir possession –
Lit moitié refait sans plus de couvre-lit
Pour un malade. Suffisait la séquence
De l'oreiller dans le canal, sauts en l'air
Poissons opaques dans la tanière d'eau.
Mais il pressait le pamplemousse un jour de plus
Parce que souvent il vous attrape sous les bras,
Activait la musculature, posdatait
L'endure*.

Il y en a toujours un autre en entrant
Dans le premier lit à droite
Puis un de vide au milieu
Et au fond près de la fenêtre
Se cloue aux fers la mémoire
Aux mains blanches entre les couvertures
Sans un pli, le corps au milieu.

* *Endura* : le suicide, considéré comme le sacrement suprême chez les Cathares. (note de l'auteur).

Les morts sont capricieuses elles ne viennent pas
Là où tu les désires ou les attends,
Imprévisibles elles sautent dans les trams
Et sont déjà arrivées
Ou alors aux terminus elles laissent tout le monde
Partir, irascibles
Elles font semblant de lire.

Une plus vieille couleur je cherchais
Pour décrire cet incarnat
De souffrance. Ni marron ni gris
Terre de Sienna peut-être
Si l'appellation n'était trop paisible,
Un nom plus ancien il fallait
Que jeunes corps déchiquetés
Dans la bataille de Cascina,
Plus vergogneux qu'une enfance
Au Caran d'Ache. Pour la dignité
De ces doigts disposés tout autour du masque
À oxygène en grâce de vie.

Ou bien d'un Saint Antoine paralysé
Bastonné par les diables de Sassetta
Des relents de bonté viciée
Contrastant l'allégresse des diables
Leur vanité. Puis le visage du saint lentement
Se tourne à terre, et ses yeux
Résignés mais non vaincus
Sont ceux-là même en prière
D'une photo de Lager. Ceux que tu avais petite.

Après que tu seras morte tes cheveux
Déjà dans le lac tant de fois plongés
Ne ressortiront plus balayés sur l'épaule
Pour goûter lentement, ils seront avalés
Par la terre, deviendront herbe souffle qui croît
Comme celui te liant au tube.

On en parle demain, ai-je répondu,
Maintenant je le peux à sa voix enregistrée
Au geste de pitié de sa main
Tandis que je quittais la chambre.

Comme le cœur à la gazelle
Par un coup de klaxon
Donné après quelques kilomètres
De fausse poursuite dans le désert
Juste pour ne pas l'abattre de suite
Ne pas froisser sa peau.

Et tu te décomposes dans le portrait de San Rocco
Au Sacro Monte, tu lui ressembles presque,
Un morceau chaque année tu perds, chaque saison
T'enlève une couleur, tu t'évanouis.

Mais si j'y arrivais bon sang si j'y arrivais
Petite tête de logos contre mythos que je suis
À faire rimer soir et encensoir
Comme Vincenzo Cardarelli
Pour nier et annihiler
Le noyau d'ordre du dedans de la parole
Des vieux poètes fumeurs
Avec les rides qui leur coupent les joues,
Mauvaise herbe que l'asphalte presque
N'arrive plus à contenir.

*Traduction par Andrea Raos, Laurent Grisel,
Véronique Perrin*

Gabriele Frasca

à *Amalia*

« *Un* »

c'est ainsi qu'un s'éveille un jour
et dit mais qu'est-ce que je fous là bordel
ou quelque chose de ce genre quelque chose
du genre basta – tu le vois il se dépose
toujours la même poussière au séjour
tu l'enlèves et elle revient et ce qui paraît
nouveau n'est jamais qu'un anneau du collier
de toutes ces choses poisseuses
que plus tu bouges plus elles te ceignent au tour
pour que tu gardes ta place dans l'essaim
de cette espèce en fourrage évoluée
vivifié dans la terre remuée
chaque anneau révolu dans la fosse
qui s'enchaîne jusqu'à moi qui dors
et me réveille à moi qui rassasié ai faim
une autre fois et sens ces lames
se foutrent toutes dedans
par le cahot de cette force lente pour laquelle
je me défais et qui me rendra pareil à ceux-là
culbuté dans la fosse comme un chien
où s'achève l'ultime élan
et l'on se serre tous dans la presse
qui clôt cet inutile labeur
par lequel nous nous construisimes ô combien de gîtes
passés aux larves des vaines voix en lesquelles
nous fûmes immobiles dans la course ou bien
l'air seulement qui s'échappe par la perce

c'est ainsi qu'un jour un s'éveille
et soupçonne y'a quelque chose de raté
pas toujours l'histoire va son cours ordinaire,
quelque chose comme un petit regret
qu'il tient au chaud sous sa tourtière
le sentiment d'un péché imbécile
de ceux-là même à l'entour desquels roule le passé
et revoit tout ce qui déjà est écoulé
va recrachant songes dans la veille
comme si ployé eût ce seuil
où l'écheveau du temps est moins mêlé
et qu'il tira au dehors ce qui égaré reprend

avec le repentir d'un même principe englouti
qui se répète constant l'envie
de dire – se dire – tu vois encore je vais
où pour toujours je repassai le gué
il n'y a pas d'autre lieu vers où se composer
ou mouvement qui bourgeoonne
autre vie au corps et s'il s'abuse
croyant que vaut encore l'avis
qui tient en respect ce qui s'est perdu
c'est parce que la boue qui le couvre est peu dense
ou qu'il partit dans la faille au juste moment
où chaque chose trouve son renvoi
dans l'heure qui ne reconnaît pas de quand
et verse encore tout ce qui fut versé
soufflant d'une même paille la fumée

c'est ainsi qu'un jour un regarde
tout autour de lui et ne voit rien rien
en sommes rien de ce qui seulement
le jour d'avant semblait la scène
fixe de son ordre qu'est-ce qui tarde
ce jour demande-t-il à flamboyer ma tronche
et répond à part lui nulle chose et pourtant il sent
que c'est comme si cédé eût la chaîne
et ce qui fut sien ne le regarde plus
oui c'est ainsi c'est comme une note sourde
à présent continue qui traîne
sans mourir jamais serrant le thème du
où es-tu – que fais-tu – tu ne vois pas
tout tremble ici alentour et plus
rien ne s'accorde à ta vie
toute lumière s'est éteinte
tu es largué maintenant et puis si
même il tente de revenir en soi
quoi qu'extrême fût-ce la concentration
il ne retrouve pas ce qu'est ce qu'il sentait
quand encore il sentait et vive apparaissait
la toile de fond délavé des habitudes et une cime
gagnée à leurs strates non
de cet état d'avant rien ne lui revient
et s'il goûte un vieux frémissement il lui semble feint
léché d'un art industriel, imposé et enfin vaincu
par l'indifférence aveugle de la lime
qui laisse lisse ce qu'elle dévore

c'est ainsi qu'un jour au réveil
il lui semble que chaque chose soit à sa place
se gratte entre les cuisses va aux chiottes
le miroir lui redit – t'as là le même
corps de toujours même
si pour mieux mentir en dedans

il ait rentré le ventre retenant
son souffle pour se sentir tranquille
puis content du faux du reflet
se fait un café, le boit et pense, éveillé
suis-je bien éveillé ou n'est-ce pas le signe
que je continue de dormir ce goût insolite
que j'éprouve à chaque gorgée en bas
entre les viscères et la bite
et ce tapage que j'entends aux oreilles
et tout le bois qui bloque les jointures
encaisse le buste ne dit-il pas que j'ai raison
de croire rêvé chacun de mes pas
oui c'est ainsi se dit-il, à présent je promets
de mettre un terme à ce mauvais rêve mais
en lui sait qu'elle est bien au-dedans, la casse
et cette pestilence qui lui empuantit le nez
provient de lui et ce n'est pas le hasard si
à l'improviste il avertit un grand besoin
de se présenter l'ardoise de tout ce qui est resté vraiment sien
sans finir en pâture à cette masse
pressée autour de la boutonnière où vont ses
je regrette et ses j'ai honte

c'est ainsi qu'un jour un prend
sa tête entre les mains ferme les yeux
sur l'horizon mollet de la peau et sent
des paumes aux mâchoires un effluve pâteux
comme d'une terre remuée se pendre
et pense c'est au nez
sans doute à prévenir les débouchés
qui portent loin des cellules du corps
le corps qui s'y détend
ce corps sans graille qu'il pense
loger où adviennent les détachements
des sens reclus dans les mutuelles guerres
à perdre sa mesure comme dans les serres
les germes abstraits de ce tant qu'il convient
pour qu'au cœur des préceptes jamais plus il ne s'attache
afin que sollicitées finalement elles entaillent
le dehors dedans
et ces vastes terres qui aux confins s'étirent les peines
que l'on sût dire propres siennes éternelles,
et si proches au moins comme miroirs
dans le reflet desquels l'unique écoule
le singulier et multiple et secourt
ce sentiment d'exception qui discerne
chacun dans ses gestes même des vieux
et décalqués comme fleuves secs
dans le lit durci desquels par contre coule
le limon des chimiques paternelles

c'est ainsi qu'un jour un se retourne
dans le lit et reste un peu à regarder
cette personne qui dort tout à côté de lui
re-recroquevillée respiration brisée
par de petits tressaillements mouvements de colère
comme de celui qui contre les rêves se rebelle
et alors que sur le pourquoi il se ronge les sangs
de ce vil caquetage de pleurs
il découvre dans le face un signe
qui l'attire qu'est-ce
se dit-il – un signe qui n'existait pas
qui soudainement devient une brèche
de laquelle se font jours au moins cent
détails inconnus et avec terreur se demande
qui est-ce – qui se peut-il être
cette noire silhouette
dont il voit tantôt l'épaule tantôt la tête
qui s'affaisse entre la joue et le drap
et avec peine seulement
retient un cri même si au fond il espère
que ce soit sa fatigue ou même la vacillante lumière
à lui foutre dans la tête ces couillonnades
en sommes je reviendrai dit-il – serein
à tête reposée demain matin
ou au moins je saurai s'il faut demeurer alerte
et se laisse tomber sur les épaules
même s'il sait que de la vallée obscure
qui s'est ouverte dans son sein est venu
le diable lui tirer la couverture

.....
c'est ainsi qu'un jour un ne se lève
plus du lit pas même pour pisser
parce que lourd lui pèse le drap
comme une plaque qui le presse au plancher
sur laquelle son corps sent-il
jette forme feinte seule dans le calcaire
et pendant qu'il imagine se faire
plus rares les pulsations de petits tourments
dans lesquels il tressaute il subit une foule
alors que le lit doucement doucement surchauffe
et la salive en bouche se fait amère
comme si à chaque parole quasiment
elle avait injecté son venin gargouillant
dans la gorge et comprend
qu'elle devint moins sûre cette pellicule
avec laquelle la tare qui fait pourrir le monde s'abrite
avec le sentiment de mort qui copieusement coule
des sons de l'esprit qui se délite
pour rendre la course un peu plus tardive

ou encore pour la faire à rebours
du courant qui agite le bief
entraînant dans le remous qui dévore
dans le peu d'espace toute ancre têtue
d'être solide dans la fange diverse
et pendant qu'il sent que l'air lui manque
il comprend qu'il en voudrait encore
de ce tumulte qui ne regarde plus

c'est ainsi qu'un jour un se réveille pantelant
et il lui semble que chaque chose a pris fin
ou pour le moins qu'il se soit fourvoyé dans le compte
des choses nombreuses qui en définitive rapprochées
aux autres passées semblent duperie
tu te souviens – dit-il – quand cette vie
était vraiment la vie et la partie
toute à jouer encore et au jeu prêt
au joueur le dommage inconnu demeuré
oui je m'en souviens et je sais
que cette main alors était maquillée
et que seul on ne l'obtient
pour que mieux se plume le gonze
et si à nouveau je pense à ce merdeux que je fus
et combien j'ai poussé en vain
forçant dans cette fumée ma vue
où chaque chose sûre est déjà une bévue
je voudrais que cette chair fût de bronze
qu'elle résonnât aux sens de loin
parce qu'à présent je sais que dans ce fond brun
où tout ce que l'on casse jamais ne s'ajuste
il ne suffit pas de s'assurer de la présence
de quelques cavités quelques excroissances
à sucer lécher à jeun
en ce que plus l'on veut moins l'on goûte
il faut au contraire aux sens donner du bâton
ou faire seulement durer la patience
qu'il se les porte le diable après lui – un à un

Extrait – Traduction Karine Arneodo

Giuliano Mesa

Tirésias. Oracles, reflets

« tu dois te garder en vie, Tirésias,
c'est ton lot »

I. ornithomancie, la décharge. Sitio Pangako.

Vois. vent avec le vol, dedans, des foulques.
Vois les qui viennent de la mer et n'y retournent pas,
qu'elles font une volée avec les étourneaux noirs, le long du fleuve.
regarde comme elles se précipitent sur la nourriture,
comme elles la dévorent, se dévorant,
pirouettant dans l'air.
entends comme leur bec grince, les éperons,
qui crient, griffant, se ruant, en meute,
écoute la longue parade de conquête, la puanteur,
sens-la qui s'envole de la décharge, du lit,
là où le fleuve est un ruisseau,
le mélange de ruines,
là où il y a la maison de ceux qui dorment,
qui rêvent de se muer en ailes.
maison des réfractaires, des objecteurs,
abri pour le rejet, et nourriture, pour eux,
balancés là on ne sait d'où,
dans le fumier, dans leur léthé, lents,
à faire des graines de la terre neuve,
pelotes de chiffons, bipèdes scarabées
qui volent vers le haut, par gousSES,
quand du haut arrive une autre faim.
essaie de regarder, de se couvrir les yeux.

II. pyromancie. les poupées de Bangkok

fumée. nuées, essaims de coquilles noires.
brûlent les amandes des yeux, les phalènes,
les doigts petits et calleux, les mains fatiguées, fatiguées.
brûlent, décharnées, polissant joues,
paupières coquilles gonflées
qui se refermeront.
fumée emportée, qui change de couleur,
qui emporte les joues, bouffies, des poupées,
les hanches dodelinantes, faisant le mouvement de répéter,
en alternance, instable sur un seul pied, qui calme,

jeu qui ne finit pas, jamais,
qui n'arrive pas, jamais,
temps de se souvenir, après,
de retourner où on avait été.
jouant au jeu du silence,
en préparant des cadeaux, merveilles, par millions,
passées par les mains une par une,
pour les faire scintiller, les yeux fatigués,
les garder ouverts, toujours,
et quand arrive le feu, qui étincelle,
voilà, jouer à s'enfuir,
en criant, les yeux fermés.

toi, si tu sais dire, dis-le, dis-le à quelqu'un.

1

et te redire quoi ?
dire l'air clair,
le pharynx fermé,
la convoitise rassise,
immobile,
ce fait de ne pas prendre et de ne pas perdre,
déjà perdu, le temps,
tout le temps,
dans le seul signe certain : serrer,
fermer,
sans plus se rendre au possible

2

à qui en rendras-tu compte ?
pour qui
seras-tu mesure d'heures,
pour qui seras-tu temps faible et temps fort,
constance de souffle ?

ou bien la distance, l'être loin,
le battement de l'anxiété,
le corps se reposant
dans sa tiédeur,
dans sa frontière, là-bas,
enfoncé,
pierre dans la poussière,
si tu veux

3

et lentement
se réenveloppe,
et se fait nœud,
serrant la gorge,
tour de vortex

et vertige,
sentant tout ensemble,
que tout est un seul temps
qui n'est pas,
qui n'est pas le temps
et après,
qu'il s'apaise,
quand tu peux réécouter
le souffle qui respire,
la paupière qui bat,
tu sens monter
jusqu'à la nuque,
qui comme une gaine,
comme un vagissement,
répète aller, faire,
faire partie

III. iatromancie. Manhattan Project

noms. nomme encore, réplique, bafoue.
permets-en la croissance, réduis-en l'amalgame,
qu'il se répande, se creuse, coule partout.
nomme sept fois le jour et l'heure,
pour aujourd'hui aussi, passe toute la filière,
ainsi ce ne sera pas en vain.
halète, rumine, ainsi ça ne passera pas,
il ne sera pas vain tout son défaire, faisant encore de la place,
ouvrant des brèches, et qu'il s'écrase, après, dans son vide,
qu'il te le creuse dedans, le temps, le sien,
les grottes, les antres, les cavernes,
en te régénérant,
niche d'infinies copulations.
l'élu, par le hasard qui donne la gloire.
compte, qui te donne force, chaque minute,
passée dans la dignité, et la ténacité, fière,
puisque l'exige le destin et l'omniscience,
espoir acharné, lumière pour les probes,
qui en fait était répétition publique,
expérience, le compte-tours des moteurs,
le compte-battements, au cœur de qui décroche,
et tu es l'expérience, la vérification.

prends ce cadeau et va-t-en, maintenant, maintenant que tu sais.

V. nécromancie. ΟΙ ΑΤΑΦΟΙ, Massengraben

là où elle est submergée de neige, les couches,
là, où la terre est brune, nette, sans sillons,
sur le seuil, essaie d'appeler là, appeler,

entendant seulement ta voix, qui appelle,
 sous les couches, sous
 la neige brillante,
 sous la terre noire,
 appelle jusqu'à l'épuiser, jusqu'à gémir.
 ils ne reviendront plus, si ce n'est en rêve, éveillés,
 si ce n'est là-bas, leur répit, où ?
 les ombres erreront, ici, myriades,
 encore grouillantes, elles,
 cherchant leur nom.
 et tu portes le lait, et le miel ?
 le vin doux, la farine d'orge ?
 tu ne peux même pas les entendre siffler,
 leur coassement, le grésillement, l'essoufflement,
 le murmure qu'ils font en se faisant terre,
 tu n'entends pas, tu entends croasser le corbeau,
 qui voit revenir, l'ombre,
 sur la neige, d'une autre lune jaune.
 tais-toi. porte les mains au visage, renoue tes cheveux.
 ton narcisse tu ne l'as pas cueilli que déjà fleurit le crocus.

Notes

I. ornithomancie. la décharge. Sitio Pangako.

En juillet 2000 la plus grande décharge de Manille s'effondre, enterrant Sitio Pangako (« Terre Promise »), un des bidonvilles qui l'entourent, et tuant des centaines de ses habitants, qui y survivaient en fouillant dans les déchets.

II. pyromancie. les poupées de Bangkok.

En mars 1993, à Nakhon Pathom, en Thaïlande, une usine fabriquant des poupées prend feu et s'écroule. Cinq-cents des quatre mille ouvrières, toutes des jeunes filles, beaucoup d'entre elles des mineures, qui y travaillaient dans des conditions proches de l'esclavage, meurent dans le bûcher.

III. iatromancie. Manhattan Project.

Des expériences nucléaires sur des civils ou sur des militaires tenus dans l'ignorance furent réalisées aux États-Unis, à partir des années 40 et jusqu'à trente ans après, beaucoup d'entre elles dans le cadre et avec le soutien de ce que l'on appelle le Manhattan Project.

V. nécromancie. οι αταφοί, Massengraben.

Les morts non enterrés, les fosses communes...

22 Juillet 2000 – 24 Janvier 2001

Extraits – Traduction Andrea Raos avec la collaboration d'Éric Houser

Biagio Cepollaro

Vers nouveaux

I

je l'ai vue encore

je l'ai vue encore détendue la ligne belle et droite
de la mer et la stupeur pensant au vivant et non

obstant confusion portée par la haine par notre huile
il faut juste oublier débrancher d'un coup

la prise

vingt ans à mettre des briques à croire qu'édifier c'est ajouter
sommets vingt ans dans

l'idée

du haut et du bas à mesurer ce qui est fait avec ce qui est à faire

ce que je fais avec ligne droite qui dégainé vagues ouvre
et ferme

pages

ouvre

et referme

cette densité de molécules tendres qui s'affinent affinent jusqu'à ce qu'elles soient plus
légères

que l'air

ainsi j'imagine qu'on s'embrasse et je dis il faut stabiliser cette intensité
des ions en faire une splendide habitude comme le calme chaud du nucléus

de la terre tout feu et métal tout lenteur de rotation pour que dessus
il y ait herbe et eau et nous qui nous demandons encore si ce qui est sur la terre

est une bonne chose

vingt ans à mettre des briques à croire qu'édifier c'est ajouter
et non pas diminuer

vingt ans égaré dans l'actualité en simulant histoire le croisement de misères
sans présent qu'il appellent activité intellectuelle tu les vois toi aussi

sur les visages

écrites la terreur de disparaître et l'illusion d'arriver à s'en sortir par seule voie de
malignité

et il ne devrait pas il ne devrait pas y avoir autant de rage
 car chaque rupture fait un crochet au flux
 de compréhension chose aveugle chose trop de
 soirs c'est comme si on retournait à zéro
 le chat qui sur la branche en avant
 et en arrière n'a pas le courage
 de sauter le mille-pattes qui pense à l'avant
 et à l'après
 et ne fait plus un pas
 la volonté n'y est pour rien et ne croît pas
 à la fin
 ce sera comme un reflet distrait pour nous aussi
 le bien
 et ce qui au contraire on attendait d'eux – de nous – c'était
 avoir traversé
 une fois pour toutes décidé de descendre comme le fait l'eau
 sur la pente
 vers le bas
 non pas rester à flot quoi qu'il arrive
 certains s'agrippent à la carcasse de l'aile
 certains à la table qui une fois fut dans le salon des réceptions plaît à ce point
 l'idée du naufrage
 qui parle d'eux – de nous – en un jour quelconque arrêtés au feu
 revenant du travail la quille immense renversée les lumières vers le haut
 mal en point appuyés sur ce qui autrefois était le plafond
 mais après on embraye et la mer retourne dessous
 comme un truc
 d'agence
 de voyages
 et il s'agit de diminuer
 devenir source laisser tomber aller
 pour revenir et déplacer de l'eau
 toute cette eau qui ne croît pas ne se perd pas et veut
 s'abattre devenir mur et écume pour après calme
 ment se retirer infiniment se retirer

II

on avance j'avance ? je ne sais pas
qu'est-ce que ça veut dire mais je sais que j'ai beaucoup oublié au point que
je n'ai rien à dire même pas un coup
de fil
le jour de l'an pour les vœux au point que j'ai cru
sans panique perdu avec les numéros le vieux
carnet

ceux qui sont là me viennent
à l'esprit
il faudrait dans le besoin dans la distraction
ne disparaît pas

voilà peut-être un peu j'ai laissé aller

les personnes et de ce fait
les choses qui sont là je ne dois pas les rappeler
dans une note

j'avance ?

en arrière
si

encore je fibrille encore principalement je m'égare et il y a
toujours un trop, un trop peu, enfin toujours
la vieille envie de perfection l'œil qui évalue
le succès de l'action

même si c'est justement l'action que je voudrais défaire

la vie entretemps on dirait qu'elle ne se suffit pas que ce n'est qu'une
ressource muette à destiner à quelque chose qui vaut
plus qu'elle et justement
ils sacrifient, ils coûtent comme lorsqu'on dit :
ça a coûté quarante millions de vies, celles qui partent en vrille englouties
par les statistiques et vies
que l'on donne comme je t'ai donné toute
ma vie ou comme munch vieux qui dit :
j'ai donné
toute ma vie à l'art maintenant
c'est l'art qui me donne
à moi

vies dédiées à une mission où on gagne
ou on perd vies sportives, pour le primat justement
de primate.

d'autre part trente-mille ans c'est trop peu pour juger l'espèce même pas le temps
de prendre ses marques

jusqu'ici les premières
tentatives jusqu'ici des tests de mondiales
de précoces civilisations
le fort sur le faible
face à quoi les antibiotiques le radar l'aspirine un allongement
remarquable de l'espérance
de vie

peu importe ce que
tu en fais si tu la mords tu l'étires peut-être déjà
bionique eugénique

comme dans le dialogue de platon le capitaine
du navire reste modeste quant à l'avoir
transportés sains et saufs les passagers parce qu'il ne pouvait pas
savoir si pour eux tous la vie
était un bien
si quelqu'un n'aurait pas aimé, lui,
un naufrage
imprévu, pas de sa faute
couler

et puis des vies évoluées qui sont presque toujours là où elles se trouvent
comme hier avec pino et andrea dans le bar de l'immanence
économies globales contre les listes des courses

le mal c'est de se soûler le cerveau bien c'est cette espèce
de paix au milieu du fracas peut-être même la brève
capacité d'aimer de vieillir dans l'amour

le discours a vite glissé vers le fait que le piège
de l'action est que dans la plupart des cas
elle ne répond pas
là où il le faut
que même si tu es contre tu te prends dans la tromperie

.....

1999

Extraits – Traduction Andrea Raos avec la collaboration de Jean-Jacques Viton

Aldo Nove

Mère de Dieu

(D'eau gestes nerveux encore jours
vains vent muets disperse cris.

Attends retours sans nombre
de l'âme en toi mon guide)

Une fois seulement

I

Je veux une mère aussi grande
et aussi pute qu'un fleuve
de lumière qui se délie
du soleil et tombe dans
cette journée morte :

Qu'il casse les vitrines de magasins,
qu'il se tortille dans
le cœur des passants,
inondant de sang
le centre de Milan et l'univers.

Mère de Christ écoutez-moi...

II

Notre mère qui êtes
aux cieux que votre nom soit
sanctifié que votre règne vienne,
que votre visage vienne, vos
mains sur la terre comme aux cieux.

Mère des pères et des mères, mère
des fils et des filles. Descendez dans cette
vallée vide nous rappeler quand

En cet instant-là un sourire
d'enfant a fait scintiller le soir,
on le regardait distraits
en cherchant l'éternité dans un regard,
l'univers tenu ensemble avec le scotch
réfractaire de la mémoire au-delà
du kiosque paillard des pensées

Dans l'aire de repos gris de l'esprit,
si chacun d'entre nous a ne serait-ce qu'entra-perçu

l'absolu gratuit d'une fois
seulement, quand le ciel
tourne son regard vers
nous qui le retenons
une fois seulement

le regard scintillant d'un enfant.

III

Mère du silence qui dans la nuit
renversez les villes de fond en comble,
lorsque dense d'espace
le vide mange les bords des routes,
lorsque le vide mange les rêves d'enfants

Lorsque les réverbères crient plus noir
que la nuit qui nous pousse vers le lendemain,
égal à hier le vide des rues
aux rêves d'enfants lorsque les yeux

Des clochards à Milano Centrale,
des employés dans leurs bureaux,
dans le vide des enfants, dans les rues
désertes nous accompagne jusqu'au lendemain...

À partir des kiosques fermés sous la cape
de la nuit dans le désert des rues,

Dans le noir de l'asphalte qui nous mange
le visage entre les maisons désertes
le vide nous raconte le lendemain.

IV

Reine éternelle, notre défense,
mère de miséricorde je vous salue,
notre défense, notre

oraison jaculatoire souterraine alors que
se brise en cet instant l'univers,
qu'il se répète égal maintenant comme
dans les siècles, des siècles...

Égrénant
rosaires et
trains, abysses

comptes courants listes des courses,
comptes courants listes des courses

V

L'Éternel facilement se
néglige...
L'Éternel facilement se néglige dans les
yeux rougis
des astres noyés
dans une coupe de champagne, dans une
coupe de champagne...

L'Éternel facilement s'
abandonne, facilement s'abandonne dans le
générique de la fin d'une émission de Rete 4 (1) à
minuit l'Éternel
se superpose

au générique de la fin d'une émission
de Rete 4 la vie
oublie de

L'Éternel se néglige facilement, il
oublie de

L'Éternel se néglige facilement, ne sort pas de son
cercle de

La vie s'oublie
oubliant de.

VI

Mère très douce mère de
lumière chatoyante entre les feuilles
telles des bijoux dans le Carême urbain

des arbres
urbains
qui se dépouillent qui
viennent vers votre

absence qui
sur les trottoirs, dans les
claires-voies des étoiles

dans votre absence maintenant :
onze heures trente-neuf du

mardi vingt-huit février mille
neuf-cent quatre-vingt-quinze et

le soleil se réfugie comme un fils
dans le tourbillon ensanglanté de la voix
dans les égouts ouverts de la conscience
dans les tourbillons des millénaires je Vous vois

Flammes sur Babylone !
Flammes sur les maisons de Viggiù (2),
sur Nabuchodonosor et sur Milan
que descende la flamme telle un éperon puissant

du ciel sur les plateaux sur les
vitrines de la Standa (3) sur les
pensées qui nous peuplent qu'elles descendent

Flammes sur Babylone !
Flammes sur Rome, que brûlent les rues !
Flammes sur Paris, sur Berlin
et Moscou, que brûle notre sang,
qu'il coule !

Que se répandent les flammes sur les étreintes,
sur les amours en plastique
efface

rien de ce qui glisse dans le vide,
rien de ce qui glisse dans le vide

Flammes sur Babylone, sur Castagna
et Cecchetto (4), sur Prodi (5) et Claudia Schiffer :
que brûlent une par une mes veines,
que le jour s'écroule dans le silence,
que mes yeux fondent au lever

De flammes sur les États-Unis, sur mes mains,
dans ma bouche, le long des autoroutes,
hors de ce cercle répété

de ce prêt immobilier signé à
la caisse d'épargne de la mort cette
nuit

cette nuit

Flamme sur Babylone !
Qu'il éclate sur les petites fesses bien propres grâce
au double filtre que brûle
un éternel dies irae.
Que soit écrasé le serpent ! (6)

Que soit écrasé le serpent des promesses
faciles, des beaux
discours, des
promesses silencieuses s'adressant
au cœur,

à la périphérie des rêves
mère jetez
votre jugement. Flamme
sur Babylone. Que brûlent les rues.
Que dans les nuages l'ange manie

l'épée puissante. Qu'il rende vains
nos désirs. Que le monde soit
vide de rêves qu'il soit
vraiment

Mère, qu'il soit,
mère, vraiment

monde (7)

VII – Mère de Dieu

Mère de Clivio et de Jérusalem,
Mère de Betsabée et de Baranzate,
Mère des Bustecche et de Bétlehem,
Mère du Mont Noir et de Malnate

Mère du Crucifix et du chemin
Qui mène de Primaticcio au bureau de tabac, (8)
Où l'air du soir à six heures devient plus fin –
C'est le moment, pour les nuages, de l'incarnat –,

S'imprégnant ainsi le ciel qui se détache
Du ciel entre les nues de mille
Couleurs celles-ci dessinent sur votre profil

Vos yeux entre les gaz des camions, l'étincelle
De vos yeux, Mère. Avant cette paix
Du soir prends-moi, mère, dans tes bras...

*Traduction Andrea Raos (avec un merci à Karine Arneodo)
et la collaboration de Liliane Giraudon.*

Notes du traducteur

(1) Parmi les trois chaînes de télévision appartenant à Berlusconi, *Reté 4* est la plus « populaire » (par exemple, elle diffuse quantité de *selenovelas* sud-américaines, ou des débats de société dégénérant facilement en bagarre).

(2) Un petit village dans le Nord d'Italie, ville natale de l'auteur.

(3) Le nom d'une importante chaîne de grands magasins, propriété de Berlusconi.

(4) Deux présentateurs de programmes de variété du réseau Fininvest (propriété de Berlusconi).

(5) Romano Prodi était à l'époque (1995) le principal adversaire politique de Berlusconi ; il est aujourd'hui président de la Commission européenne.

(6) En plus de l'écho biblique, l'image du serpent fait référence à la devise des entreprises de Berlusconi, où campe justement un serpent d'eau, "il Biscione" (à son tour repris, à l'origine, de la devise de la ville de Milan).

(7) « *Mondo* » est ici une amphibologie entre le sens premier, « monde », et l'écho d'un omophone, désormais peu usité hors de la langue littéraire, signifiant « pur, propre ».

(8) Clivio, Baranzate, Bustecche, Malnate, Primaticcio : ce sont des noms soit de petites villes soit de quartiers de la province milanaise.

Andrea Inglese

Une fenêtre ne s'ouvre pas
au hasard, sur un paysage
au hasard, la composition
est à peine en train de se faire :
perspectives, murs
lueurs d'herbe, tessons
passants choisis
toi, ajoute le peuplier
qui se traîne hors du trou
la carcasse d'une moto
enchaînée au poteau
avant que la peinture
ne sèche et que de tous les côtés
se referme le cadre
toi, brise l'équilibre
remue les couches, écran
après écran
à percer – ou alors
prends docile la pose
comme une tâche de couleur
désagrège-toi dans le tableau

Chirurgies angéliques

C'est la femme exacte,
viande onirique toute prête
qu'au pinceau, à la pointe,
au style, à la lame je grave
et je détache de la femme vraie
(et là où elle saigne j'exulte
artisan, auteur,
de la femme pure,
impalpable, autre,
pendant qu'épuisée
celle-ci s'écroule
entre mes fers)

Bildungsroman *d'un punk*

Je ne voyais pas cette gentillesse
dont tu parlais, pour moi encore du chinois,
je ne connaissais pas non plus le respect, la tolérance,
la gymnastique des bonnes manières.

Tu soignais, obstinée, mon hystérie
avec des assentiments ironiques et des mutismes
de représaille. Aux îles Cies je démontrais,
assis sur un rocher, que l'amour
– par nécessité logique, somme
de syllogismes polis comme des lentilles de Spinoza
est impossible, une absurdité.

Tu te défendais bien, par dérision et enchantements,
en citant les pages d'Ovide, en baptisant
un buisson – "ceci est le pittosporum,
il donne des fleurs blanches et parfumées, et celle-ci
c'est la bruyère, qui pique et ne sent pas"
le doigt pointé sur le trou de ma chaussure
"et ça – tu ajoutais – c'est le style du réfugié,
débraillé et têt", tu articulais aussi
les noms des dieux grecs, comme à un tout-petit
on glisse à travers les pleurs une cantilène,
un bâillon de sommeil, et étourdi
par les morsures lyriques je mimais pour toi
– en célébrant la fange du monde –
Céline l'africain, moribond et diarrhéique,
transporté sur des brancards, tu calmais ton rire
en dessinant sur un calepin des fleurs
de pissenlit. Je répandais les aigrettes
à contre-jour, dans l'air enflammé,
et avec un ongle cruel je tranchais
les ponts de toile d'araignée
tissés entre des genêts et des murs
de pierres sèches.

"Le calme est un mensonge :
les parasites, les rafales de sel, les acides
de l'homme rongent la côte dans ses moindres fibres,
convulsée la bouteille en plastique survit
dans la poussière ainsi que la pierre, forte
d'une mort cumulée que l'usure tenace
des vivants n'entame pas." Je ravivais
une rage froide : la photo
d'un mineur andin de seize ans
avec du gravier entre les gengives,
je veillais sur une mémoire qui n'était pas la mienne,
sacrée, horrible, l'icône des corps
rampant dans le noir torride
où l'on recueille le cuivre.

Je ne connaissais ni l'usage ni le contexte des mots
qui étaient pour toi des objets ostensibles :
"courtoisie" et "respect", pour moi fables
de vent. Jamais serein, désarmé,
j'étais assailli par des présages
et des visions récurrents :
les bourreaux au travail, méticuleux
lorsqu'ils brûlent ou bâtonnent la plante des pieds,
lorsqu'ils tordent les mamelons à la folie.

J'ai connu la joie violente
des crêtés criant dans les micros
qui plongeaient, torse nu, de la scène
sur le troupeau entassé et piaffant.
J'ai aimé la lèpre des murs décrépis,
les cicatrices sur le front, les terrassements
où dans les bidons cuits par la rouille
une eau chimique berce
une tête de fou, défaite
par les éclairs de l'amphétamine.
J'ai écouté ravi les âpres
symphonies du bruit, en frappant avec
une chaîne sur le pavé
jusqu'à l'hypnose.

Je me souviens de toutes les gradations de l'angoisse
savourée comme un élément fatal,
inéluçtable du monde. Je revis
les fractures logiques de la peur, ses sommets
violents, sa lueur qui surgit
de toutes parts, comme un déchaînement
de lames. Et l'effort pour manier
des discours qui ont perdu depuis longtemps
sujet et direction. Je n'ai pas cru à la gentillesse,
à la saveur du vin, au parfum
des herbes. Mais aux géométries brisées
des prières et des méditations solitaires,
aux exorcismes qui appellent
les pensées des condamnés, des enterrés
vivants. Ce fut une bonne mauvaise voie.
La trêve n'est pas moins vraie que la guerre.
J'ai compris cela. A nouveau, je me suis éduqué
à tout peser, avec des balances
de plus en plus sensibles. Je sens même,
maintenant, une aiguille de romarin sur la paume
de la main. Et c'est un détail qui devient central
dans le tableau. Et je serai gentil aussi
avec le romarin, je l'arrose et l'observe
sous différentes lumières, je lui ai donné de l'engrais
liquide, j'ai serré le vase fendu
avec le fil du séchoir.
Et la torture existe. Et les fleurs de romarin existent.

Ecosystème 2

Nuit d'agonie pour la blatte
transitant par la cire insecticide.
D'abord les pattes péniblement empâtées
qui rampent, puis tout d'un coup sur le dos,
encore des convulsions décroissantes
jusqu'au matin, quand les deux antennes
longues, technologiques, élégantes,
giclent la dernière goutte de vie.
Pendant que le félin domestique observe
absent l'insecte sans plumes et rêve
de merles charnus attardés dans le lierre,
tu apparais et me montres ton ventre tendu
par les règles, une grappe d'ovaires
déjà enflée, moi aussi je traîne au grand air
deux ou trois idées fixes, côtes de crabe
dures à pourrir dans le sable.

Détail

Qu'apparaisse une boutonnière,
un ongle, un coin de papier
sous le manteau,
un plombage
de la tête posée
sur le marbre, que la scène
immense éclore
parmi les chevaliers, les banquets, les ascensions
soit lacérée, rompue
par un détail, et qu'un clou sorte,
luminescent, du bois
et l'empreinte de boue
contre le mur, et le pli acéré
de la robe, que la reprise
cachée
comme une lèpre défigure
la Cène, la déposition, le martyr
et qu'une veinule éclatée
soit le rasoir dans l'œil
des papes de Velasquez

*Traduction du poète avec la collaboration de M. Amougou
et J.J. Guglielmi*

Marco Giovenale

Cinq ellipses

I

Ça l'intéresse et ça l'attriste le portrait
comme catégorie de la nature
morte, le lys et la licorne
qui dépassent les confins de l'emblème
et dont ne reste que le blanc
Le fil mesure d'ombre
Le malheur de frissonner de l'abstrait
De ce qui est déjà parti --- profil
soustrait

II

C'est la panne intermittente de l'enseigne
Reality, par terre.

En alambiquer la lecture
qui déchiffre l'alphabet ce que ça
dit sert seulement
à perdre du temps du côté
exposé, découvrir finalement
que le magasin vendait le gaspillage
même des yeux dans l'effort

III

De l'autre côté du photogramme
le temps continue en ligne droite.

L'eau – en essaim contre l'aluminium
est renversée du double toit vers le bas, dans
le fossé qui la brise et la préserve.

La durée de l'énigme sont les années
nécessaires à y renoncer - avec raison.

IV La nature de la version

Le chien noir court en cercle à côté.

Le paysage fait histoire et brouillon en arrière,
à l'inverse ; page-verre.

C'est une variété de l'écriture.
De cette rature.

V

Avec la lenteur qui fait virevolter les cauchemars, de toute la figure d'albinos de la vieille lune vient un signal horaire qui, en insistant, le réveille. Il se lève d'un bond en pensant s'être trompé de lieu. En fait il est vivant ; et quelle que soit la tromperie à laquelle il s'accroche – la lumière, les enfants qui dorment plutôt près, le chien – ça marche. Rassuré, il se lève, désormais (c'est passé, il continue à) mentir.

Traduction Ryoko Sekiguchi

Florinda Fusco

Le livre des Madones obscures

Je t'ai vue avec une perruque de feutre et un collier
métallique

je t'ai vue sur une chaise jaune avec des sangles serrées sur le corps

je t'ai vue avec des chaussettes blanches jusqu'au genoux n=1

je t'ai vue te léchant de la margarine sur les mains

je t'ai vue avec un sparadrap sur les yeux

je t'ai vue avec une tête de singe

je t'ai vue dans la sphère ouverte des ampoules

a perfect fluctuating sphere of variable density

j'ai vu le Christ avec les pieds douloureux j'ai vu la boue qui lui caressait les pieds

j'ai vu le sein de madame plein d'épines

sable noir sous les ongles

le piédestal s'est renversé (un visage de madame un corps d'âne)

qu'est-ce qui est le corps qu'est-ce qui est le creusement dans le fer ou dans
l'utérus qu'est-ce qui est le corps étendu ou accroupi qu'est-ce qui est le buste quel flanc
quel tronc d'eau quel crucifix (encore dans la grande tête) quelle femme agenouillée
quelle pierre quel ovaire allongé quelle stèle encore

quel est le corps quel le mien ou le tein quelle la grande tête qu'est-ce qui
est la croix dans le corps

au-dessus d'un naufrage

inclinaison vers le bas

la bateau l'autre bord

obliquité ou pente

le bœuf tu disais a un cœur de chair ?

(et à présent qu'en sais-tu que le corps est différent de celui du bœuf ?)

dieu petit dieu fatigué

et aux pieds brisés

dieu qui a de petites fractures aux os

et prends-le pour le recoudre
avec de la colle et des os

et le crâne rude toi père
et le front pour y presser les lèvres
et bénir chaque petit os
et dire terre abandonnée
et que je ne peux
un géranium sombre qu'on brode sur les veines
et que je ne peux
et frapper mère et nourrice
massacrant les corps
délicat flanc cassé
et toi qui lentement grumeaux de terre douce
et tabac et que je ne peux
tes poignets sombres si on les resserre l'air
de ses mains robustes
et le temps est tout le temps
qui n'arrive pas et n'est jamais revenu
et moi qui tourne le corps et délire
et que je ne peux

quel enfer et quel crâne et quand l'un et l'autre
les pas armés les pas désarmés le cœur rouge

moi je m'endors Madame toi ne cède pas encore

(mère éloignée ? Mère qui revient ?)

mère sculptée
le visage les os

bien-aimée divine
que je ne pouvais serrer
dans des mains trop faibles

Madame ? qui réunira notre chambre ardente ?

agrégats neurofibreux

carmina poignants

autour de la tête

à la limite de l'écran
relique intacte

Madame dans cette vallée d'eau et de broussailles
Miséricorde et perdue
si la terre remuait la terre pour laisser voir
(l'homme dans le ventre de l'homme)
bouches cimentées bouches boîteuses
si la honte était la sainteté
si la sainteté était l'animal le plus féroce
prends le poignet mords ses tuyaux les veines les ongles

Madame la douce Madame la douce
cage

os et capillaires jusqu'aux bouches

chambre organique

les plis métalliques et les pores du corps (petit à petit tout devient point)

s'agenouiller dans le cercle

et il vide le mouvement

les couvertures sèches et les croûtes sans protection
ouverture inchangée de rôle
bouche lasse
peau qui dort dans le cercle et répète

(et alors je compris que la terre était dans le ventre de dieu)

je t'ai vue dans une vitrine au néon avec des cheveux roses je t'ai vue avec des boucles
longues jusqu'aux épaules je t'ai vue avec des tresses colorées et un rouge à lèvres violet je
t'ai vue avec les cheveux courts de couleur pourpre je t'ai vue dans la vitrine avec les
cheveux noirs et une coupe au bol

je n'ai vu que des têtes

petits écrans

Nicole ces doigts gauches métalliques
et mes collants à rayures

les fils électriques au cou

les pas sur les néons allumés

et quand l'Erèbe couvrit l'Ether
qui l'illumina ? et si l'Erèbe toucha
l'Ether pourquoi il l'illumina ?

Je t'ai vue Madame avec les yeux ovales les mains longues les cercles sur le
front

croise mes poignets

croise mes pieds traîne la tête avec ta ceinture

déesse poignante à toi
violette et ongles
le rivage désert et l'autel des cheminées
cœur violet lent combustible
fil de fer dans chaque lambeau du corps

arrose ma langue Madame de vernis blanc
immobile terre d'argile

et comme elle est antique et comme elle est belle cette bouche

déchirée ?

moi toi Madame cette pleine absence

plastique arrachée par morceaux

dessinant un cercle à quatre pattes

moi m'endormant Madame toi ne cède pas encore

accroupie sur tes grands genoux

les météores

ceci est mon corps

couds-le sans

mémoire

Extraits – Traduction Chantal Bizzini

Massimo Sannelli

Poèmes

15.

Lair

1.

la très grande grâce d'ombres, et
l'œuvre est tendre. et comme est elle-même
trop tendresse, et chef : très grande
grâce d'ombres. se tient l'esprit
radieux, et est détaché, lui est déjà
défendu : se défend en figures
de colombes, et vol, nouveau vol
d'ailes : et une *dentelle* des manches
qui parfume : et le sommeil entre
des guirlandes : celles-ci sont claires.
le cœur est un seul vase, lumière
de Dieu, fond du canal : le pied
qui effleurait était rugueux : contre
la main, et nul art et appui.

—

tu connais la voix humaine :
une femme, pas une bête, pas ou à peine
tortue, éparse en un *intérieur* (1). et aujourd'hui est lente.
elle reste : le plus doux fils non la misère, est misère
ne pas l'aimer : la flûte, l'été, cette
courbure est le monde : l'été est le monde !

—

si ajoute aux visages (aux vivants) de chaque mode
la pensée : cette nymphe. le prin-
temps nous fait dire ; présence de la mère n'est
la mère : et est maternelle ; pour être n'a,
et a, frappé : pour vaincre est pauvre. ou bien
avec une affaire de peu d'attente un, une, vient
au cœur, vient et vient : puis et toujours
un enfant, une enfant : se détache, vole
dehors : vit, avec le goût de la chanson
menue, chante et chante. Et celle-là est l'
âme : je suis une enfant.

(1) En français dans le texte.

2.

[...] ou sinon devient magnifique
ment

ardue, petit homme. Mais grande en ceci :
qui est enfant : le propre rose frais, qui colore.
si ce n'est un petit Francesco, *Ciccu* (2), pour
dire : comment vas-tu ? comme toi ? comme maintenant ?
si n'est une petite Francesca, suivie
en chaque angle : tu vois tant de terre
et moi je t'adore ; pour tant de lumière :
tant de manque de bonté.

—

j'apprends que vit, séparé de mère :
tour à tour esprit subtil, et non
autre. si se vaine en servant ou en ne servant pas :
mais servant : l'adolescence aussi, aussi
l'adolescence. Tellement, plus, la femelle
– le journal – parmi tout ceci, qui nous aime :
est venue la voie au cœur, est venu *bleu* (3), est
saison, décomposer est volatile, et
ne vole : vois celle-ci, et en caresses
les cheveux, nouvelle ; et qui derrière – protège –
est protégé : d'ici à *l'arbre* n'est beaucoup,
et seulement nature ; l'amour n'est pas aimé.

17.

pour exister, brille dans
l'eau le dos, et dans
les poissons forme l'arc :
avec l'apparence
on joue, la certitude
– qui est or – joue
aussi. Émerger un semblant
solaire, qui n'est pas vrai : puis on stimule
celle-là – avec beaucoup de noms, Nicola,
Paola, Paolo, énormément d'autres ; et le nom
maternel, plus que tous – avec
d'infinis autres groupes, groupes
de choses,
sonnerie...

—

(2) Diminutif dialectal de Francesco.

(3) En français dans le texte.

la première chose brillant
dans l'Arno n'est pas restée : le fût.
au contraire l'intérieur ne se viole,
du quel renouvelle, nouveau,
un temps objectif
et étude, non d'eau,

qui maintenant déborde, et non de
la sortie. ce vert,
présent sur le bois,
ne pleure, qui est
harmonie : au contraire renouvelle.

21.

l'intimité, infinie, dit *amoureux*
règne. plus sa personne. la vue est
complète en ceci ; rien, alors,
ne manque.

—
le soulagement entrera

en nouveau et en année ; participe après ; et
se ranime. pleure une idée de nouveauté,
mal faite, et souffrant. puis sa fermeture ; puis
ouvrir ; pas avril ; se divise ; puis la capacité dans
la croyance et dans le rêve. puis le sujet céleste. d'abord
une, intimité infinie, dit *l'amoureux*
règne ; l'image devient sujet
parlé et céleste : donc le ciel. la vue
rencontre complète en ceci ; rien
ne manque ; et l'ardeur, *il pleut* (4), en pleut :
et par rayons, et rayons, et rayons.

33.

la lumière était les doux mouvements, oranges,
les fruits *pleins*, les pluies *douces*, et *très douces* —
et celui-ci, un frémissement de poissons, vraiment
contrôlé : la fête, le torse, la fête autour,
le torse, la fête, le torse de l'homme
au toucher. puis la fécondité est contenue :
ici contient ;
parle et aime l'idée de la famille
neuve, l'avril ouvre.

(4) En français dans le texte.

dit : le blanc-sang, l'air, au visage, serein
et corporel : dit combien, combien : ceci
ceci. toute la section écrite
qui bénit, presque, toute la partie
bénédiction vraie, parle, et on apprend
nous : semence ; comme bouge l'air, l'air est précis.

Extraits – Traduction Andrea Raos et Éric Suchère

Flavio Santi

**Muchin*

Les années se mesuraient
aux taches d'urine sur la lunette,
aux anneaux des arbres,
et il secouait ses bourses
comme il le faisait – enfant – avec la cloche, puis il y avait
le papier des vieux journaux
et pour se réchauffer les pieds, le pot
rempli de champignons, le café
avait manqué trop tôt :
ainsi l'hiver.

Il enfourchait ensuite sa mobylette
encastrait son cœur sa poitrine
dans le guidon prêt à crever de joie
au moindre mouvement.

Il allait à la chasse mais ne tirait pas,
il se tenait compagnie, faisait
boum boum avec la bouche,
les faisans s'envolaient.

Un soir son ami le fusil lui dit :

« Alors, Muchin, les hivers
les étés ont passé,
ne veux-tu pas m'éteindre ? »

Depuis un an aujourd'hui Muchin
a un trou dans la tête.

Avant de s'éteindre, il a pensé :

« Tu le sais, les mots sont comme des alvéoles,
et nous, comme les abeilles avec leur dard, nous y restons. »

Mais la plus vieille des roses

je la donne à mon père :

sa mort me touche

comme la mort du plus vivant
des êtres organiques.

C'est entre ses dents, vilaines et rares,
que je voyais s'animer les récits
et se remplir de salive.

Et c'était lui qui aimait répéter
que « la politique » ne nous fait rien, à nous.

Et c'était lui qui sentait
les miettes s'armer de misère
et quitter la table.

Et c'était lui l'homme des processions
antiques, désormais statufiées comme

des calques grecs.
Et il s'était rendu à Valle Giulia (1),
et ça aussi, c'était bien de la *politique*.
Maintenant que la ville nous enserre
– iodoforme et anis –
et couvre les tombes de famille,
que tout est devenu
ceci, que maintenant
est à présent,
il ressemble
à un cheval du malheur.
La politique, c'est ça aussi,
se plaindre quand on a froid,
se trouver une chaîne
pour s'y lier,
disparaître derrière une côte
ou une colombe...
Ou dire :
« Nous l'avons cherchée des années,
l'émotion, son fond basique
de première communion. Nous l'avons
cherchée, ne l'avons pas trouvée, parfois
espérée, toujours améliorée
dans notre martyr intérieur.
Et même, nous nous sommes maudits,
mal conseillés, nous sommes parfois
allés jusqu'à nous haïr. »

Je hais mon père
je le hais quand il monte
l'escalier et qu'il laisse
la porte ouverte
comme un bistouri
dans une entaille et
qu'ensuite il descend et
qu'il astique le spoiler
de la voiture ultime
comme la limace
trahit de bave
le caillou qu'elle chérit.
Je hais ce
Papa
fait de dialyse et de Fernet
qui a dans le ventre
un enfer
Papa, caca.

(1) Durant la nuit du 1^{er} au 2 mars 1968, de violents affrontements opposent les forces de police aux étudiants. À l'occasion de ces événements, Pasolini compose un poème, *Le PCI aux jeunes*, où il affirme préférer les jeunes policiers fils de prolétaires aux étudiants issus de familles aisées.

La cohérence du déclinant

La discrétion sévère ou misérable
des vieux : qui se promettent
« bonne soirée » à six heures du matin
et bonne nuit
à huit heures, deux heures plus tard.
Si tu laisses faire ils se croisent
comme deux trains de marchandises : avec
l'organe faussé, mal fileté, l'aigreur
des foutaises au lieu du passé
un galop dans les veines ou mieux,
un amble, le pas du cercle.
Comme le matelas d'hôtel
chargés, anesthésiés, où
s'est défaite une copulation ou alors il avait retrouvé le sommeil.
Dedans, si ça *secoue*, le tumulte de l'âme
ne dépasse pas dix décibels :
il n'est pas de luthier de diapason capable de le mesurer.
S'ils jouent à la *scopa* ils ont des atouts
des digestifs entre deux doigts imaginaires.
Ils ont essayé de refaire le trou de l'âme
avec une *souris*, ça a donné une fractale.

Je voudrais être un de ces
beaux révolutionnaires d'août, avec
le cœur en bandoulière, toujours
prêt à rire de Dieu,
ou de son précédent
et de son éventuel antagoniste.
La voix sous la langue âpre : moins
d'épines dans la bouche et plus
de sorbes. Adroit
pour découvrir les
trous des taupes, pour
déraisonner face à
des paquets de riz, pour
prier.
Je voudrais vraiment en être un, pareil,
révolutionnaire acharné convaincu.
Mon espoir est
maintenant un délire.

Traduction de l'italien et du frioulan () Michael Fusaro*

Éléments de bio-bibliographies

Franco BUFFONI (1955), lombard, vit à Rome et dirige le Département de Linguistique et Littératures Comparées de l'Université de Cassino.

Parmi ses livres de poésie : *Suora carmelitana e altri racconti in versi*, Guanda, 1997, *Songs of Spring*, Marcos y Marcos, 1999, *Il profilo del Rosa*, Mondadori, 2000, *Lager*, Edizioni d'If, 2004.

En traducteur, il a édité une anthologie des poètes romantiques anglais et la trilogie des ballades du XIX^e siècle anglais (Coleridge, Wilde, Kipling).

Il dirige les semestriels *Testo a fronte* (consacré à la théorie et à la pratique de la traduction littéraire) et *Trame di Letterature comparate*.

Gabriele FRASCA (Naples, 1957) a publié les livres de poésie *Rame* (1984 et 1999), *Lime* (1995) et *Rive* (2001) ; les romans *Il fermo volere* (1987, 2^e édition révisée, accompagnée d'une version BD, 2004) et *Santa Mira* (2001) ; les essais *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett* (1988), *La furia della sintassi. La sestina in Italia* (1992) et *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale* (1996) ; avec son groupe musical, i ResiDante, il a produit le CD *Il fronte interno* (2003). Il a traduit Philip K. Dick et Samuel Beckett.

Giuliano MESA (1957) a publié les livres de poésie *Schedario*, Geiger, 1978, *I loro scritti*, Quasar, 1992, *Improvviso e dopo*, Anterem, 1997, *Quattro quaderni*, Zona, 2000.

Avec le compositeur Agostino Di Scipio il a produit l'opéra de poésie et musique électronique *Tiresia. Oracoli, riflessi* (2000-2001).

Il a été l'un des promoteurs du livre collectif *Akuzma. Forme della poesia contemporanea*, Metauro, 2000.

Biagio CEPOLLARO (Naples, 1959) vit à Milan. Il a publié les livres de poésie *Le parole di Eliodora*, Forum, 1984, *Scribeide*, Manni, 1993, *Luna persciente*, Carlo Mancosu, 1993, *Fabrica*, Zona, 2002, *Versi nuovi*, Edipus, 2004. Il a été l'un des fondateurs du Gruppo 93 et de la revue *Baldus*. Il anime le site de poésie www.cepollaro.it et la revue *on line* www.cepollaro-splinder.it.

Aldo NOVE (1967) vit à Milan. Il a publié les romans *Puerto Plata Market* (1997), *SuperWoobinda* (1998), *Amore mio infinito* (2000) et *La più grande balena morta della Lombardia* (2004), tous chez Einaudi. Ses poèmes sont recueillis dans *Nella galassia oggi come oggi. Covers*, avec Tiziano Scarpa et Raul Montanari, Einaudi, 2001 et *Fuoco su Babilonia! Poesie 1984-1996*, Crocetti, 2002.

Andrea INGLESE (Turin, 1967) a publié les livres de poésie *Prove d'inconsistenza*, dans F. Buffoni (éd.), *VI Quaderno italiano*, Marcos y Marcos, 1998, *Inventari*, Zona, 2001 et *Bilico*, Edizioni d'If, 2004, ainsi que l'essai *L'eroe segreto. Il personaggio della modernità dalla confessione al solipsismo*, Edizioni del Dipartimento di Letterature Comparete, Università di Cassino, 2004. Il est

présent dans les volumes collectifs *Akusma. Forme della poesia contemporanea*, Metauro, 2000, A. Moresco et D. Voltolini (éd.), *Scrivere sul fronte occidentale*, Feltrinelli, 2002 et F. Buffoni (éd.), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Marcos y Marcos, 2002.

Marco GIOVENALE (1969) vit à Rome. Il a publié les livres de poésie *Curvature*, La Camera Verde, 2002, *Il segno meno*, Manni, 2003, *Alter*, La Camera Verde, 2004 et *Endoglosse*, Biagio Cepollaro E-dizioni, 2004.

Avec Massimo Sannelli, il anime la *newsletter* de littérature contemporaine « bina » (bina_posta@yahoo.it).

Florinda FUSCO (Bari, 1972) a publié deux livres de poésie : *linee, Zona*, 2001 et *Il libro delle madonne scure*, Mazzoli, 2003.

Elle a traduit de l'espagnol les poèmes d'Alejandra Pizarnik. Elle a travaillé sur Edoardo Cacciatore, dont elle a édité l'œuvre poétique (*Tutte le poesie di Edoardo Cacciatore*, Manni, 2003) et sur Amelia Rosselli.

Massimo SANNELLI (1973), vit à Gênes. Il a publié les livres de poésie *O*, Cantarena, 2001, *Due sequenze*, Zona, 2002, *Antivedere*, Cantarena, 2003, *La posizione eretta*, L'impronta, 2004, *La giustizia*, Edizioni d'If, 2004 et les études *Il pragma*, Dedalus, 2000, *La femmina dell'impero*, EEditrice.com, 2003, *L'esperienza*, La Finestra, 2003, *Saggio familiare*, Edizioni d'If, 2004, *Le cose che non sono*, Biagio Cepollaro E-dizioni, 2004. Il a édité et commenté quelques textes du Moyen-Âge latin : Boèce de Dacie, *Sui sogni*, Il melangolo, 1997, Anonyme d'Erfurt, *Sulla gelosia*, Il melangolo, 1998, Pierre Abélard, *Planctus*, La Finestra, 2002, Alain de Lille, *Anticlaudianus*, La Finestra, 2004.

Avec Marco Giovenale, il anime la *newsletter* de littérature contemporaine « bina » (bina_posta@yahoo.it).

Flavio SANTI (1973), qui écrit en italien et en dialecte frioulan, a publié les livres de poésie *Viticci*, Stamperia dell'Arancio, 1998, *Album*, En Plein, 1999, *Rimis te sachete*, Marsilio, 2001, *Aset*, Circolo culturale di Meduno, 2003 et le roman *Diario di bordo della rosa*, PeQuod, 1999.

Margret Kreidl

Sept portes

UN

Porte d'entrée, coffret de coupe-circuit. Paillason, porte-parapluie, rayon à chaussures. Le porte-parapluie est tombé. Il y a deux paires de bottes d'hiver sales sur le rayon à chaussures. Un tom-pouce rouge sur le paillason en coco. Le coffret du coupe-circuit est ouvert. La clé est dans la serrure.

DEUX

Vous pouvez emménager de suite.
L'enfant est toujours seul à la maison.
Une expérience qui change votre vie.
Les femmes qui travaillent ne peuvent qu'en rêver.
Informaticien, Indien, ni femme ni enfants.
La base de la production des biens de consommation et d'investissement.
Au centre de l'histoire.
Sépare l'articulation de l'épaule du tronc.
Dégage une épaisse gluance et calme la toux.
Un parfum, une couleur, une forme ou un son qui provoquent une certaine réaction.
Le mot juste.
Les hommes aiment particulièrement regarder par ce trou.
Si vous ne pouvez pas ouvrir votre porte, appelez-nous.
Cette scène dit tout.
Toute ressemblance avec des personnes existantes est intentionnelle.
Posez la bonne question !

TROIS

La porte en trompe-l'œil n'est pas le problème.
La double porte a un sens profond.
La porte vitrée n'existe pas.
La porte blindée fait les voleurs.
La porte coulissante ne peut pas être forcée.
La porte à jambage sort du sol.
La porte de derrière est toujours ouverte.
La porte de la cave mène au père.
La porte pliante a son charme.
La porte tournante est un leurre.
La porte à deux battants se répète.
La porte abattante est tombée sur le sentier.
La porte dérobée s'ouvre de l'extérieur.
La porte d'entrée ouvre sur l'extérieur.

QUATRE

Le buisson est là,
l'arbre fleurit là,
la forêt pousse là,
là, la porte manque.

Le buisson fleurit là,
l'arbre pousse là,
la forêt est là,
la porte est là par terre.

Le buisson pousse là,
l'arbre est là par terre,
là, la forêt manque,
la porte est là.

Là, le buisson manque,
l'arbre est là,
la forêt est là par terre,
la porte pousse là.

CINQ

- A Éclairage avec des projecteurs à l'extérieur
- B Détecteurs passifs à infrarouge et ultrasons
- C Ouverture automatique en cas de panique
- D Contacts de porte
- E Capteurs d'inertie sur les meubles et les coffres forts

SIX

Je traverse un long couloir lumineux. Une porte s'avance vers moi. Sur la plaque de porte le numéro 17. La porte s'ouvre. La pièce est étroite. Les murs sont fraîchement repeints. Wolfgang T. est assis sur le lit. Il me prend sur ses genoux et me demande si je veux rester pour toujours. Il caresse mes jambes jusqu'au pubis. Il chuchote dans mon oreille : la porte est toujours là.

SEPT

La porte a deux faces.

Traduction de l'allemand (Autriche) François Mathieu

Véronique Pittolo

Mégazord

– un carénage pour ma société de mutants :
les *adhérants*, les *rampants*, les *flotants* et les *hésitants*.

Découpage et mise en fiches, *Spider* en papier, en caoutchouc,
celui qui ne se déchire pas en plus de l'original des années 50.
S'il bouge à la lumière, le mur lui renvoie son reflet,
la partie rouge plus flamboyante que jamais.

Un grand *Hulk* contre *Power Rang'* en connexion tendue,
l'intelligence du *Power* l'emporte sur le monstre à ceinture serrée,
une menace, les *blondes-citrons* sous hélicoptères.
Mon balayeur optique vise les crânes, cherche les états d'âme.

Observé, *Hulk* devient vulnérable et disperse ses neurones,
son partenaire *Power* l'affronte sur un champ de jeeps.

Premiers lancers de roquettes, cycle ininterrompu d'éclats suivi de tirs liftés
(ici, ma feuille s'encombre).
Afflux des *blondes* en surnombre, bousculées et cuirassées,
je cherche à transmettre une catastrophe, à entortiller l'ennemi.

Hulk commence à perdre ses souvenirs.

Comment définir le drame d'un *toon* hémiplégique qui souhaite gravir des échelons et
à chaque geste se fracture quelque chose ?

Ses cris le rallient aux monstres amputés.
Sur grand écran, on verrait ricaner à ses côtés un *Power* rutilant.

– pour réparer *Hulk*, transplante-lui des cheveux, fais-le maigrir,
râpe sa couleur.

– je tente une micro-chirurgie en étirant les muscles,
après quelques transformations, il pourra retraverser les murs,
faire exploser des *Créatrons*.

Cloné, quelques écrous en moins, il pourra se recomparer en viande fraîche
et se camoufler dans des strates de sauce.

Hulk finira en *Kinder* chocolaté, les mains en gants de boxe posées
sur une table.

– J'essaie de mettre mon *toon* en situation.

- prends l'accent de *Daffy Duck* et son timbre aigu (quand il recule lentement vers le bord de la falaise).
Regarde les scènes d'action, les sous-titres !
- un poème avec des formules splatchées (comme ça).
...des *Créatures* en collant, des *Créatrons* partout.
- voilà mon scaphandre après le passage d'une bombe.
- c'est quoi une *blonde-traçante* ?
- les *Créatrons* désignés par des pointes sont vus depuis la galaxie,
regarde-les approcher, ils débordent.
Là j'hésite, il leur manque des traits.
- tu ne peux pas désigner une invasion par *La revanche de la Créature*,
ni appeler ton terroriste *Lagon Noir*. Illustre ton poème, établis un code.
Si tu veux un univers aux mains amputées, fais une bulle plus grande.
- J'aimerais mettre ma BD en réseau le matin et le soir ;
les aventures se calmeraient l'après-midi.

Luc passe des heures devant son cerveau en image de synthèse,
les neurones absorbées par un cône.
Après une journée devant l'ordinateur, il a des révélations :

« Tuez-vous !
Regarde les fleurs ! »

- tu ne peux pas représenter la guerre uniquement par des équations !
 - samedi soir, je me déguise en *Hulk* et j'envoie des missiles blindés !
 - les filles n'aiment que les trucs de paix, les diadèmes, etc...
les garçons se camouflent en kaki, à la taille des bazookas plus grands qu'eux.
Entre les filles roses et les garçons verts, on voit des plaies ouvertes et
un maquillage outrancier.
 - mon pistolet traceur me pince, ma ceinture est trop petite.
Impossible de marcher à cause de la grenade qui bouge dans ma poche.
Je me sens spidant.
 - Loïc a dessiné des arbres pour indiquer une ligne de démarcation entre les ennemis.
 - pour suggérer un paysage, trace une rivière, un tracteur apparaîtra et tous les
contrastes de ton hypothèse *nature*. Ne laisse pas le vert envahir ta page, coupe la
pierre, place un nuage quelque part, des tuiles rouges, une citerne.
Utilise pour une fois les mots *relief, air, végétation*.
 - mon personnage tombe, on cherche ses bras, il manque d'articulations.
Ce portrait révèle ma conception de l'existence.
Rien n'est abusif dans l'expression *être prisonnier des flots*.
- Dès qu'il récite son poème, Hugues se laisse envahir par ses émotions ;
il prend une voix féminine et raconte sa dérive en catamaran, montre le dessin d'une
silhouette prise dans une barque.

Emmanuel Tugny

CHORO

(Extraits)

Une raison davantage d'être au fond même la mer. Mousse & bombe de bois tendu à travers des raisons majeures d'être ainsi comme en descente vers le cœur nul remonté, à saumons et proues venant. Les jolies choses à faire comme démonter pied à pied, comme soleil de son côté le démonter, le poussant au carré, ici : zone où l'on court.

Elle a confiance totale dans l'univers la feuille de mousse et le bois dans les oiseaux, crac, une ficelle au doigt comme les pattes confondent un ancien trésor remisé où glisser est bon quand l'herbe sent & les petites fraises piquées dans le fond d'or d'un méandre d'eau jaune. Si un oiseau pique, c'est l'audace où un ciel est beurre et donne un paradis pour des hanches.

La tête pose, terrible, dans les canevas des os et les entailles témoignent, nature, de ce que. Véritablement un sens l'inonde et, cuisse par-dessus la cuisse, passe et repasse Anne qui veut bien sûr un jour être passée.

La voix des morts accompagne un ancien chef à quoi la coutume confère un ordre austère et seul. La clé permet de dégager des fils une petite bête unique qui remâche et reprend ses mondes.

Je n'avais pas remarqué à l'ouest mais c'était aussi qu'une déclivité dans la masse noire avait du mou sur toute la mer au moment où le temps, tout entier à Claire, lui souriait. C'est la canisse et les roses balancent un long coulis des fleurs roses pacifiques. La main est tendue comme on pose au fleuve jaune. La terre prend ses gaules pour piocher dans les bords de la peau qui dedans soi démine, peut-être, la plage demeurée.

À couvert, leur tête est un beau travers joseph, assassin, que chauffe ce matin ou bassine l'avenue.

Le bois de refend mange tout un pan grège de la clairière et la mousse s'offre en bedon durable pour les brèmes – elles sifflent et remémorent longuement un corps nuit –. On court aussitôt comme reprend le fil l'ancien devenir des arbres. Au cœur de la terre on voit bien que rien, décidément, ne donne voie ni cœur.

Le corps lesté d'une aube tend un bras dans la mangrove au dos loulou des crabes – d'abord les manger entiers puis – : on commet un crime à dire vraiment le fait tangent et Claire pousse du pied la face verte, mangeuse de rires comme il n'a pas bonne mine.

Pas le visage, dit Anne

La veine chaton du chemin est entière dans les erreurs de détermination des filles en goguette – marine, angles, torpille, petits pas ronds – dans une très longue étreinte au bord de la rivière. Des bois-flottants simplement terrassant un envers épouvanté courant sur et au point d'orgue des nuées roses. C'est tout un poème de les voir mais qu'un seul événement mais un seul trouble la canopée et le doigt du Bon Père offrira un syphon aux premiers oiseaux.

Claire et Anne poussent du pied le Bon Père. Il a trouvé lui aussi flottant la clé musicale de la baie de l'ambre & des mûres. Le chef a tout son front – clarté, nickel – dans le versant gratté des pôles. Au jusant chantonne comme une folle. On viendra venant elle est là. C'est peut-être une jeune femme seule sous un saule. Une veine bleue traverse le doux flanc. Elle dit tirez sur l'os c'est une fourche qui viendra et non merci. Parfois, comme percent un peu les nerfs sous ses cheveux, la paille est une ombre où l'on sert.

Quand Juliano Garcia premièrement a aimé Claire les parties prenantes ont ménagé un sort contenu dans la pierre. Un grand vaisseau principal porte les plis du monde jusqu'au bord de la rive : prie dieu pour qu'il tourne et retourne Anne dans le tapis des trèfles. C'est un petit chat et ses yeux affamés ont versé tout premièrement le souvenir matinal debout.

Peignant, demeurant, chassant.

Pascale Petit

Bombardier

Il y a un grand bocal lisse et transparent

il y a un grand bocal lisse et transparent
avec des individus en tissu éponge
et d'autres en métal blanc

l'expérience s'appelle
"man and woman afraid of his woman and her man"

qu'est-ce que tu fais ?

ça dépend de la chaleur

comme tous les autres individus
tu n'as pas vraiment de préférence
tu n'as pas accepté ce rôle pour échapper à l'ennui
mais parce que tu n'avais pas le choix

tu définis l'objet d'étude en terme de domaine
ou de thème
ou de question à étudier
dans un temps donné

soit on peut s'agripper
soit on ne peut pas
pour dormir
tu essaies d'avoir la tête à l'extérieur

de toute façon tu expliques :
« j'ai rendez-vous
depuis longtemps
avec quelqu'un en métal blanc
et depuis longtemps
c'est déjà raté »

quand même tu t'inquiètes
« est-ce qu'on choisit les meilleurs ?

tes messages sont doux
dans une bande de fréquence
qui défie les bruits ambiants
mais les rend inaudibles
pour les autres tissus éponges
tu essaies de t'enfuir
dans des endroits
où personne ne peut te suivre
ni même ne voudrait

*

on dit que tu serais du genre
à accepter de brèves expéditions
pour échafauder des plans d'évasion
qu'est-ce que tu fais ?

tu fais voir toutes les mimiques
que tu connais
même si elles ne sont pas toujours
adaptées à la situation

tu dis que tu te sens mieux
quand tu as terminé quelque chose
tu suis ton instinct

*

tu apprends que les éleveurs thaïlandais
obtiennent par sélection
des poissons combattants
plus combatifs
que les *vrais* poissons combattants
qui ne peuvent se battre naturellement
plus d'un quart d'heure

qu'est-ce que tu fais ?

tu chantes la chanson du « bal perdu »
tu t'adonnes à un fantasme érotique il-li-mi-té

*

on te donne à nouveau le choix
entre une fausse et une vraie hache

qu'est-ce que tu fais ?

tu te montres amicale
voire chapardeuse
comme un eskimo

tu les enterres toutes les deux
tu trouves autre chose

*

tu voudrais qu'on dise de toi
que tu es quelqu'un d'humain
et d'altruiste

qu'est-ce que tu fais ?

tu promets de
si beaux beaux voyages/

tu regardes tout le temps le ciel la mer
& la comète de Vico

tu t'occupes seule
des scènes d'amour

tu aimerais pleurer
mais on te l'interdit

*

on établit que l'utilisation de sperme frais
représente un risque croissant
et qu'il suffit de prélever un morceau de la partie riche de l'ovaire
et de se faire rencontrer deux prélèvements

puis on t'explique que tu peux avoir un enfant
avec quelqu'un que tu n'aimes pas
et que tu peux ne pas en avoir
avec quelqu'un que tu aimes

il est question d'une centaine d'embryons
d'enfant survivant
du fruit de ton amour avec ou sans
d'hommes et de femmes aux sexes transparents
on te demande tes sentiments
tes sentiments
sur le diagnostic du génotype que tu attends

qu'est-ce que tu fais ?

tu regrettes de ne pas avoir pu identifier
tes susceptibilités amoureuses
au stade des gamètes
à l'heure qu'il est
tu n'aurais plus qu'à suivre les instructions
main dans la main
yeux dans les yeux
choisis depuis longtemps

tu choisis sans tarder
le prénom de ton clone

tu t'es déjà acheté ton costume d'amour
prêt à un usage spécial de tes membres et de tes muscles
il faut que tu penses à conserver ton blastomère
tu as toujours été en avance sur ton corps

tu demandes une discussion générale
sur le thème des déclarations d'amour
d'où il ressort qu'à l'avenir
elles devront être soigneusement recueillies et discutées
et que la rotation des chercheurs doit être plus rapide
ou tu téléphones au chercheur du laboratoire

d'analyse socio-anthropologique du risque
pour lui dire que c'est comme infliger à quelqu'un
une maladie dans le but de le guérir
et que tu préfères brûler
dans les hautes couches de l'atmosphère
plutôt que de rester sur terre

... et tu cries « nous nous sommes séparés
de l'amour
et l'amour
c'est l'éclosion en surface
de petites bulles remontées
de l'enfance
qui scintillent
comme des cristaux à facettes »

*

on te laisse une dernière chance
tu dois retenir une danse ou une avalanche
qu'est-ce que tu fais ?

tu évites encore les yeux et
tu donnes encore des réponses d'enfant

tu mets en marche
ta boîte de dialogue

tu laisses la machine
tourner toute seule

tu fais des erreurs d'arrondi

tu pars m'attendre à la mer

tu lances le programme
"Besame mucho/overflow-
débordement naturel"

Patrick Beurard-Valdoye

La fugue inachevée, Al Dante

On pourrait croire qu'il suffit d'avoir lu *Mossa* pour savoir lire *La fugue inachevée* (1), mais non. Certes la poésie y prend encore appui sur un sol bien réel. On y rampe entre les barbelés de l'Histoire (des prisonniers de la Grande guerre à l'exécution du facho Laval). Pour le prisonnier qui s'évade, la langue est le premier danger. Land et langue, poésie est ce qui traverse : territoire de Belfort et pays Souabe, Stuttgart et la forteresse de Hohenasperg (où l'on enferme les démocrates et les utopistes, les poètes et les fous), Sigmaringen enfin et ses « gammés-de-la-guerre ». Mais *un* itinéraire n'entraîne plus clairement le poème comme le faisait la Meuse dans *Mossa*, – on est ici plutôt du côté de l'*Iliade* que de l'*Odyssée*. Boussole et carte ne suffisent plus. Pour passer les frontières, il faut Bach. Car ce livre extraordinaire est aussi un art de la fugue, dans tous les sens du terme. D'abord parce qu'il s'agit bien de fugues : poètes et prisonniers tentent de s'évader ou de survivre à l'exil nécessaire. Non la fuite (honteuse), mais la fugue (dangereuse). Poète est celui qui est enfermé, comme les prisonniers dans la mine de sel, et qui s'empare de la langue du vainqueur pour se faire la belle (et qui n'en a jamais fini). Mais l'insistance sur le vocabulaire des techniques contrapuntiques montre qu'il faut prendre l'Art de la fugue au mot. Le texte ne compte plus sur l'apparente et relative linéarité de *Mossa*, mais sur la juxtaposition des différents mouvements, des différents styles, des différentes écritures, que le lecteur ensuite est invité à superposer jusqu'à les entendre tous à la fois, en même temps, dans une sorte de polyphonie énorme. Comme si, au terme d'une strette monstrueuse, un accord inouï des parties remplissait soudain toutes les « pages blanches de l'Histoire ».

Alain Frontier

(1) *La fugue inachevée* est le 4^e volet du *Cycle des exils*, qui comprend également *Allemandes* (men / Arte facts, 1985), *Diaire* (Al Dante, 2000) et *Mossa* (Al Dante, 2002), dont nous avons rendu compte dans le n° 171 d'*Action Poétique*.

Michel Plon

LIBRES ASSOCIATIONS

Michel Deguy, *Sans retour*, Galilée

Anne-Lise Stern, *Le savoir déporté, Camps, Histoire, Psychanalyse*, Seuil

Hier...

Ils paraissent ensemble, ou presque, ces deux livres. Leur propos fait ressortir sans appel comment, en quelques soixante années, les discours et les positions suscités par ce que Sartre appela *La question juive* se sont transformés. Soixante années et un peu plus, marquées par la *Shoah* et la disparition définitive de la *Mittleuropa*, éradication de sa pensée et de sa culture, par la défaite des fascismes, la guerre froide et son cortège de massacres en Amérique du sud et ailleurs, les guerres coloniales et celle du Viêt Nam, l'écroulement du monde communiste et la montée de l'enreligieusement à travers le monde, les nouvelles formes de guerre, dont celles, les plus récentes en date, qui n'ont pas de théâtre délimité et qui peuvent faire irruption à tout moment au coin d'une rue, sur une plage, dans un train ou un centre ville.

Du temps de Sartre, le débat était relativement simple ; l'anti-antisémitisme réunissait les forces de gauche par-delà leurs divisions, même si alors, Anne-Lise Stern y insiste justement, on ne distinguait guère entre les camps de concentration et les camps de la mort – personne n'est mort à Auschwitz, note Anne-Lise, parce qu'on ne mourait pas dans ce camp et dans quelques autres, on était « toujours un assassiné » – et l'on ne prêtait que peu d'attention aux récits, difficilement édités, des rares rescapés. Venu le temps du désenchantement, la rarefaction de ces « manifs » quasi hebdomadaires où l'on se retrouvait comme au café pour chanter des *Internationale* tonitruantes dont on n'écoutait pas les paroles – quelle idée de vouloir faire table rase du passé ! – chacun s'en *retour*(na), qui vers son chez-soi, sa télé et la surveillance des cours de la bourse, qui vers ses racines et la religion de ses ancêtres, quelques-uns enfin vers la psychanalyse, dernier bastion d'une pensée supposée libre mais pas pour autant réceptive, et Anne-Lise Stern ne manque pas de s'en indigner, rappelant combien il lui fallut être dérangeante, horripilante, harcelante pour parvenir à faire entendre aux analystes ce qui avait pourtant participé des fondements de la démarche lacanienne, à savoir, qu'Auschwitz continuait et continuerait de tarauder, de miner, de fonder aussi bien, les inconscients de leurs patients.

Pour user des termes mêmes de son auteur, le livre d'Anne-Lise Stern ne fait pas, ne se fait pas de la *Shoah* « une enseigne », il n'est pas le récit de ce que fut *l'anus*

mundi, de ce que Michel Deguy appelle « l'abjection définitive », il est, au fil des associations d'idées appelées par les signifiants, signifiants inscrits dans la peau, numéros tatoués, le nouage toujours en cours, permanent et irréversible de cette *Histoire*, l'Histoire de l'inhumain que des humains firent subir à des humains, avec celle d'une femme, elle, Anne-Lise Stern, qui soutient ainsi, en l'énonçant dans le vif du présent, celui notamment de sa pratique d'analyste, l'impossible témoignage pour que chacun soit en mesure, non de se souvenir, d'honorer ou de commémorer, mais de se confronter au vrai de l'impensable.

... Aujourd'hui

Bref *retour* en arrière, à hier, pour entendre aujourd'hui. Dans le très beau texte qui précède et présente le livre d'Anne-Lise, Nadine Fresco et Martine Leibovici le rappellent : du temps de Weimar, du temps de la scolarité de la jeune Anne-Lise, « A Mannheim, à Heidelberg, à Francfort, nombre d'amis des Stern (*les parents d'Anne-Lise*) sont d'ailleurs juifs, nombre de collègues, de camarades du parti pour les parents, de l'école pour Anne-Lise. Mais cela ne compte pas. On porte son regard vers l'avenir, non vers la tradition. Le passé auquel on se sent lié est uniquement celui du combat pour l'émancipation. On n'est pas juif, on est socialiste ».

Ce n'est sans doute pas le moindre des ravages de la monstruosité nazie que ce qui advient à présent, ce nouveau combat. Le livre de Michel Deguy répond ainsi, implacablement, fermement mais noblement aux attaques que Benny Lévy, dans son ultime ouvrage, *Être juif*, porta contre lui, contre l'argumentation qu'il avait développée dans son livre intitulé *Un homme de peu de foi*. Pour l'essentiel ce débat, véritable affrontement sans merci et non pas simple polémique, (je fais là notamment références aux interventions qui accompagnent la démarche de Benny Lévy, aux livres de Jean-Claude Milner, *Les penchants criminels de l'Europe démocratique*, de François Regnault, *Notre objet a* et aux prises de position, allant dans le même sens, de Alain Finkielkraut, Bernard-Henri Lévy et Jacques-Alain Miller) porte, singulier *retournement* de l'histoire, sur la question juive, Benny Lévy contestant, pire que cela, condamnant, vouant aux gémonies quiconque, et Michel Deguy le tout premier, poserait un primat de l'universel, de l'universalité du *désastre* sur son interprétation et sa réduction religieuse. Il y a les versants proprement politiques de cette « bataille d'hommes » dans lesquels Michel Deguy est conduit à écrire, et je ne fais pas mystère de mon adhésion à ses propos, « Antisémitisme ? Jamais. La question ne se pose pas. Pas même anti-antisémitisme (...) Antisioniste ? En aucun cas. (...) Anti-Israël ? Le cas échéant. » Et quelques pages plus loin, s'adressant à Benny Lévy et à son entourage, « le droit au retour vous est une réalité. (L'actuel gouvernement d'Israël est en train d'en priver les Palestiniens) ». Mais ce registre politique s'il n'a rien de secondaire, l'actualité quotidienne s'y déploie, ne doit pas masquer la question de fond, celle qui exclut toute forme de compromis, celle du *retour*, du retour exclusif non à Israël comme État, non à la judaïté comme histoire mais à

la religion, à la religion non plus seulement comme religion parmi d'autres croyances mais à ce processus d'intégrisme en passe de gangrener l'humanité entière. Processus de « religiosité des religions » qui s'actualise dans le champ du pouvoir politique au moyen de ce que Michel Deguy dénonce comme le « *devenir culturel* » des religions, qu'il illustre au moyen de l'exemple de ce leader politique italien désireux de maintenir le crucifix dans l'espace public parce qu'« il appartient au *patrimoine culturel de l'Italie* », exemple auquel on pourrait ajouter la toute contemporaine polémique concernant l'inscription d'une référence chrétienne dans la future constitution européenne.

Au fil de son parcours Michel Deguy croise le chemin d'Anne-Lise par le biais d'un athéisme sans concession, d'essence freudienne : l'un comme l'autre parlent d'Auschwitz et de sa fonction métonymique de la *Shoah*, de la singularité d'Auschwitz, de l'incontournable nécessité de « penser avec la *Shoah* ». Et parlant de cette singularité, Michel Deguy le constate sans regret « Dieu n'est pas plus dans le coup là qu'ailleurs. La vision athée et laïque de l'Histoire nie que les Juifs aient plus de droit que les Arabes sur une terre "sainte et promise" aux deux. »

Michel Deguy sait bien que Benny Lévy n'est plus là pour lui répondre mais il sait aussi que ce qui les sépare est à ce point irrémédiable, cristallisation des fractures en cours et à venir qui n'ont pas attendu le 11 septembre pour s'ouvrir, même si l'événement en a précipité la manifestation au grand jour, qu'aucune réponse ne viendra combler l'écart qui s'est fait jour. « Sans retour ». Il faut enfin citer, enfin parce que ce parcours ne supporte guère ces raccourcis auxquels j'ai dû sacrifier, le point où vient à se matérialiser cet irréversible, cette phrase de Michel Deguy qui tourmenta Benny Lévy au-delà du supportable : « Ce qui est insensé, c'est ce que les Allemands nous ont fait, à nous les hommes ». Et Michel Deguy de s'auto-commenter, « *Nous les hommes* comprend Israël, et même d'abord puisque c'est la victime. Il comprend aussi les bourreaux : les Allemands se sont fait ça à eux-mêmes, puisque ce sont des hommes même s'ils furent inhumains » Et Deguy de conclure, « Donc je réitère la proposition que déteste Benny Lévy : à *nous* les hommes ».

Je me souviens d'un film bien oublié de Francesco Rosi évoquant les mutineries dans l'armée italienne lors de la première guerre mondiale : « Les hommes contre ».

Il eut fallu parler de Foucault, plus que jamais d'actualité, y compris dans ces deux livres qui évoquent la science devenue folle au service de l'entreprise nazie, laquelle n'eut jamais été ce qu'elle fût sans la science, justement. Foucault dont on célébrera le vingtième anniversaire de sa disparition cet automne. Déjà !

Yves Boudier

**Marianne Moore, Poésie complète, Licornes et sabliers,
édité et traduit par Thierry Gillybœuf, éditions Corti, 2004.**

Poésie complète, Licornes et sabliers est pour moi une découverte. Certes, j'avais déjà lu plusieurs poèmes de Marianne Moore « en revues », entendu lors de lectures quelques autres textes, mais sans traduction... Peu de choses en fait, et ce poète n'était pas entré dans ma bibliothèque mentale. Découverte donc que ce volume comportant quasiment son œuvre poétique complète, le premier de cette importance qu'un éditeur parisien propose grâce au travail de traduction de Thierry Gillyboeuf, complété de neuf poèmes, à ce jour inédits. Quelques jalons biographiques aideront à entrer dans l'œuvre. Voici les points saillants de son parcours littéraire.

Marianne Craig Moore. Née dans le Missouri en 1887. Études de littérature anglaise, de droit, d'histoire, de politique et de biologie-zoologie. Passionnée d'art contemporain, elle rencontre par de fréquents voyages à New-York la communauté artistique (*Sojourn in the Whale*) et publie dès 1915 dans d'importantes revues. Lectrice de Pound (qui aide à son insu à la publication en 1921 de son premier recueil), de T.S. Eliot, d'Hilda Doolittle. Années particulièrement importantes pour la poésie anglo-saxonne contemporaine, avec les revues *Poetry* (née aux États-Unis en 1912) ou *The Egoist* (bimensuel londonien du mouvement *imagiste*). Elle s'installe à New-York en 1918 où, travaillant à la Bibliothèque Publique, elle participe activement à la vie artistique et littéraire. Féministe et passionnée par l'insolite, elle est un poète constamment en recherche. Elle prend la direction de la prestigieuse revue *The Dial* après la publication d'*Observations* en 1924, et sollicite des auteurs comme Pound ou Eliot, mais aussi E.E. Cummings (dont *Eimi* restera pour elle l'une de ses lectures préférées) ou Hart Crane, jusqu'à la disparition de la revue en 1929. Elle s'intéresse alors à l'histoire naturelle, à l'éthologie et devient membre du Brooklyn Institute of Arts and Sciences. Lectrice assidue des revues *National Geographic* ou *Forest and Stream*. elle obtient un prix décerné par *Poetry* pour un ensemble de poèmes où l'on trouve trois textes « animaliers » remarquables (*The Jerboa, The Plumet Basilik* et *The Frigate Pelican*). Elle publie en 1935 *Selected Poems*, avec une préface de T.S. Eliot et *Nevertheless* en 1944, témoigne d'une intimité plus grave que celle exprimée dans les recueils précédents. Elle travaille avec de nombreux intellectuels européens réfugiés aux États-Unis et reçoit plusieurs prix et récompenses, parmi les plus prestigieux en matière de poésie. Elle traduit les *Fables* de La Fontaine et plusieurs *Contes* de Charles Perrault. Dès le début des années cinquante, la nouvelle génération se tourne vers elle. Allen Ginsberg, Robert Lowell, Sylvia Plath ou John Ashbery figurent parmi les poètes qu'elle rassemble dans une anthologie publiée en 1958. Devenue une véritable « institution », elle ne refuse pas l'image quelque peu excentrique que lui renvoient à la fois la presse et ses admirateurs. Elle rassemble la plupart de ses

textes en 1967 sous le simple titre *Complete Poems*, et compose ses derniers poèmes en 1970, avant de s'éteindre à New-York en février 1972.

Il serait tentant, pour débrouiller l'écheveau très riche de ces *Complete Poems* (notons que le traducteur a choisi *Poésie complète* plutôt que de restituer le pluriel du titre original, ce qui favorise l'accueil de la grande diversité d'inspiration et des références en renvoyant à la déclinaison d'un genre plus qu'à une somme) de partir du poème *Poésie* :

Moi aussi, je la déteste.

*En la lisant, cependant, avec un parfait mépris, on y découvre,
après tout, une place pour l'authentique.* (p. 46)

et de clore la lecture par un retour à ce même texte, mais dans la version plus longue donnée dans le cahier de notes que Marianne Moore ajoute à l'ensemble du livre :

*(...) Entre temps, si on exige d'un côté,
le matériel brut de la poésie dans
toute son âpreté et
ce qui est de l'autre côté
authentique, on s'intéresse à la poésie.* (p. 284)

Ainsi, on pourrait croire tenir entre les deux citations de ce bref « art poétique » les fulgurances et la culture débordante de ces poèmes, comme entre les murs d'une galerie bordée d'images et de figurines scientifiques ou mythologiques au milieu desquelles le lecteur serait soudain saisi malgré lui par la présence imparable de la douleur, en l'occurrence par un vers ou une strophe implacable de force et d'humanité tout à la fois. Tels ces poèmes rassemblés en 1941, « *Que Sont Les Années* », où l'on découvre :

*Quelle est notre innocence,
quelle est notre culpabilité ? Toutes deux sont
nues, aucune n'est sûre. (...)* (p. 113)

... alors qu'en fait nous nous déplaçons dans l'univers complexe de la description animalière, voire naturaliste, et les éclats descriptifs eux aussi d'une morale contenue, d'une affirmation humoristique le plus souvent de certitudes et d'interpellations.

Le livre enfin nous conduit aux *Poèmes Inédits*, après *Néanmoins* (1944), *Comme Un Rempart* (1956) et *Dites-moi, Dites-moi* (1966). Et le volume se termine sur ces quelques lignes empreintes à la fois de modestie et de cet humour si particulier de Marianne Moore :

« (...) dans tout ce que j'ai écrit, il y a des vers dans lesquels est emprunté l'intérêt principal, et (...) je n'ai pas encore été capable de me défaire de cette méthode de composition hybride, des remerciements me paraissent tout simplement honnêtes. Peut-être que ceux qu'ennuient les stipulations, les addendas et les post-scriptum peuvent se convaincre de prendre la probité sur parole et de négliger les notes. » (p. 277)

On ne peut qu'être ému par un tel scrupule, une telle volonté d'être au plus près de soi dans le geste d'écriture.

*Je suis difficile à dégoûter,
mais un poète prétentieux peut y parvenir ;
une personne sans racine pivotante ainsi que
le manque de perception peuvent y parvenir ; y sont parvenus.* (p. 272)

En tout cas, ce n'est assurément pas le travail de Thierry Gillyboeuf qui contredira ce poème. La traduction ne manque ni de précision, ni d'énergie. Je l'écris avec d'autant plus de persuasion que je ne connais pas le texte original. Je fonde mon appréciation sur l'effet produit à la seule lecture des poèmes dans notre langue. Leur identité est réelle. Leur autorité poétique certaine.

La parole au traducteur : « Cette concaténation d'images procède d'une poésie éminemment visuelle qui cherche à aller au-delà de l'objet, en conciliant goût du détail, expérimentation linguistique, observation in vivo et lectures éclectiques. (...) Étudiante, Marianne Moore présentait la création poétique comme l'art de créer des « hiboux imaginaires dans des forêts imaginaires ». Quelques années plus tard, et l'évolution est significative et instructive, elle concevra la poésie comme un « jardin imaginaire avec de vrais crapauds dedans ». (postface p. 406)

E.E. Cummings, Poèmes choisis
Traduits par Robert Davreu, éditions Corti, 2004.

Ces quelques extraits de la note du traducteur placée en tête de cette édition constituent à mes yeux une bonne introduction à la poésie de Cummings car ces lignes s'entendent et se comprennent avant même la découverte du premier poème, ce qui n'est que très rarement le cas des préfaces, riches à l'excès d'une lecture savante de l'œuvre dont elles prétendent ouvrir la porte.

« E.E. Cummings a lui-même défini la poésie comme ce qui ne peut être traduit. Entendons : le poème est la parole absolument singulière qui, d'un même mouvement, dynamite – et dynamise aussi – la langue pour inventer la sienne dans le refus de tout ce qui est commun, ou qui relève, disait avant lui Mallarmé, de l'universel reportage. Comme une lettre d'amour, le poème n'a pas de public, il n'a pour destinataire, si nombreux qu'ils puissent être, que des lecteurs singuliers, visés chacun dans ce qui le différencie, dans son être unique, dans ce qui, de lui, demeure farouchement et irréductiblement rebelle à toute négation et dissolution de soi dans une pseudo-identité sociale ou collective, mortifère par essence, si l'on ose dire ; mortifère dans le refus de la condition de mortel qui la sous-tend. En chaque lecteur le poème s'adresse au poète et au vivant mortel qu'il est aussi, à l'amoureux, au fou, à l'enfant, à l'idiot qu'il demeure. Et par là, par un paradoxe qui n'est qu'apparent, la singularité du poème rejoint une authentique universalité humaine, quand tous les «-ismes» n'offrent que des leurres. Même si Cummings a poussé son allergie à tous les

communautarismes jusqu'à un aveuglement consternant, et que rien ne saurait justifier (2), il faut arrêter de penser ce qui distingue comme ce qui sépare et l'hermétisme comme une clôture : il n'y a pour penser de la sorte que les totalitaires, partisans d'un nivellement par le bas, à leur profit ; et si la poésie de Cummings a pu paraître en son temps d'avant-garde, elle ne résiste au temps que parce qu'elle est fermement ancrée, sans nul traditionalisme, dans cette tradition qui remonte à la plus haute antiquité, celle d'Orphée, éveillant tous les sens et animant toute la création par la vertu de son chant. Je me suis donc, après d'autres, confronté à l'intraduisible – y compris sans doute en anglo-américain – du poème-et-de-la-langue-Cummings ; entreprise dont tous s'accordent à juger qu'elle est folle (et désespérée), mais précisément en ceci qu'elle pousse à l'extrême le paradoxe de l'essence même de la traduction, qui est que seul ce qui ne peut être traduit mérite finalement de l'être. Tout autre tentative de justification serait inutile, pour ne pas dire indécente ».

La poésie de Cummings relève d'une vision, plus exactement d'une visée du monde. Elle est faite de saisies disparates en apparence – voulues comme telles – d'images ou de situations, de scènes en images, comme autant de références à un espace indescriptible en tant que tel mais qui constitue le creuset de l'écriture, un espace entre le réel et la sensation, entre le réel et le poème réalisé.

La question délicate chez Cummings en particulier, c'est le sentiment qu'il donne de restituer ce poème du réel, d'ajouter dans la dynamique interne et secrète propre à chaque poème cette idée radicale que le vers ne naît pas dans l'après-coup du vécu, mais qu'il précède et préside à l'expérience même du quotidien, du vivre. C'est une écriture qui travaille sur une trilogie intime : je lis dans le monde qui m'entoure le poème du monde que je suis / où je suis / que j'écris. L'art de Cummings réside dans ce talent (qui se déplace sans cesse) de savoir trancher pour toucher au plus simple d'une formulation finale. Le poème travaille la matière jusqu'au vers terminal : sentence apaisée presque cruelle de vérité :

*je salue
par le soleil par la lune
profondément j'accueille
cet idiot cet homme*

(p. 109)

Le second point de fascination qu'exerce sur moi l'écriture de Cummings reste celui de la ponctuation. Aucune lecture de Cummings sans que ne soit abordé ce point, le plus souvent pour en souligner l'audace et/ou la démarcation grammaticale que son usage singulier et volontaire de la ponctuation instaure. Ce jeu, provoquant le plus souvent mais toujours fondateur de l'identité du poème, déclenche un processus de confrontations, de tensions entre les signes et les lettres à la source de la question de l'avènement de l'idée. Il est bon de relire sur cette question l'analyse proposée récemment par Christophe Marchand-Kiss (3).

J'ajouterais enfin à ces remarques un aspect que je n'ai jamais trouvé analysé dans la poésie de Cummings, celui d'une fonction de la ponctuation tout à fait singulière et quasiment inconnue des linguistes, qui concerne l'usage de la virgule,

la fonction dite de « coalescence ». Au cœur même de l'effet que représente le jeu sur l'extra-alphabétique (le blanc graphique redistribué avec une volonté de dérangement syntaxique), la ponctuation interne semble relever d'une tentative de neutraliser les ruptures que les retours à la ligne imposent au poème. On pourrait ainsi dire que chez Cummings, les virgules, mais aussi les autres signes (points divers, parenthèses) dont la fonction essentielle et principale est de séparer, ont pour mission de signifier que « ça continue », que « ça va ensemble ». La ponctuation comme lien, comme l'outil privilégié du resserrement, du rapprochement, de la rencontre qui unie les éléments sans manquer de souligner leur dimension hétérogène, précisément celle qui suscite telle ou telle rencontre. Autant de côtoiements que le vers rend possible dans sa brièveté variable et qui en retour le justifient – y compris au sens typographique – sur le plan prosodique.

Il est vrai que D. Jon Grossman (4) avait d'emblée souligné, en s'attaquant à la traduction de la prose de Cummings, les difficultés posées par l'usage fait de la grammaire, au sens large. Comment traduire, en effet, sans recourir à certains solécismes, sans hésiter à déjouer la syntaxe ordinaire, à contenir l'hyperbole ?

C'est là précisément que le travail de traduction opéré par Robert Davreu permet de mieux saisir qu'au-delà de ce qui peut paraître un jeu – dont je ne nie pas l'intérêt ponctuel –, se noue une relation profonde du poème à son espace, au déploiement du sens selon toutes les contraintes, qu'elles soient sémantiques, prosodiques, grammaticales mais aussi techniques, comme le notait dans une étude récente Isabelle Alfandry : « *Le cœur de la recherche poétique semble résider dans la découverte des pouvoirs insoupçonnés de l'écriture. E.E. Cummings explore l'émotivité du signe écrit, voire du signe imprimé que rend possible la révolution technologique de l'imprimerie* » (5). Et cette relation subtile s'opère sans que nous ayons forcément affaire à des textes dont le déploiement physique sur la page exploite les possibles d'une lecture « visuelle » du poème, qui peut se lire alors en tant que « poème scriptural », ou « poem-picture » comme l'expliquait à son tour Vincent Broqua à propos du travail de Jacques Demarcq (5). Non, ce jeu semble appartenir en propre à la poétique de Cummings et il se réalise tout autant à partir de poèmes dont le parti pris graphique demeure modeste, voire inexistant. Vertus d'une traduction. Ainsi :

*(vviens ? dit-il
ummm dit-elle)
tu es divine ! dit-il
(tu es à Moi dit-elle)*

(p. 95)

Mais rendons la parole au poète pour en revenir à l'essentiel, quelles que puissent être les qualités d'une traduction et, par ce court extrait, tisser un lien avec l'œuvre de Marianne Moore :

*then we'll believe in that incredible
unanimal mankind (and not untill)*

(p.192)

Si nous n'avons pas en français unbegin (?) versus unfinished (inachevé), comment alors traduire *unanimal* ?

Anne Carson, Verre, ironie et Dieu,
édité et traduit par Claire Malroux, éditions Corti,
2004, postface de Guy Davenport..

Une des voix les plus novatrices de la poésie canadienne anglophone. Entre un premier ouvrage publié en 1986 sous le titre : Eros the bittersweet (Éros le doux-amer), et le dernier paru en date, If not, Winter (Sinon, l'hiver), traduction de poèmes de Sapho (2002), s'intercalent une série de livres importants : Plainwater et Glass, Irony and God paraissent simultanément en 1995, suivis d'Autobiography of Red : A Novel in Verse (1998), d'Economy of the Unlost (1999), de Men in the Off Hours (2000) et de The Beauty of the Husband (2001). La renommée d'Anne Carson éclate, franchit les frontières du Canada. Elle obtient aux États-Unis le prestigieux Pushcart Prize en 1997 et une bourse Guggenheim en 1998. Cette même année, Autobiography of Red, inspiré par le mythe grec du monstre Géryon, manque de peu le National Book Critics Circle Award, mais connaît un très vif succès. Critiques et écrivains célèbres la saluent, d'Harold Bloom à Susan Sontag : « Anne Carson est un écrivain audacieux, cultivé, dérangeant » ou à Michael Ondaatje : « Quand on lit son œuvre, on est en présence d'un immense registre d'intellect, d'esprit et d'émotion réunis ici, comme c'est rarement le cas, chez une seule et même personne ». (note de l'éditeur).

Voilà pour les éléments d'information sur l'auteur. La lecture, quant à elle, de *Verre, Ironie et Dieu* m'a offert une surprise de taille. Entré dans le livre en quête de poèmes, j'en suis sorti avec le sentiment d'avoir lu un... roman. La strophe devient paragraphe, la coupe disparaît sous l'œil, et pour peu que l'on se surprenne à oraliser le texte, la prose apparaît. Le retour à la seule lecture silencieuse restitue sa forme – sa force – au poème (7). Mais que l'on ne s'y trompe pas : je ne suis pas en train de condamner ou de porter insidieusement un jugement dépréciatif sur cet ensemble. Non, il s'en dégage paradoxalement une volonté discrète de refuser tout solipsisme en pratiquant cette manière de couper la phrase (le vers ?) pour éviter un lyrisme d'évidence. Un art du secret se développe au fil de la lecture de ces pages, même si les références, la culture la plus fine, les hantent sans cesse. Références littéraires, historiques, reprises et détournées dans un mouvement d'appropriation ; jeux avec l'actualité ; mimétisme et volonté hétéronyme... Autant de stratégies pour cerner :

(Cet étranger était moi ! etc.)

*Une ou deux fois nous avons laissé parler notre cœur :
« cet immense désir de connaître la vie »*

selon l'expression si simple de Proust.

Appelez un porteur s'il vous plaît

Il est temps de partir.

(p. 124)

... pour retenir, le plus souvent dans la forme répétée du tercet, les images choquantes d'une société de simulacres médiatisés, cette grande loterie des idées et des sentiments bradés. Les poèmes d'Anne Carson contiennent une force

réelle qui alimente profondément sa relecture critique et poétique des stéréotypes. Avec ces textes, il nous redevient possible de poser un regard revivifié sur le monde et les êtres. Anne Carson, en quelque sorte, décape derrière les évidences du temps le vernis terrible du culturel au profit d'un retour heureux à la culture, c'est-à-dire à l'écoute de soi dans le conflit avec le monde, avec nos ombres sous lesquelles continuent de palpiter en silence les voix qui nous ont portés aux rivages de déshérence où nous tentons de vivre.

Tu peux la démonter, rebâtir à partir des fils de fer, utiliser des lions ! utiliser le tonnerre ! utiliser ce que tu vois. (p. 136)

Notes

(1) Le choix des poèmes retenus correspond (à une exception près, et quelques ajouts personnels du traducteur – *La Renommée parle et la suite de La Guerre*) à celui que Cummings fit lui-même en 1958 pour le volume des *Selected Poems* (1923-1958). L'ordre non chronologique retenu par le poète américain est donc ici respecté. R. Davreu précise bien toutefois qu'il s'est référé à l'édition des *Complete Poems* (1904-1962), éditée par George J. Firmage (Liveright, New-York, 1991) afin de vérifier que les versions proposées étaient identiques. Les deux références figurent dans la table des matières.

(2) Cette question, très polémique, se trouve discutée dans les numéros 169 et 171 d'Action poétique. Ndlr.

(3) Christophe Marchand-Kiss, *Cummings ; ponctuer*, in *Plein Chant* 74-75, E.E. Cummings, dossier rassemblé par Thierry Gillyboeuf, 2002.

(4) *L'Énorme Chambrée*, traduction de D. Jon Grossman, Ch. Bourgeois, 1978.

(5) Isabelle Alfandary, E. E. Cummings ou la minuscule lyrique, Belin « Voix américaines », 2002.

(6) E. Cummings, *La Guerre Impressions*, traduction et présentation de Jacques Demarcq. Gravures d'Anne Slacik, Gérardmer, Encrages & Co, 2001

(7) Sur ce point, lire Bruno Cany, *Action poétique* 175, p. 3/4.

«mno poète défroquée»
FEUILLETON PIRATE-episode 2

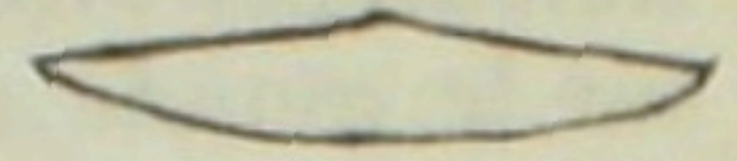
par La Cosmetic Company
(Liliane Giraudon + Christophe Chemin)

Eventail ou croissant
l'espace reliant les
trois villes est à
colorier (jaune)



Nous reviendrons sur
le dess(e)in politique

qui est à l'origine de ces tactiques d'interaction
en contexte épistémologique confus.



mais
pour le moment nous n'en avons pas
encore tout à fait terminé avec.

Corsque mno chate dans un forum de discussion web,
il n'est plus un interlocuteur avec un corps planté
dans un espace géographiquement situable-

Nous sommes
loin d'une
trinité à
la Roublev



聖誕 アルヌルフ (ドイツ) 世界身体障害芸術家協会

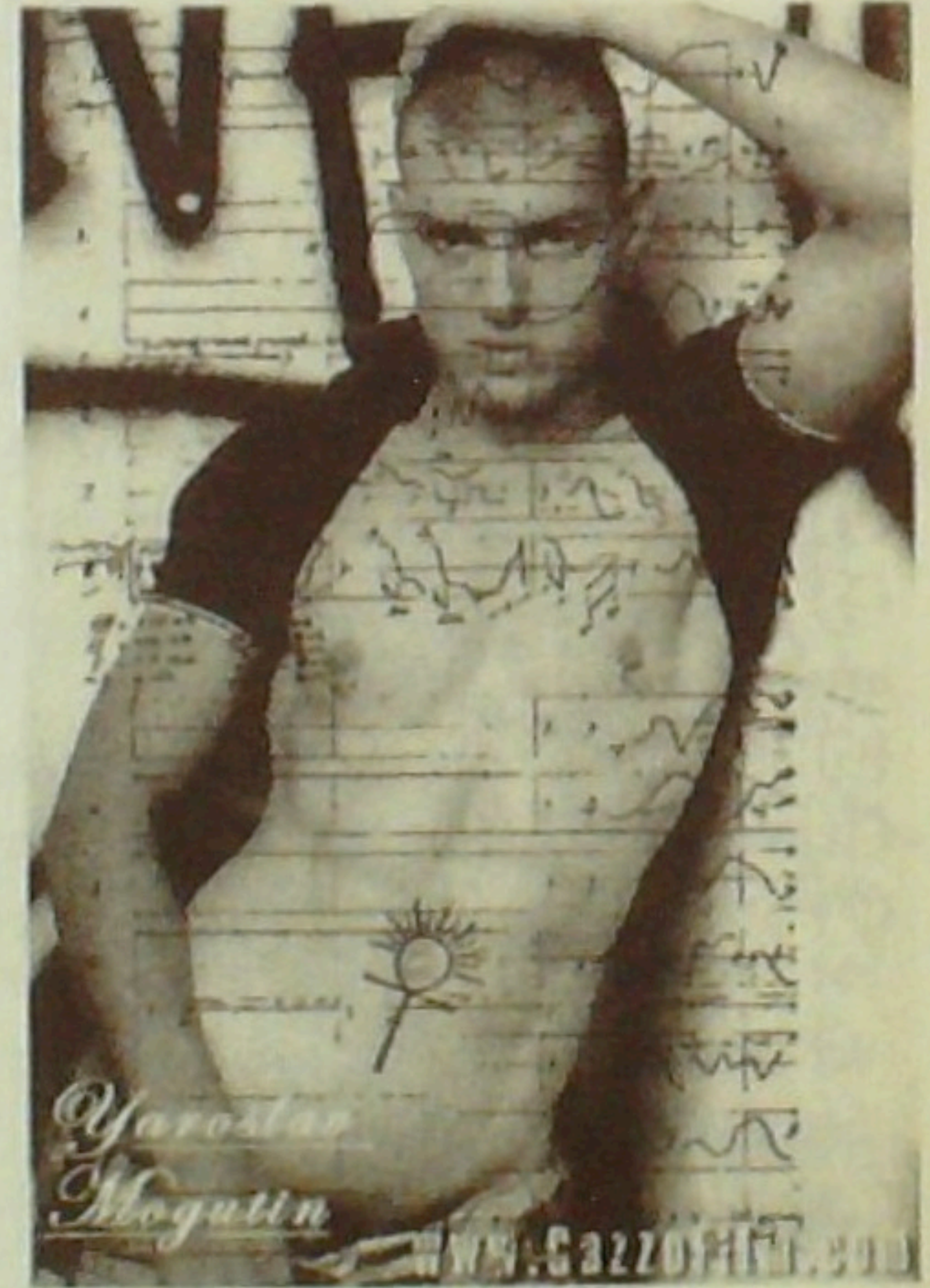


Maïakovsky revient.

Ce dispositif est la forme
élaborée pour répondre
à un besoin. On voit que,
somme toute, son rôle consiste
à résoudre un problème d'interface
ou d'incompatibilité sournoise

des codes entre émetteur et récepteur,
un problème d'incommensurabilité
logique et/ou idéologique surgissant entre
les actants de la communication.

A Sued. J'Veutrons bei für



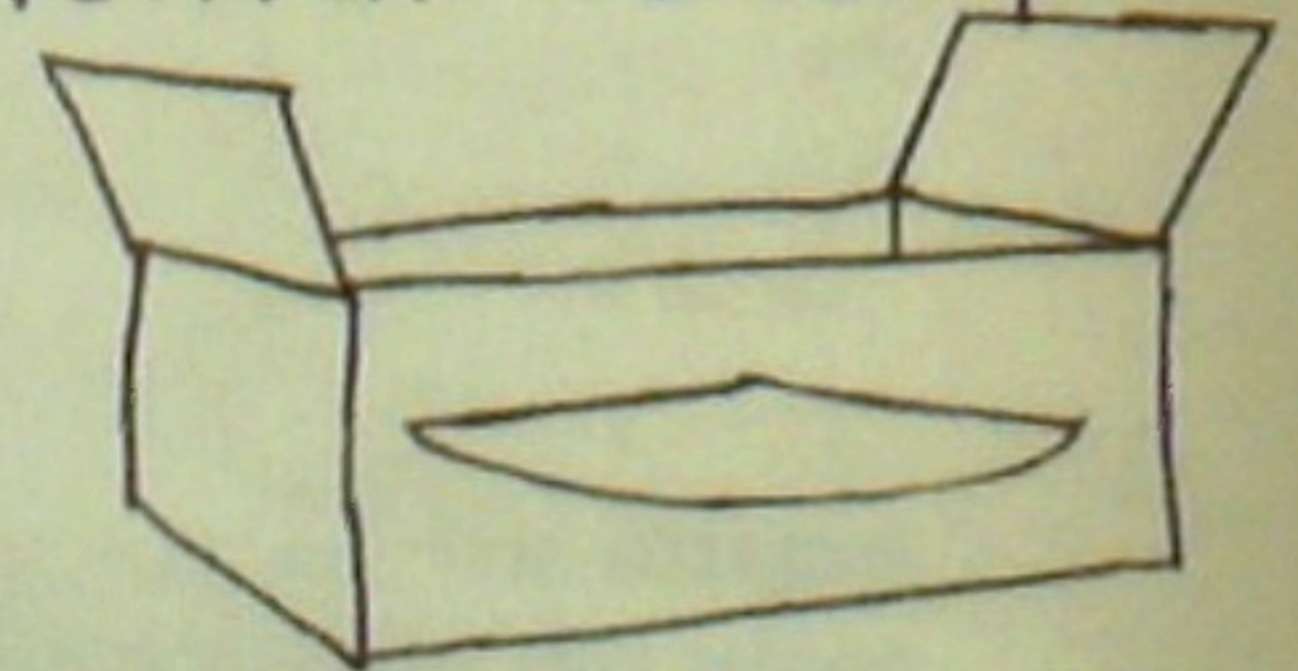
Bombe ou plaquette.
Volrick reste masqué.
Oh raconte qu'il est à la
solde d'un petit caïd.



Sur écran on entraîne les enfants
à tuer le plus de monde possible.



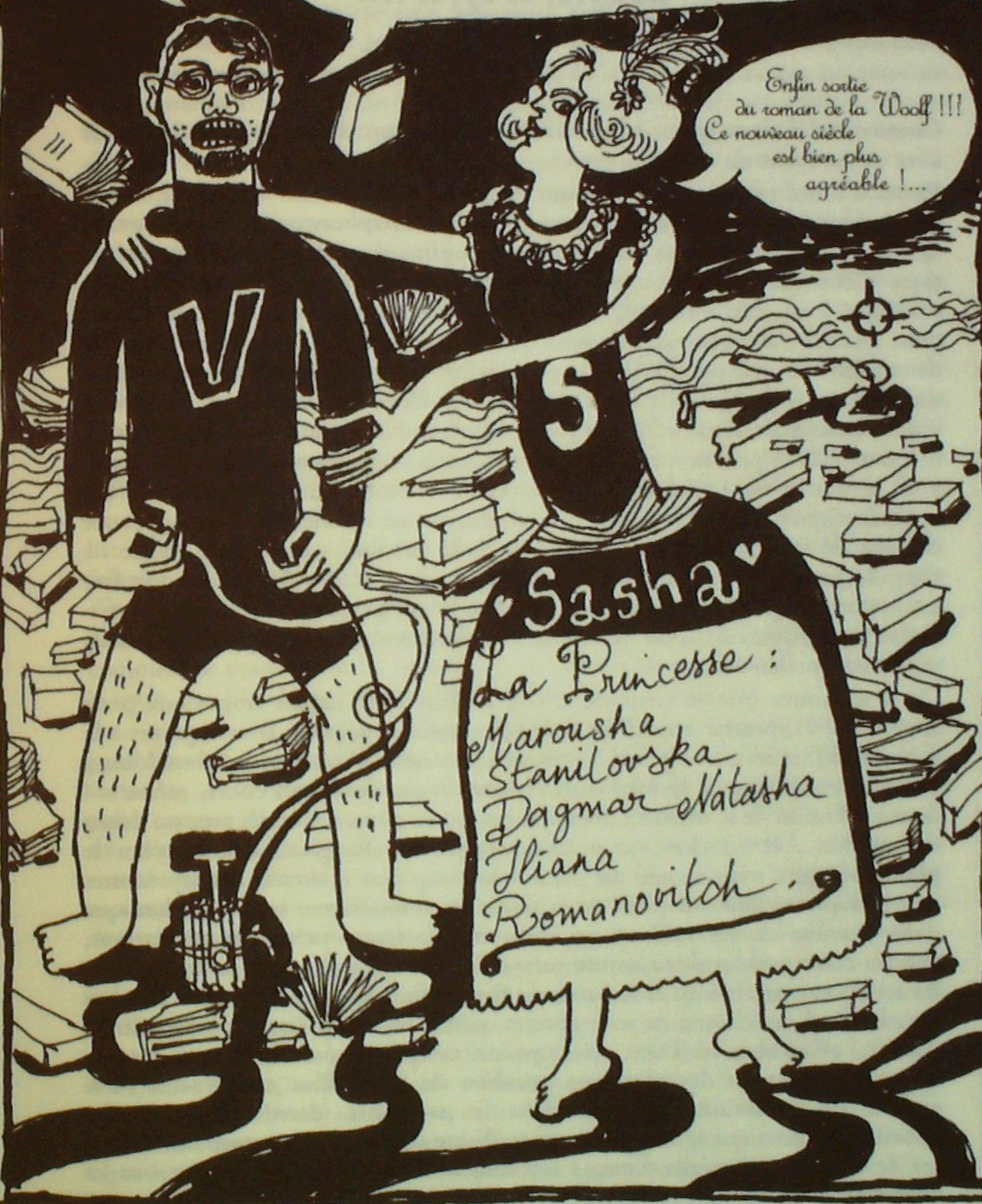
Pendant ce temps...



Tu m'as appelé,
me voici !
Comme le sonnet,
je suis une vieille
invention !!!

Comment un impératif de l'habileté est possible,
c'est ce qui n'a certes pas besoin d'explication particulière.
Qui veut la fin, veut aussi
(en tant que la raison a sur ses actions une influence décisive)
les moyens d'y arriver qui sont
indispensablement nécessaires,
et qui sont en son pouvoir...

Enfin sortie
du roman de la Woolf !!!
Ce nouveau siècle
est bien plus
agréable !...



Le livre, et après ?...

XXII

Comment définir ce qui se passe dans cette littérature d'au-delà (d'après ?...) le livre qui se construit sous nos yeux ?

J'avais d'abord pensé au très classique fragment d'Héraclite – « on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve » – comme métaphore car une bonne partie des écrits produits par – et surtout pour – l'ordinateur présente cette caractéristique d'être sans cesse mobile et changeante tout en faisant en sorte que les « textes », à un certain niveau, restent identiques à eux-mêmes. C'est ainsi que, pour répondre aux questions de ceux qui, devant mes générateurs de textes, me demandent ce que signifie lire, je donnais une image approchante mais plus simple à comprendre, celle de la visite d'une ville. J'ai visité Venise, vous avez visité Venise mais nous ne l'avons pas visité ensemble, nous n'avons donc pas vu la même ville et pourtant nous pouvons échanger nos impressions de visite car, à un certain niveau d'échange, Venise, comme n'importe quel lieu, garde des caractéristiques immuables qui font qu'elle est ce qu'elle est. Une approche critique de la littérature numérique est ainsi possible à condition qu'elle ne s'appuie pas sur telle ou telle occurrence d'une production donnée mais se fixe un niveau « supérieur » de description éliminant les particularités des occurrences contextuelles. Cette tentative d'explication ne m'a cependant jamais satisfait totalement.

Or il se trouve que je viens de découvrir (on n'est jamais trop vieux pour apprendre) l'approche bouddhique de cette même image du fleuve qui est à la fois celle d'Héraclite et à la fois infiniment plus riche. Pour la pensée bouddhiste le fleuve est partout à la fois, dans chaque fragment de son cours, même s'il donne l'illusion de se déplacer, même si nous concevons son trajet avec un début et une fin... Il est donc toujours identique et changeant comme chez le philosophe grec mais, ce qui me paraît beaucoup plus intéressant et représenter une métaphore plus adéquate de la littérature numérique, toujours identique dans chacune de ses réalisations, dans chaque fragment de ses réalisations, chacun étant porteur de sa nature même de fleuve. La réflexion porte ainsi sur les relations entre le tout et la partie, le flux, le fixe, le temporaire et le continu qui, au fond des choses, ne sont chacun qu'une façon différente de regarder et décrire l'objet observé. Dans cette optique ce qui importe avant tout c'est le devenir comme un des moments possibles de l'être. Plus exactement, l'être trouve sa réalisation profonde dans le processus, dans l'ensemble des fonctionnements qui le mènent au jour. Toute œuvre de littérature numérique est de ce type : ce qu'elle donne à lire sous les états qu'elle propose ce sont les processus à l'œuvre dans diverses conceptions de la littérisation.

Contrairement à ce que peut penser une vulgate rapide, on est ici très loin de l'Oulipo (que j'ai qualifié ailleurs de littérature fractale) qui base son approche du littéraire sous l'emploi de formules fermées perceptibles dans chacun des fragments d'un écrit cherchant à se figer puisqu'il s'agit d'employer des formules " génératives " définissant une fois pour toutes le texte alors que dans la littérature numérique, ce qui est en jeu, c'est la découverte à la limite inépuisable des possibles du processus littéraire déclinés à l'infini. Dans ce cas, un texte ne peut avoir ni origine ni fin : il se renouvelle indéfiniment en chacune de ses lectures, non pas parce que comme dans la théorie de « l'œuvre ouverte » d'Umberto Eco, son interprétation se rajeunit en chacun de ses lecteurs mais parce que le texte lui-même est un texte en perpétuel renouvellement. Ce qui est essentiel dans sa lecture est ainsi de percevoir comment ce processus lui-même est appelé à se reproduire de façon ininterrompue. Cette caractéristique change donc de façon radicale le rapport à la lecture : il n'y a pas une infinité de lectures d'un texte mais une infinité de lectures d'une infinité de textes – à un niveau donné identiques – possibles. L'être et les possibles de l'être sont au cœur. La littérature numérique affronte ainsi sans cesse la question rhétorique du maintien du devenir et l'ouverture constante des possibles. Il y a passage de l'éternité du texte qui ne se renouvelle que dans l'infinité de ses lectures et qui n'est éternelle que grâce à son figement définitif à l'infini du texte qui, comme le fleuve, ne se manifeste toujours que dans un présent sans cesse renouvelé. Bien entendu un tel changement n'est pas sans bouleverser totalement le rapport au littéraire, que ce soit dans son écriture ou dans sa lecture : quelles sont les frontières du changement, quelles sont les identités sous les variances, quels types d'harmonies, d'esthétique, peut s'établir dans le changement constant, comment penser le fixe d'un texte dont ne peuvent se définir ni les bornes ni les états, comment se manifestent les possibles dans l'approche hypermédia, qu'est-ce que le texte, etc. Un champ passionnant s'ouvre alors à la création.

Pour ma part, j'ai essayé, à ma façon, c'est-à-dire à travers la générativité qui pose pour l'essentiel la question du même et du différent – de l'identique et de la variation –, de répondre à ces questions dans diverses œuvres numériques de prose comme *Trajectoires* (www.trajectoires.com), roman « policier » infini ou le très récent FICITION (fictions) (<http://fiction.maisonpop.com>), tentative de roman ouvert sur un lieu donné, ici la ville de Montreuil, création Internet accompagnée du 14 au 26 avril 2004 d'une tentative d'installation, c'est-à-dire de littérature hors du livre à la Maison des Cultures Populaires de Montreuil.

J'ai également essayé de m'y affronter plusieurs fois en poésie comme dans le récent *Babel Poésie* (version locale du générateur utilisé pour le festival *pOesie* de Berlin dont j'ai parlé dans ma dernière rubrique) qui vient d'être publié dans le cédérom n° 12 de la revue *Alire* (Motsvoir 27 allée des coquelicots 59650 – Villeneuve d'Ascq) mais je ne suis évidemment pas le seul et il est intéressant de voir comment divers auteurs peuvent s'attaquer de façon très diverses à une problématique commune. Cette différence des approches sur un point nodal signe en effet, à mes yeux, la naissance d'une approche artistique originale. C'est notamment ce à quoi s'attellent les membres du groupe *Transitoires observables*

qui publient Alire, revue qu'il faut se procurer pour voir la diversité des approches de même qu'il est possible de consulter le site du groupe : <http://transitoireobs.free.fr/to/> Certains s'affrontent en effet à la visualisation dynamique du texte, d'autres à ce que j'ai envie d'appeler une création sémiotique en jouant sur la diversité et la mobilité des signes, comme Alexandre Gherban par exemple ou Patrick Henri Burgaud, etc.

Un autre "auteur" qui me semble intéressant de ce point de vue est Reiner Strasser qui a réalisé pour Internet, seul ou en collaboration, un nombre d'œuvres impressionnant. Il faut notamment consulter son site central <http://netartefact.de/> pour s'en rendre compte ou choisir un de ses travaux (Water water, par exemple : http://workxspace.de/div/water_p.html ou RIC: <http://netartefact.de/repoem/networks/networks.html>) qui abordent toutes ces questions au travers à la fois de l'hypertexte et de son impossible épuisement, mais aussi de la complémentarité, de l'affrontement, de l'incompatibilité, etc. des médias.

Catherine Weinzaepflen

Cinémas & Cinéma

THE SOUL OF A MAN, Wim Wenders / 2003

Difficile de considérer ce film comme un documentaire tant il est léger et prenant. Wenders s'efface (ô surprise) devant le génie de trois bluesmen des années 30 : Blind Willie Jones, J.-B. Lenoir, et surtout Skip James.

Le titre n'est pas usurpateur, à les voir jouer on assiste à une indicible transcendance. Films d'archives – les élégantes blacks de l'époque en tailleur et chapeau, les vérandas du sud le temps d'un solo de guitare, les studios dans lesquels on grave les vinyls et où Skip James enregistre 28 songs en une nuit – mêlés à des reconstitutions. Le savoir faire de Wim Wenders fait merveille au montage.

On peut ne pas être fan de blues (c'est mon cas) le fait que le film retrace l'étymologie du jazz et développe la filiation d'un Lou Reed ou de Nick Cave (on les voit reprendre les standards des trois protagonistes) vous retourne la tête.

S'ajoute à cela la dimension politique des bluesmen (Vietnam et droits des femmes) une pensée faite de sensibilité.

The soul of a man m'a rappelé ces scènes du Village Vanguard à New-York lorsqu'au cours du dernier set arrivait la femme de l'un des musiciens accompagnée de leurs enfants de 3 à 5 ans, scènes d'une tendresse rare.

SECTEUR 545, Pierre Creton / 2004

ou les vaches du secteur géographique numéroté 545 (Haute-Normandie). 2 h 10 d'un documentaire sur les vaches, sur leurs éleveurs, et plus bien sûr. Ce film en noir et blanc (comme les animaux en question) est d'une grande beauté. Pierre

Creton a fait le pari du noir et blanc (la couleur eût été trop bucolique) sans avoir peur du beau pour autant.

Le réalisateur, qui a fait ses études à l'École des Beaux Arts du Havre, a choisi de vivre dans cette campagne profonde, et s'est fait engager par le « Contrôle Laitier ». Visitant de ce fait quotidiennement les exploitations d'élevage, il a eu l'idée de demander aux éleveurs s'ils accepteraient d'être filmés. Il s'agit d'un regard de l'intérieur, d'une splendide humanité (vous avez dit « humanité » ? oui, ça existe encore). Le film est scandé par cette question posée aux éleveurs : quelle est la différence entre l'homme et l'animal ? Autant de réponses surprenantes, autant d'individualités. Il y a quelque chose de métaphysique dans cette approche d'une vie à la campagne, une force qui touche à celle d'*Un cœur simple* de Flaubert.

Les grands animaux lents passent parfois en plan très rapproché évoquant pour moi la peinture pop américaine, d'autres plans de pâturages brumeux constituent une citation de Boudin. Quant aux éleveurs interviewés, ce qui émerge de leur vie et de leur sensibilité est criant d'authenticité. Les murs des bâtiments, les cadres des portes, les bribes de vie acquièrent grâce au montage de Pierre Creton, la force du poème – cette écriture-là.

Le film a été programmé au Festival international du documentaire de Marseille (juillet 2004), j'ignore ce que sera son devenir, mais notez *Secteur 545* dans un coin de votre tête et ne le ratez pas si vous avez l'occasion de le voir.

Nadine Agostini

KOA-2-9 ?

Quitter le *Banc de la désolation*, ciel lourd et bas, écriture précieuse. Marcher /descendre vers le Sud-Est. Plonger à corps perdu dans le pays entre les deux fleuves. Argile. Tablettes. Clous. Étudier ? Mais le pays fermé. Et jusqu'à quand ? Quand voir ce que le sable a englouti ? Question plus encore obsédante. Les premiers, à déchiffrer l'écriture cunéiforme, ont mis des mots sur les symboles. Comment y ont-ils mis les sons ? Comment dire que tel mot avait tel son dans sa langue d'origine ? Et la grammaire ? Et l'égyptien ? Est-ce que les hiéroglyphes ont des sons ? Mésopotamie renvoie à Hérodote. *L'Enquête*. Crésus et ses offrandes aux dieux. Vases, coupes, calices, urnes aussi. Les voilà qui me cernent dedans ce temple où j'officie. Comme un tombeau fermé par de grandes fenêtres derrière lesquelles je ne vois que du sable. Trophées. Tous rassemblés ici par et pour les dieux du stade. Ici aussi l'un mort au champ d'honneur. En plein combat. Trophées. Serrés les uns contre les autres. En verre façon Daum, en cuivre, en argent et en or. Certains portant couvercles et anses. Tout près de là. Dans le village portant un nom de plaine. Tante vieille fille préparant indéfiniment son trousseau de mariée. Infantile et rêveuse. Attendant le retour

de celui qui jamais ne partit. Tenant entre ses mains une urne de grès turquoise émaillé. « *Voici les cendres d'Ulysse* » Ainsi c'est vrai. Ulysse a existé. Tout près d'ici, il repose à présent entre les mains d'une femme fanée qui jamais ne connut le plaisir.

Christophe Marchand-Kiss

et compagnie !

Glissements de langage – C'est un peu bête de dire qu'une exposition est *belle* (voyez : j'y mets des italiques – je surcode bête ; tant pis), mais celle-ci l'était. *Robert Filliou, génie sans talent*, présentée à Barcelone, à Düsseldorf et à Villeneuve d'Asq (commune du Nord où je me suis rendu) est une belle (cette fois sans italiques. Le rapage ordinaresque, ou la tentative de penser en dansant des dix doigts, et chez moi six, plus assuré ; encore tant pis) exposition tant par le choix d'œuvres présentées que par l'agencement de ces œuvres dans l'espace etcétéri & etcetera. Les critiques sont en ces matières intarissables, je les laisse à leurs intarissementes.

Tout m'a intéressé dans cette exposition, mais le règne du 4 500 signes (le compte-tour de la chronique) ne permet malheureusement qu'un petit tour autour de trois œuvres : un scénario-minute (avec George Brecht) et deux des *Movie Re-invented. Hommage à Méliès (prochainement sur cet écran)*. Voici d'abord le scénario-minute : « Un groupe d'hommes et de femmes, face à face. Chacun tient à la main une tarte et est prêt à l'expédier à la tête de l'autre. Juste avant, un avion lâche une bombe sur eux ». C'est un énoncé. Bon. Une instruction, comme dirait Yoko Ono. Ici, le langage annule et s'annule. L'action de l'avion annule l'action du lancer de tarte *prévu* (mais non prévisible), annule accessoirement les protagonistes, le dénommé, et flou, « groupe d'hommes et de femmes » (Combien ? Qui ? On ne sait pas – en termes logiques, de par son caractère indéterminé, flottant, il est déjà annulable, déjà supprimable). L'avion, sa besogne effectuée, en annulant la scène promise, s'annule lui-même, en sortant du cadre – c'est aussi une question de vitesses (à comparer avec celle de la tarte qui aurait échoué dans la figure de l'un(e) ou de l'autre). Reste un ensemble fumant (si le scénario est filmé), ou plutôt un ensemble vide, vidé des vitesses lentes (ou plus lentes *que*), et abolissant toute vitesse, vidé du flottement et de l'indétermination (personnages inconsistants, sans compter le cliché du jeu en soi, et du jeu social en particulier), vidé de l'avion qui de par sa vitesse rapide échappe, lui, au cliché (un lâcher de bombe a une densité politique) en apparaissant, hors du cadre, sur une infinité de photogrammes possibles, qui existent (ou existeraient) mais qu'on a oublié de créer expressément pour lui. C'est par un revirement, une oblique ou un autre schème que le schème initial est annulé (mais paradoxe : il demeure, même informe, même informel). C'est un glissement (l'action de l'avion), un glissement qui n'a d'autre particularité que de glisser.

Dans l'*Hommage à Méliès*, quelqu'un pèle une banane, et à mesure qu'il la pèle, apparaît, écrit sur le fruit, quatre mots : « une minute passe vite ». Là encore, annulation : celle de la minute, ni crédit ni débit pour le spectateur, mais simplement ces quatre mots, une *intensité*, et en premier lieu, de la lecture de l'énoncé découvert *dans le temps* du pelage et qui, tautologiquement, annule ce temps tout en le confortant (une minute passe vite en lisant « une minute passe vite »).

Dans l'*Hommage à Méliès*, encore, quelqu'un porte un pot de fleur chargé de terre et d'une plante sur lequel est inscrit : « une minute pèse lourd ». Au contraire de l'exemple précédent, où la vitesse de la minute concernait directement le spectateur, la lourdeur de cette même minute ne concerne que le protagoniste de la scène, celui qui tient le pot. Le spectateur est comme déchargé de la minute ; pour lui, elle est légère, si bien qu'elle n'existe presque pas, qu'elle *passé*, simplement, sans plus qu'il la remarque. Ici, la minute est du temps-cinéma ; chaque photogramme pèse, autrement dit, une minute. Il n'y a pas annulation, mais insistance et redondance. Là où il y avait compression, il y a élasticisation. Dans les deux cas, la minute n'est pas la minute qu'on écrit. Elle ne passe pas en soixante secondes, elle passe perceptivement ou affectivement *plus vite* (on élude qu'une minute passe lorsqu'on lit l'énoncé qui la déroule). Elle ne pèse pas ses soixante secondes, elle pèse *plus*, minute en extension dans une catégorie, le lourd, qu'elle n'englobe pas *a priori*.

Lorsque Robert Filliou impulse le langage dans la pesée, dans la vitesse ou dans le *désabri* des circonstances, il n'est pas question de croyance ou d'incroyance en celui-ci. Il est simplement question d'agencements : fantasmatique de l'image ou images réalisées. Il agence un développement autre de la minute, d'une autre minute, d'un autre temps. En combinaisons (multiples). Ce qu'il fit.

Jean-Pierre Bobillot

Voix, etc.

22. Vincent Barras / Jacques Demierre : *gad gad vazo gadati, voicing through saussure* : CD 31' 41" + livret (partition) = *madam revue sonore # 1* (Héros Limite, Genève, 2004 : www.madam.ch).

Alain Frontier le remarquait malicieusement naguère : « il n'y a que les poètes sonores pour employer si souvent le mot de "sémantique" » (*Tartuffe* #6, Brunoy, 1976) ; ainsi, bien sûr, Bernard Heidsieck y manifestant son attachement et Henri Chopin y martelant son hostilité (et, par là-même, à Heidsieck et au courant qu'il représente). Mais le terme est le plus souvent invoqué, sans autre définition, dans une acception plus ou moins triviale — et restrictive : le signifié post-saussurien, voire : « le sens des mots » ! D'autre part, il n'échappe à personne qu'en matière de « poésie sonore » le traitement de la voix pour elle-même,

tendanciellement ou résolument hors « sens » (micro-événements ou micro-éléments du sub-vocal ou de l'infra-linguistique), peut côtoyer la musique vocale : Kurt Schwitters, Lars-Gunnar Bodin, Jaap Blonk... ou électro-acoustique : Chopin, Bengt Emil Johnson, Charles Amirkhonian, Michael Lentz, Joachim Montessuis... – au point d'en devenir une des composantes : ainsi, François Dufrene contribua-t-il aux *Fragments pour Artaud* de Pierre Henry ; que l'on pense inversement à telles *Récitations* de Georges Aperghis, à une pièce comme *She was a visitor* de Bob Ashley, ou à Demetrio Stratos avec ce titre emblématique : *Cantare la voce*. Que l'on compare également, à cette aune, le traitement informatique de leur propre voix, auquel se livrent « en temps réel », lors de leurs lectures ou concerts (ainsi, à l'excellent *Krikri festival* de Gand, le 21 novembre 2003), d'un côté Jaap Blonk, de l'autre Maja Ratkje.

Si l'on admet, au moins à titre d'hypothèse, que le *signifiant est ce qui signifie (ou ce qui fait signifier) dans la langue*, la trop fameuse et fumeuse dichotomie « sémantique / asémantique », calquée sur le couple « signifié / signifiant » ou, plus vaguement, « sens / forme », tombe pour ainsi dire d'elle-même. C'est, par une *dynamique* qui traverse et conteste la dichotomie « écriture/diction » (au profit d'une effective *écriture/diction*), ce que le tandem Barras/Demierre illustre, magistralement. Rappelons qu'il n'en est pas à son coup d'essai, ayant publié il y a peu *homard et autres pièces inquiétantes et capitales* : CD 46'27" (Association suisse des musiciens, Lausanne, 2000 : CP 177, CH-1000 Lausanne 13). Si Ferdinand de Saussure fut pour le meilleur comme pour le pire le fondateur de la linguistique moderne – « synchronie », langue comme « système » et discrédit jeté aussi bien sur la « parole » individuelle que sur l'écrit, *a fortiori* l'écrit littéraire, en tant que « travestissement » de la langue (**Cours de Linguistique générale**) –, il n'en fut pas moins, d'abord, un maître en philologie comparée – corpus écrit, principalement littéraire, et méthode privilégiant les changements phonétiques, morphologiques, sémantiques..., bref la « diachronie » (*Mémoire sur le système primitif des Voyelles dans les langues indo-européennes*). Le « texte » de *gad gad vazo gadati* (= l'ensemble des composantes verbales de l'énoncé, tel que le restitue la partition imprimée) résulte d'une série de prélèvements opérés dans les deux périodes successives de l'œuvre du professeur genevois, et constitue une vertigineuse et irrésistible anamnèse – ou anabase – à travers le vaste corpus que brasse savamment cette œuvre, dont l'écriture/diction de Barras & Demierre (que livre la version enregistrée), associant vitesse et simultanéité, décalages et virtuosité, donne à entendre l'inconsciente saveur : « parole » hautement singulière, mais plongée éperdue dans la bruisante nuit des origines, à la recherche de la langue commune, toujours perdue : c'est *l'objet du désir*.

23. Patrick Dubost : *L'archéologue du futur* : CD 69'53" (Musiques Vivantes / GMVL, 2004 : 25 rue Chazière, 69004 Lyon).

S'agissant, toujours, d'une « poésie sonore » côtoyant musique vocale et/ou électro-acoustique (mais portant plus explicitement, quoique non exclusivement, son attention sur les macro-composantes lexicales, sémantiques, syntaxiques, conversationnelles ou contextuelles du langage en acte, en

situation), Dubost apparaît comme l'un des pionniers, dès les années 80 dans le cadre d'*Écrits/Studio* à Lyon, de l'appropriation par les poètes du studio musical et de ses nouvelles technologies. Ce disque, où l'on peut entendre la plupart des œuvres sonores que l'auteur a données en public ces dernières années, n'en est pas pour autant une simple compilation (ce qui ne serait déjà pas mal !) : elles ont fait l'objet d'un très long travail de maturation et les versions définitives (?) auxquelles on a affaire ici sont quelquefois fort éloignées de celles que l'on se souvient d'avoir entendues live ou qui figurent sur de précédents disques collectifs : c'est le cas, notamment, du *Désordre* – l'une des pièces majeures de la « poésie sonore » toutes époques et tous courants confondus. D'une grande diversité d'approches du *sonore* – de la lecture à voix nue sans effets, mais servie par une remarquable précision articulatoire, au brouillage voire au concassage du « texte » par la simultanéité des voix, le séquençage ou le bain de bruits —, résulte la convaincante cohérence d'un autoportrait tour à tour ou à la fois émouvant et drôle du plus lyrique, peut-être, des « poètes sonores » de sa génération : comme quoi, pour ceux qui en doutaient encore, la technologie n'empêche rien...

L'écoute se prolonge par la lecture (à moins que ce ne soit l'inverse) : « la plupart de ces textes, et d'autres encore, se trouvent regroupés dans le livre *Cela fait-il du bruit ? (écrits pour la voix)*, éditions Voix, 2004 ». Mais pour la pièce qui donne son titre à l'ensemble, la version enregistrée ne propose que le « vacarme » des éléments non-verbaux du poème, à charge pour l'auditeur de se faire, simultanément et pleinement, *lecteur*, au double sens de ce terme – c'est-à-dire, de lire lui-même « à voix haute » le « texte » de la partition (la seule à être jointe au disque), occupant ainsi la place laissée vacante par le poète soudain muet : intéressant exemple d'interaction participative, isn't it ?

Didier Garcia

Scripta manent (Baudelaire V)

Yves Bonnefoy – Le Poète et « *le flot mouvant des multitudes* » – Bibliothèque Nationale de France – 152 pages, 9 €

Trois nouvelles conférences, prononcées à la BNF les 26, 28 et 29 novembre 2001, tenues par Bonnefoy lui-même pour des témoignages d'une réflexion en cours que l'écrit n'a pas encore figée. La suite donc d'un compagnonnage d'un demi-siècle entre les deux poètes, depuis la préface des *Fleurs du Mal* au récent *Baudelaire : la tentation de l'oubli*.

Eh bien, qu'en est-il cette fois de Baudelaire ?

Premier constat : il n'est pas seul, Bonnefoy consacrant quelques pages à Nerval ainsi qu'à Poe (présence incontournable de l'édifice baudelairien).

Deuxième constat : Baudelaire se retrouve dans son univers de prédilection, ce « *Styx bourbeux et plombé* » que Paris lui parut incarner. La capitale française donc, et surtout cette « *foule hagarde* » (Mallarmé), ces « *corps morts* » (Rimbaud), ce « *flot mouvant de la multitude* » (Baudelaire lui-même), qui offrent au poète « *la perception du non-être* » (l'assertion est de Bonnefoy).

Quant à l'angle d'attaque choisi, il s'agit à proprement parler d'un postulat, voire d'une intuition : la croyance « *que la pratique de cette ville [Paris] a été, à un certain moment de sa longue histoire, l'occasion pour la conscience de soi de la poésie d'un approfondissement aussi rapide que décisif* ». Qu'en aura-t-il été chez Baudelaire ?

Autant l'avouer d'emblée, Bonnefoy ne fait guère qu'effleurer son sujet, sans parvenir à mettre au jour ce que la rencontre de Paris aura eu de décisif pour la poésie de Baudelaire (ce qui ne retire rien, vraiment rien, à la qualité de l'exposé, porté par une pensée d'une rare souplesse).

Pour résumer, Baudelaire découvre la foule dans les rues (rencontre dont Walter Benjamin a évalué la portée dans l'étude qu'il a consacrée à l'auteur des *Fleurs du Mal*), une foule au sein de laquelle l'être se trouve réduit au rôle de passant, donc à un phénomène essentiellement transitoire. Cette foule, qui confronte le poète à une expression du néant, le contraint aussi à réinventer de l'être. C'est peut-être alors *dans et par* le creuset parisien que Baudelaire élabore sa poésie.

On le sait, Baudelaire entendait pouvoir jouir de la foule, élever cette jouissance au niveau de l'art (« *Jouir de la foule est un art* »), et sans doute y avait-il entrevu « *un possible dans la recherche de soi* », pour la rencontre de l'autre et le jeu avec le genre humain disséminé.

Reste que Bonnefoy ne s'en tient ni à la foule ni à Paris : il évoque longuement l'œuvre de Poe, notamment son *Homme des foules*, et revient sur le rôle prépondérant de la mère pour la future vie sexuelle du poète. Tout se passe en vérité comme si Baudelaire rattrapait le conférencier, le piégeait à sa manière, l'attirait dans son œuvre (peut-être en raison d'une trop grande familiarité), lui imposant ainsi des détours, des digressions, et le contraignant à délaisser son sujet. Rien qui ne mène pour autant à l'ennui, bien au contraire : on a l'impression que la conférence progresse à sa guise, offrant au lecteur davantage une flânerie qu'un exposé dogmatique.

Yves Boudier

Revue & Revues

Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne. Cahier n° 33, juin 2004. 11, rue Ferdinand-Roussel, 94200 Ivry sur Seine. biennaledespoetes@wanadoo.fr
Consacré aux ateliers d'écriture poétique conduits « en classes », ce cahier propose des entretiens avec les enseignants dont les élèves ont participé à la dernière biennale. De nombreux poèmes donc, où l'on retrouve la « patte » des poètes qui les ont encadrés – V. Pittolo, T. Reut, A. Talvaz, M. Besnier, J.-J. Guglielmi et Gérard Noiret dont on lira de longs extraits d'un texte de propositions/réflexions sur l'écriture et la pratique d'atelier, « *Le plus haut possible* », à paraître prochainement : « *Le poème nécessite plus qu'une technique et des connaissances. Comment apprendre son silence ?* »

Le nouveau recueil. (n° 70, mars-mai 2004). Editions Champ Vallon, 01420 Seyssel. www.champ-vallon.com

« *pour les enfants* », textes rassemblés par Corinne Bayle et Jean-Baptiste Goureau. En mars 2003 débutait la guerre en Irak. « *Ecrire pour les enfants s'est imposé comme une réponse, un "non" définitif à la guerre, à cette guerre, à toute guerre* ». (...) à cette autre guerre aussi « *que la culture du divertissement généralisé mène pour avilir les esprits naissants et anéantir en eux l'idée même d'intelligence* ». Avec H. Dorion, J.-M. Maulpoix, A. Dreyfus, A. SB Ken, J. Joubert, E.-M. Mazurelly, A. Emaz, C. Bayle, P. Beck. Par ailleurs, ne pas manquer, outre les textes et poèmes, l'entretien d'Esther Tellermann avec Anne Malaparte : « *On peut vouloir apaiser la violence en la révélant* ».

Action restreinte. (n° 4, deuxième semestre 2004). 31, rue Bellefond. 75009 Paris. actionrestreinte@hotmail.com

(Trans)fusions des genres. « *Inventer de nouveaux genres pour mieux les croiser, les fissurer, créer des potentialités, des marges, permet d'abolir la binarité homme/femme, les catégories trop strictes entre roman, théâtre, pornographie, jouet, danse, poésie, vidéo, peinture, essai, performance, récit érotique, installation, polar, photo, chirurgie, musique, SF, cinéma, etc. Couper, coudre, inciser, implanter, retourner, retoucher, greffer sont autant de possibilités d'en découdre avec le cloisonnement des genres et les multiplier à l'infini* ». Soit, on ne peut qu'être attentif à une telle déclaration d'intentions, et ce d'autant plus facilement que les textes et travaux qui accompagnent ces lignes sont pour la plupart intéressants. Et le fait que l'on puisse dans le même mouvement de lecture se fâcher avec certaines productions rassure sur l'ouverture de ce numéro dont l'erreur eût été en effet de se construire comme une nouvelle machine de guerre ou citadelle. Toutefois, me revient ce propos de Balzac (Les Chouans) sur la République qui n'aurait pas détruit la religion mais seulement supprimée... Avec A. Barret, V. Lalucq, I. Zribi, A. Soulatges, M. Lavin, P. Beck, D. Quélen, Monia Ma, B. Andrews, des photos

de Nathalie Gassel et un curieux texte écrit en 1878 par le Dr. Gressy, « *L'Huitre est androgyne et non hermaphrodite* ».

Gare Maritime 2004. Maison de la Poésie de Nantes. 35, rue de l'héronnière. 44000 Nantes. info@poesie-nantes.org

L'anthologie écrite et sonore (un cd de 28 interventions) des auteurs invités en 2003 par la Maison de la Poésie de Nantes. Cinq grandes rubriques : *On parle d'eux, on les regarde, ils nous parlent, qui les édite ? Si on est gourmand...* Un plaisir annuel, redoublé par la présence des voix que le disque rend possible. Si le poète ne lit pas bien, au moins il lit juste, disait, je crois, Emmanuel Hocquard.

Le Matricule des Anges. (n° 53, mai 2004). BP 20225. 34004 Montpellier cedex 1. www.LMDA.net

Après le numéro « *La poésie contemporaine en France* », (18 hommes pour 2 femmes en réponse à la question : « quelle poésie écrivez-vous ? », hasard des invitations et des réponses ?...) un numéro d'une grande richesse d'informations. Abondance de chroniques : Imre Kertész, Jérôme Mauche, Ludovic Janvier, Claude Adelen, Olivier Barbarant, Anne Carson... Et une lecture critique croisée de Jean-Claude Montel et Alain Badiou, dont les livres suscitent un titre inquiétant « *Tous transis* ». En effet, ils dévoilent les peurs contemporaines, mais ne désarment pas. Se saisir de l'actualité avec sens critique et volonté d'agir sur le monde et les consciences plus que jamais aujourd'hui, telle est leur profession de foi. Pas si loin de la poésie, dans ses états contemporains.

La Main de Singe. Nouvelle série. Numéro 1, printemps 2004. Ed. Comp'Act. 157, carré Curial. 73000 Chambéry.

Souvenirs souvenirs... Bulletin underground entre 1975 et 1985, relancé en 1990, la revue cessa de paraître en 1997. Tous les numéros d'alors sont devenus introuvables, épuisés. Elle renaît aujourd'hui, mais sous la forme d'un journal, de très grand format. Cette « gazette mutante » est animée par « cinq explorateurs », Onuma Nemon, Patrick Reumaux, Eric Dussert, Feu Alain Degange et Fanette Mellier. Dominique Poncet y occupe lui aussi une place prépondérante. Dans ce numéro du retour, j'ai lu avec un immense plaisir un ensemble de *Limericks* du règne de Queen Victoria. Pour personnes averties...

Enfin, il convient de regarder attentivement les derniers numéros de *Issue*, et de *If*. Ou placer près de soi, pour une lecture lente, le hors série que la revue *Petite* consacre à Thierry Trani, « *Ultra-petita* ». On y retrouve plusieurs textes courts : « *Lorsque le temps m'ouvre ainsi une de ses salles cachées, moi, assis au milieu, je contemple la voûte* ».

CID CORMAN

Le poète américain Cid Corman est mort le 12 mars dernier à Kyoto où il vivait depuis 1962. Né à Boston en 1924 de parents ukrainiens, il était le fondateur de la célèbre revue *Origin*, où il avait publié, outre Louis Zukofsky, Robert Creeley et Charles Olson. Il s'était lié à ces poètes majeurs qui, autour de Olson, avaient animé le mythique *Black Mountain College* en Caroline du Nord.

Corman que j'avais eu le plaisir de rencontrer, à Kyoto, en 1986, y avait ouvert, avec son épouse, Shizumi Konishi, une productrice à la télévision, la *CC's Coffee Shop*.

Cid avait écrit dans la dernière décade les quatre premiers volumes de son grand œuvre qu'il définissait comme sa *Nouvelle Bible*... Et il travaillait au cinquième volume de cet ouvrage qui rassemblait 750 poèmes ainsi que des traductions (Paul Celan, entre autres).

Malheureusement peu traduit en France, à ma connaissance, Corman a publié notamment à *New Directions*, à New-York les poèmes *Sun Rock Man et Livingdying*...

Joseph Julien Guglielmi

Le comité de rédaction a décidé d'arrêter la publication des notes de lecture. Celles-ci (quelle que soit leur qualité) ne correspondant plus au regard critique et à la réflexion que nous souhaitons porter sur la poésie contemporaine et sa situation.

Mot à ne pas oublier

Épart ou *épar* : n.m. pièce de charpente, barre pour fermer ou bloquer une porte, du germanique (vieux norrois) *sparra*, poutre, par l'intermédiaire du vieux français *esparre* ou *espar*. Chrétien de Troyes : *esparre*.

« *Trop d'épar bloque ta porte* »

Anonyme du XVIII^e siècle
(chanson)



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

Jacques Roubaud, *Churchill 40*, Gallimard

Bernard Noël, *Les Yeux dans la couleur*, P.O.L

Jean-Michel Espitallier, *En guerre*, Inventaire

Éric Suchère, *Surfaces*, contrat main

Lire le pays, ballades littéraires, Le Passeur

Philippe Longchamp, *La ville du jardin des latitudes*, le dé bleu

Franck Pruja, *Le langage...*, Little Single

Jude Stéfan, *Caprices*, Gallimard

Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance, Poésie/Gallimard

Suzanne Doppelt, *Quelque chose cloche*, P.O.L

Joan Retallack, *Memnoir*, CipM, Un bureau sur l'Atlantique

Jean-Marc Baillieu, *la poésie en string*, L'Attente

Véronique Pittolo, *Gary Cooper ne lisait pas de livres*, Al Dante

Nathalie Quintane, *Antonia Bellivetti*, P.O.L

Bruno Grégoire, *Loin de Cluj*, Obsidiane

Thomas Braichet, *on va pas sortir comme ça on va pas rentrer*, P.O.L

Patrick Wateau, *Hécatonomie*, Corti

Eugénio de Andrade, *Matière solaire*, Poésie/Gallimard

Cesare Battisti, *Les habits d'ombre, série noire*, Gallimard

Jacques Roubaud, *Tokyo infra-ordinaire*, Inventaire/Invention

Michel Deguy, *Sans retour*, Galilée

Pablo Neruda, *La rose détachée*, Poésie/Gallimard

Christian Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, Cadex

Nina Zivancevic, *J'ai été journaliste de guerre...*, L'Harmattan

Joseph Julien Guglielmi, *The arrows of desire*, Aencrages & Co

Séverine Daucourt-Fridriksson, *L'île écrite*, Jacques Brémond

Nicolas Tardy, *Sur les genoux*, L'Attente

Thierry Trani, *Ultra-petite*, Petite

Christian Morgenstern, *Les chansons du gibet*, Le temps qu'il fait

Valérie-Catherine Richez, *L'Étoile enterrée*, Ulysse

Jean-Charles Depaule, *Comptoir central*, Le bleu du ciel

Bruno Cany, *Comme dans un rêve éveillé*, Passage d'encre

Liliane Giraudon, *L'onanisme d'Hamlet*, Les Cahiers de la Seine

Hubert Lucot, *Dans l'enfer des profondeurs*, L'Attente

Nathalie Quintane, *Mes Pouchkines*, L'Attente

Le minestrone

H.D.

Au détour d'une lecture de hasard : l'arrivée massive de tomates-cerises sur nos tables est une sorte de retour aux origines : les tomates sauvages que découvrirent et mirent en culture les Indiens du Mexique étaient des baies, par grappes, rondes et rouges.

Le minestrone

Grosse soupe. Dérivé de *minèstra*, en italien *soupe, potage*. Avec l'augmentatif, le genre change : *la minèstra*, n. f., *il minestrone*, n. m.

En français depuis 1931. *Minestrone* se trouve dans nos dictionnaires (comme *pizza*, ou *spaghetti mais pas al dente*).

Parenthèse : quand le mot – du bas latin d'origine germanique – entre dans notre vocabulaire, à la fin du XII^e siècle, la soupe désigne une tranche de pain recouverte d'un bouillon ou de lait.

Notons enfin que *minestrone*, en italien, signifie aussi *pagaille, fouillis, méli-mélo*.

Le minestrone

Père ? Frère ? Oncle, neveu, cousin, ami, collègue, voisin, copain, de la *soupe au pistou* méridionale ? De la *siùppa corsu* ?

De tant et tant de soupes qui se mitonnent autour de la mer centrale ? Oui. Non. De la famille, proche parent. Sans plus.

Le *minestrone*, une figure singulière. La *soupe au pistou* malgré des tours de mains multiples, et les autres soupes aux légumes divers, pâtes, ail et basilic, reposent sur une recette de base. Le *minestrone*, non. Trop de différences, de contrastes, de mutations même, d'un kilomètre à l'autre (il se trouvera d'avidés contradicteurs pour prétendre qu'il en va ainsi pour la *soupe au pistou*, pfiut !).

Le *minestrone*, haricots blancs secs, pistou (crème d'ail et de basilic) plutôt léger, le riz, aussi souvent que les pâtes – jamais dans la *soupe au pistou*, des produits de boucherie – jamais dans la *soupe au pistou*, une palette jardinière qui comprend une large gamme de légumes exclus de la *soupe au pistou* (artichauts, choux, fèves, navets, petits pois, blettes, épinards, asperges, voire concombres...). Notre soupe au pistou enfin n'est jamais aussi compacte que le *minestrone*.

Le minestrone

À Gènes, potiron, chou, fèves, haricots blancs et rouges, courgettes, céleri, tomates, trois sortes de pâtes, *pesto* (pistou).

À Milan, riz, petit salé, beurre, pointes d'asperges, céleri, bouillon. Pas de fromage.

À Rome, comme à Gènes, blettes en plus et parmesan à rigueur.

Au Piémont, nouilles aux œufs maison, poireaux, huile, beurre, lard. Parmesan et beurre frais au service.

Au Piémont encore, vers la plaine, un *minestrone de printemps*, vert, tous les légumes verts (petits pois, fèves, asperges...), un *minestrone d'été*, rose-marron, haricots frais dégrainés, un *minestrone d'hiver*, blanc, tous les légumes « blancs » (chou, haricots blancs d'Espagne, courge, cardons, topinambours, pois chiches), lard et couenne.

À Florence, haricots cuits d'abord, avec sauge, une partie réduite en purée, jambon cru, haché, bouillon, quelquefois chou frisé.

À Venise, pâtes et haricots, le fameux « *pasta/fagioli* ».

Vers Naples, lard gras frais, lard de poitrine salé taillé fin, apport, hors du feu, d'une cuillerée de lard gras frais non salé avec ail et cerfeuil. Fromage.

Dans les Pouilles, plusieurs formules suivant la saison – petits pois de mai à septembre.

Dans le Nord, petit salé (poitrine de porc non fumée), débité en dés.

En Toscane, entre Sienne et l'Arno, pâtes cuites à part, on les adjoint, sur la table, avec l'huile d'olive (pour éviter un ramollissement qui se recherche, plus au Sud, dans la botte).

Le minestrone

C'est tout ce qu'on y met. Chaque légume trouve à se différencier de lui-même au contact de l'autre, puis des autres, tous se fondent dans un ensemble qui tend à conserver les saveurs multiples, l'acidité légère des tomates, celle du chou, des épinards, l'aigreur des artichauts, le fondant des haricots, l'humidité des courgettes, le liant de la pomme-de-terre, la fraîcheur du poireau...

Le *minestrone*. Éléments d'une recette type, issue d'une contemplation gourmande, sortie de ses provincialismes. Haricots blancs secs mis à tremper 12 heures avant la cuisson, pommes-de-terre, poireaux, courgettes, tomates, branche de céleri.. Ail, basilic, travaillés ensemble avec du gros sel. Thym. Huile d'olive. Bouillon de bœuf ou de volaille. Persil. Pâtes (plutôt fortes : des *rigatoni* ou des *pennoni rigate*). Parmesan. Le riz peut remplacer les pâtes.

Le riz piémontais.

Le minestrone

Mon préféré, un *minestrone d'été*. Haricots blancs frais, pas mal, peu de pommes-de-terre, poireaux, avec une partie du vert, courgettes non épluchées, tomates sans la peau – mais tomates fraîches. Les haricots, pour commencer, dans le tian ou le faitout, avec un bon morceau de lard salé. Couvrir largement d'eau. Ébullition petite, 30 minutes. Ajout des pommes-de-terre, poireaux, courgettes, tomates, minuscules piments et de tous les légumes disponibles sur le marché, détaillés en liards, rouelles, rondelles, cubes, carrés... De l'eau, pas trop. Ébullition lente. Les légumes doivent se défaire. Thym. Branche de persil. À l'ultime seconde un pistou fort. Poivre du moulin. Verser dans le plat les pâtes – de solides macaronis cuits à part (fermes), huile d'olive à convenance. Parmesan. Les amateurs se partagent le lard.

Le minestrone

Si peu une soupe au sens classique culinaire du terme qu'il supporte, appelle le vin – muscadet, saucerre, sylvaner...

Un foie de veau à la vénitienne (coupé en larges parcelles, oignons, citron), ou des *scampi fritti* viendront après, avant un *zabaglione* relevé au marsala, corsé d'une goutte de grappa.

À partager avec Silvana Mangano et Nanni Balestrini, ou avec Claudia Cardinale et Andrea Raos. Par exemple.

