

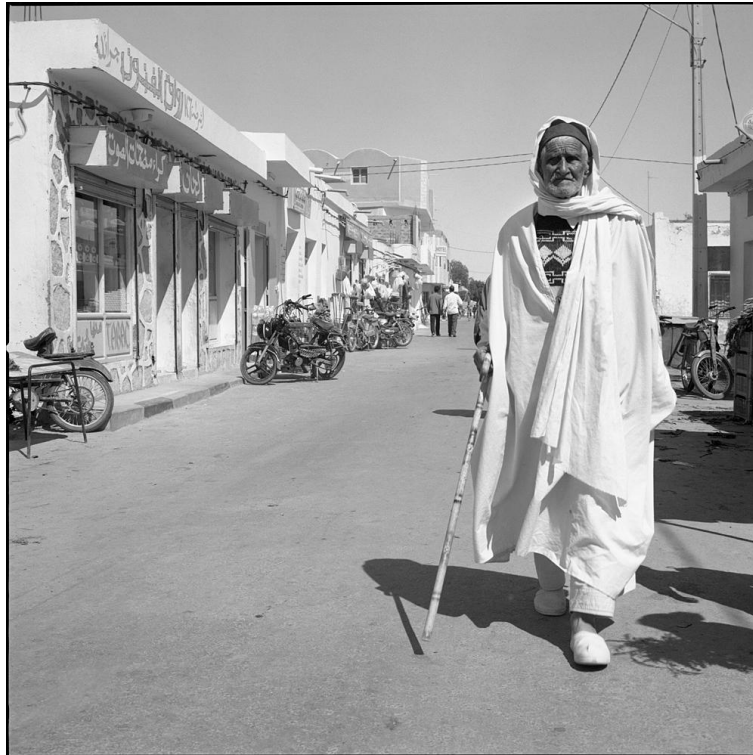
Quinzième ► Secousse

Éditions Obsidiane

SECOUSSE

Revue de littérature

Quinzième secousse



Mars 2015

Directeur de la publication

François Boddaert

Conseil littéraire

François Boddaert, Christine Bonduelle, Philippe Burin des Roziers,
Jean-Claude Caër, Gérard Cartier, Pascal Commère, Pierre Drogi,
Bruno Grégoire, Karim Haouadeg, Patrick Maury, Nimrod,
Gérard Noiret, Anne Segal, Catherine Soullard, Vincent Wackenheim

Responsables de rubrique

Poésie	Christine Bonduelle
Proses	Pascal Commère
Lectures & entretiens	Anne Segal
Peinture	Jean-Claude Caër
Photographie	Bruno Grégoire
Théâtre	Karim Haouadeg
Cinéma	Catherine Soullard
Notes de lecture	Patrick Maury
Coordination	Gérard Cartier
Manifestations publiques	Philippe Burin des Roziers

Les textes sont à envoyer par courriel
contact@revue-secousse.fr

Site de la revue
<http://www.revue-secousse.fr>



Sonothèque ([lien actif](#))

Sommaire

Cliquer sur le titre pour l'atteindre

Poésie

- **Anne Belin** ► *Notes de Tram-e* 6
- **Giuseppe Conte** ► *6 poèmes* 12
- **Fredrik Ekelund** ► *Autogéographie* 16
- **Jean-Théodore Moulin** ► *L'homme de Trieste* 21
- **Guy Perrocheau** ► *En volubilité rencontre* 25
- **Anne Segal** ► *Sonnets cognés* 29

Proses

- **David Allais** ► *Balade africaine* 34
- **Alain Bonnard** ► *Vous sur moi, en grammaire* 37
- **Christian Garcin** ► *Mini-fictions* - Photos de Patrick Devresse 39

Essais

- **Vincent Gracy** ► *Le sourire intelligent* - pour Pierre Autin-Grenier 47
- **François Tétreau** ► *Le Journal de Jean-Pierre Guay* 52

Aux dépens de la Compagnie

- **Paul Claudel** ► *Lettre à Loys Masson* 57
- **Antoine Emaz** ► *Lichen, lichen* 60

Carte Blanche

- **François Boddaert** ► « *Poésie* » et cryptologie (*prise de bec*) 63
- **Yves Boudier** ► *La groseille et le sans-abri* 66
- **Pierre Drogi** ► *Trouver le lieu et la formule* 69
- **Bernard Desportes** ► *L'écart dans la langue* 72
- **Antoine Emaz** ► *Entretien* avec Anne Segal et Gérard Cartier 77
- **Geneviève Huttin** ► *Le sens et la particularité* 84
- **Jacques Kraemer** ► *Un phare dans la nuit profonde* - Propos recueillis 88
- **Jean-Paul Michel** ► *La philosophie ne devrait véritablement être...* 96
- **Lionel Ray** ► *L'empire du sens* 99

La guillotine

- **François Boddaert** ► *Un lyrisme titrant* 102

Zarbos

- **Jean-Patrice Courtois** ► *Le geste de Winogrand* - sur Garry Winogrand 105

- **Karim Haouadeg** ► *Pour un théâtre de la cruauté* 108
- **Georges Monti** ► *Dans le sud tunisien* 110
- **Catherine Soullard** ► *Une passion* 119
- **Catherine Soullard** ► *S'envoler ?* 120
- **Catherine Soullard** ► *Duellistes* 122

Notes de lecture

- **Michel Arbatz** ► *Hourrah l'Oral !* - par François Boddaert 124
- **Serge Airoidi** ► *Ma route est d'un pays...* - par Isabelle Lévesque 126
- **Christian Bachelin** ► *Y seul* - par Pascal Commère 128
- **Anne Bregani** ► *De brume et de feu* - par Karim Haouadeg 130
- **Jean-Pierre Chambon** ► *Tout venant* - par François Boddaert 132
- **Hanne Orstavik** ► *Place ouverte à Bordeaux* - par François Kasbi 134
- **Lionel Ray** ► *De ciel et d'ombre* - par Gérard Cartier 135
- **Franck Venaille** ► *La bataille des éperons d'or* - par Gérard Cartier 137
- **Christa Wolf** ► *Lire écrire vivre* - par François Boddaert 139



« *Le tricar, il se cabrait d'abord et puis il retombait sur lui-même... Il ruait encore deux, trois secousses... Des cracs affreux et des hoquets... La foule refluaît d'épouvante. On croyait déjà tout fini... Mais le truc en saccades intenses gravissait la rue Réaumur... Mon père avait loué un vélo... »*

Louis-Ferdinand Céline (Mort à crédit, Gallimard)



Poésie

Anne Belin

Notes de Tram-e

« Un rayon sur la porte imminent »

À nouveau le sentiment d'une perte.
Un rayon sur la porte imminent,
elle, blanche et béante, dessinant

l'ouverture en carré du bas.
Je suis entièrement là, vouée à ces choses.
Dépassée. Elles m'entraînent au fond de

ce que fut ce jour une perte. Alors
je pense à vous, blanche Cène horiz
ontale je pense à vous trame du monde

à ceux qui inventent

*

« dans l'étoffe tendue, fendue dès lors »

Tram, essayer encore,
car abondance du perçu,
abondance hallucinante -juste là – Baoum :

« Ta mère la pute ! » (Traduction « arrête ! »
mais ça gicle mieux, ça claque à la face
projetée en dix mille éclats

loin ses mondes.) « Ta mère la pute ! »
toi, sagement lisant tes trucs de prof,
en violet ourlé noir, c'est un croc

pour harponner la foule,
un accroc dans l'étoffe
tendue, fendue dès lors

de haut en bas
par la voix.

*

« *Pina avec ses mains de Christ roman* »

Pina avec ses mains de Christ roman,
ses grandes mains parallèles.
Quelque chose avec le souffle, avec les coudes.

Avec leurs poings tremblés. Il mar
che avec des branches en balancier
sur ses membres étendus. Elle

montre un petit objet à hauteur des yeux.
Pina avec ses mains de Christ roman,
aux grands trous parallèles.

« *Je sais chercher ce qui est perdu.
Je sais attendre d'être perdue.* »

Elle déroule un geste de fenaison.
Ils balancent des coudes pour dire on y va.
Ils chatouillent une femme sinistre.

Elle plonge entre les barreaux d'une chaise.
Elle exulte du bout du nez.
Ce que je vois là, effeuillé par les grandes mains

de Christ roman de Pina Bausch.

*

« *Quelqu'un dans la trame du monde invente* »

Est-ce que plus rien ne parle ?
Est-ce que plus rien ne s'ouvre ?

Les choses précèdent-elles les mots,
ou les mots les choses ?
Faut-il appeler clair le matin ?

Quelqu'un dans la trame du monde invente
et prie pour lui la bouche des morts.

*

« *Assemblage disais-je. Liste.* »

Assemblage décourageant. Table,
coin inférieur dans cuisine,
choses non identifiables

vues de l'entrée à gauche.
Miettes. Une pièce de 10
cents. Le papier froissé du pain.

Une boîte ouverte de médicaments.
Assemblage disais-je. Liste. Réparer ce trou.
Au vinaigre blanc, les plaques de calcaire au fond de

la bouilloire. Que mange-t-on à midi ?
Vivre pour de petites choses.
Seul accroissement de l'être : Détails,
détails, assemblages, survie, charité.

*

« *Tulipes à contrejour sur la même table* »

Tulipes à contrejour sur la même table,
dans la cuisine. Les tiges raccourcies
trempent dans un peu d'eau, ar

ticulent une lumière rectiligne
à travers le vase. Leur bouche bé
ate projette le jailli du sensible.

Sans doute une géométrie, des es
paces innarrables, intervalles musicaux
pointes levées des sexes en rythme tournoyant.

Une syncope dans la matière.
M'y glisser, apprendre le jeu des lames,
croisées.

*

« *Faire sortir le perçu du perçu* »

« *Arbres
dans la plaine de l'Oder* » : c'est le titre
de la photographie.

Elle parle. Quelle présence dans la perception
réinventée pour qu'elle soit présence.

Duvet de givre sur ces arbres.
Plus loin l'*Oder*, le fleuve *Ou-bien*.

Quelque chose qui s'ouvre, une neige
ouverte.

Faire sortir le perçu du perçu.

*

« *Tram, travailler dans l'épaisseur* »

Tram, travailler dans l'épaisseur,
les transparences. Le *nebeneinander* suppose
pour s'animer métamorphose : tel affleure

ment d'ocre sous la couche de vert acide.
Ici souci, afflications entre deux sonneries
des corps. On mâche des graines de courge

en conjuguant le verbe *sucer*, geste à l'appui.
Tu pourrais tenir à l'envers ton livre.
Le souffle des basses couvre

le propos. Rimbaud. « *On bouge ?* »

*

« *Le nebeneinander suppose ...* »

Le nebeneinander suppose pour s'animer que tout en semble entre en écho sous le regard des mots, mais dominé par ce regard, et non pas dans le temps d'une durée séparatrice. Tu ne vois pas ? Suppose à l'instant rassemblés tous tes gestes, avec leur rythme propre. Suppose leur dessin, les figures issues de leurs recouplements. Suppose l'intérieur et l'extérieur capables de s'unir. Suppose le corps présent à l'esprit et réciproquement et la vieillesse à la jeunesse et chaque instant ouvrant le motif à travers l'épaisseur, une fleur.

*

« *sur les quais de l'Est* »

Ce jour par où tout me console et me répare – où et quand fus-je déchirée ? par quoi ? – ce jour est froid : on tend ses doigts vers le réchaud sur les quais de l'Est. J'envie cette fille et ses mitaines, Mais d'où vient soudain que tout éclate, que tout console intensément de toute blessure. J'entends cette musique – gel, mains, tendues. Un homme arrive et tend ses doigts, un moine. Tonsuré, sac à l'épaule en robe blanche et beau - un astre - il rit. Tous tendent leurs mains, la joie devient musicale, elle s'étend ; grimpe depuis les manches vers les joues et plus haut, par-dessus les bonnets s'élève. Tous rient. J'achète un journal en riant du même rire circassien. Je monte dans le train, comme dans un gros chat orange, je m'assois, euphorique et transportée. J'ouvre *Berlin Alexanderplatz*. Choc. Plongée dans le tram, la parole et les souffrances aiguës de l'angoisse.

*

« *Jusqu'à la petite main molle* »

Dans tous les sens les lignes se croisent
avec leurs couleurs. Chez nous c'est une chenille
jaune, elle traverse en sifflant le bois,

sans un regard pour le banc où tu attendais
la sortie de l'école, à midi et le soir. Le tram
n'existait pas, mais on pouvait marcher sur le ma

telas des aiguilles de pins, en méditant. Corps,
oui, chair pensante - secrète
ment partagée en sa gloire et sa ruine.

Jusqu'à la petite main molle dans ta
ferme main pensive – la chair réunifiée.

*

« *en traversant tout droit l'espace* »

Une autre fois c'était avant le tram.
On commençait à poser les rails, tu étais face
à la maison du pasteur.

Une femme vint en traversant tout droit l'espace
de la cour, te parler – quoi ? une histoire
entre les enfants, et puis te raconter sa vie. Mais

pour toi, c'était comme
si elle avait connu ta chair intime.
Ton petit bruit, ta ligne interne.

On posait les rails avec un bruit de gong,
et ses mots aussi sonnaient dans ta tête
encore des années plus tard. *Clong, Clong.*

Anne Belin est née en 1961. Publications : *Le Psaltérion à dix cordes* (Mille et un jours, 1997, Prix Etienne de la Boétie), *T.V.(série)* (Le Dé bleu, 2003, Prix de la Ville d'Angers), *À distance des corps* (La Dragonne, 2010). Textes dans diverses revues, parmi lesquelles *N4728*, (n° 4, 20, 21) *Le Mâche-Laurier* (n° 6, 16), *Rehauts* (n°12,17).

Giuseppe Conte

6 poèmes

traduit de l'italien par Christian Travaux

Io che ti ho dato tutte le stagioni

*Io sono stato tutte le stagioni
per te. E tu non ricordi la primavera
acerba, appuntita dei primi baci
fugaci e scopritori, di tutte le ore
passate l'uno contro l'altra, tu
su uno scalino perché potessi meglio
io così troppo alto di statura
portare il sesso gonfio contro il tuo
a vibrare, frecciare, soffrire.
Eri così ossuta, inappagabile.
Sembravi una spina di rosa, le lacrime
d'un corallo, eri straniera, sottomarina.*

*E l'estate, la ricordi almeno quella,
di fuoco come l'inferno dei più torbidi
desideri, le indocili, le oscene
litanie, i controllati e morbidi
insulti, gli spettri convocati, gli urli
del piacere quando tu ne violavi
ogni soglia.*

*Io ti diedi l'estate, la voglia
naturale di passare i limiti
e di esplodere come le nebulose
e gli anemoni.*

*Io ti diedi l'autunno, è vero
con le sue ventate di buio precoce
con le mareggiate che spingono
sulle spiagge relitti, alghe, detriti
con i primi freddi che fanno
dolere le articolazioni e le ossa.
Non c'è niente che possa
evitare che perdano ore di luce
due amanti.*

Moi qui t'ai donné toutes les saisons

J'ai été toutes les saisons
pour toi. Et tu ne te rappelles pas le printemps
acide, pointu des premiers baisers
fugaces et découvreurs, de toutes les heures
passées l'un contre l'autre, toi
sur une marche pour que je puisse mieux
moi ainsi trop haut de stature
porter mon sexe gonflé contre le tien
pour vibrer, lancer des flèches, souffrir.
Tu étais si osseuse, inassouvissable.
Tu semblais une épine de rose, les larmes
d'un corail, tu étais étrangère, sous-marine.

C'est l'été, te souviens-tu au moins de lui,
de feu comme l'enfer des plus troubles
désirs, les indociles, les obscènes
litanies, les douces insultes
maîtrisées, les spectres convoqués, les hurlements
du plaisir quand tu en violais
chaque seuil.

Je t'ai donné l'été, l'envie
naturelle de passer les limites
et d'exploser comme les nébuleuses
et les anémones.

Je t'ai donné l'automne, c'est vrai
avec ses vagues de nuit précoces
avec ses bourrasques qui poussent
sur les plages des épaves, des algues, des détritits
avec les premiers froids qui font
souffrir les articulations et les os.
Il n'y a rien qui puisse
empêcher que deux amants perdent des heures
de lumière.

*E ora che è inverno, ora che per te
è sfiorito il mio corpo e la mia anima
lontana, riprovevole, sospetta ?
Inverno, solo quello ormai ci aspetta,
ghiacci deserti, giorni
corti come i tuoi scatti di orgoglio
lividi come un rifiuto, nudi come coltelli ?
Io che ti ha dato tutte le stagioni
muoio se non vedo un nuovo germoglio.*

Il cellulare lasciato sul copri letto

*Sibila il cellulare
lasciato sul copri letto
nella mia camera d'albergo
simile ad un insetto
levigato, ingigantito.
Mi risveglio e lo prendo.
È la voce che attendo.
Ti dico grazie, vita.
Domenica mattina
e tu mi sei vicina
da un mare all'altro mare
va chiara la tua voce.
Forse tu mi vuoi ancora.
Miracolo che continua.
Luce di un'altra aurora.*

Qualcosa di così immenso

*Com'era diritto mio padre
quando saliva le scale
di ritorno dall'ufficio
e le nostre vicine, le parrucchiere
la salutavano : « dottore ».
Che passo veloce, sicuro.
Che doppiopetto, che cappotti portava
quando la domenica rientrava
forte come una folata di tramontana
da quei suoi segreti, fiabeschi
viaggi di fine settimana.
Fu proprio dalle falde del cappotto
che quella sera fece saltare
sul pavimento della cucina
per me il cucciolo promesso*

*il piccolo pastore tedesco
che poi chiamammo Sahib.*

Et maintenant que c'est l'hiver, que pour toi
est défleuri mon corps et mon âme
lointaine, répréhensible, te méfies-tu ?
L'hiver, lui seul désormais nous attend,
déserts glacés, jours
courts comme tes accès d'orgueil
livides comme un rebut, nus comme les couteaux ?
Moi qui t'ai donné toutes les saisons
je meurs si je ne vois pas un nouveau bourgeon.

Le portable laissé sur le couvre-lit

Il siffle le portable
laissé sur le couvre-lit
dans ma chambre d'hôtel
semblable à un insecte
poli, gigantesque.
Je me réveille et je le prends.
C'est la voix que j'attends.
Et je te dis merci, ô vie.
Dimanche matin
et tu m'es proche
d'une mer à l'autre mer
ta voix arrive claire.
Peut-être m'aimes-tu encore.
Miracle qui continue.
Lumière d'une autre aurora.

Quelque chose d'aussi immense

Comme il était droit mon père
quand il montait l'escalier
de retour du bureau
et nos voisines, les coiffeuses
le saluaient : « *dottore* ».
Quel pas rapide, assuré.
Quel complet, quels pardessus il portait
quand le dimanche il rentrait
fort comme une rafale de tramontane
de ses secrets, ses féériques
voyages de fin de semaine.
C'est justement des basques de son pardessus
que ce soir-là il fit sauter
sur le carrelage de la cuisine
pour moi le petit chien promis
le petit berger allemand
qu'ensuite nous avons appelé Sahib.

*Ora finalmente ci penso.
Mia vita, non mi hai più regalato
qualcosa di così triste,
qualcosa di così immenso.*

Maintenant j'y pense enfin.
Ma vie, tu ne m'as plus donné
quelque chose d'aussi triste
quelque chose d'aussi immense.

Qualche piccola pergola

Quelque petite pergola

*Portami ancora, vita,
portami ancora, ti prego,
qualche piccola pergola
qualche grappolo d'uva
– c'era sul terrazzino
dalla panchina azzurra
della casa di quand'ero bambino
in via Carducci 3 –
regalamele tu
domestiche vendemmie
da cui poi ricavare
il vino di un sorriso.
Di quel sorriso schietto,
intimidito e tutto
luce candida e vera
che solo mi rassicura.
Portamelo tu ancora.
Di quello non mi privare.*

Apporte-moi encore, ô vie,
apporte-moi encore, je t'en prie,
une petite pergola
une grappe de raisin
– il y en avait sur le balcon
à la banquette bleue
de la maison de quand j'étais enfant
au 3 de la via Carducci –
offre-les-moi
vendanges domestiques
de quoi ensuite tirer
le vin d'un sourire.
De ce sourire ingénu,
timide et toute
lumière candida et vraie
qui seul me rassure.
Donne-le-moi encore.
De cela ne me prive pas.

Più pietà

Plus de pitié

*Devi avere più pietà per chi soffre
mi dici, mia vita, e hai ragione.
Non so che galaverna, che gelata
un giorno mi intaccò il cuore.
Da allora, lo confesso, il dolore
degli altri mi sembra spesso cosa
di poco conto se penso
a quello che io ho patito.*

Tu dois avoir plus de pitié pour celui qui souffre
me dis-tu, ma vie, et tu as raison.
Je ne sais quel givre, quelle gelée
un jour m'a attaqué le cœur.
Depuis lors, je le confesse, la douleur
des autres me semble souvent
peu de chose si je pense
à ce que j'ai souffert.

*Ma di un bambino che aspetta suo padre
invano
di un senzatetto costretto a tendere la mano
di chi dalla sua terra è lontano
e non vi può ritornare
tu lo sai che mi stringe una pietà
– benedetta, benvenuta anche adesso –
più forte che di me stesso.*

Mais pour un enfant qui attend son père en vain
pour un sans-logis contraint de tendre la main
pour celui qui est loin de sa terre
et n'y peut retourner
tu sais que m'étreint une pitié
– bénie, bienvenue même aujourd'hui –
plus forte que pour moi-même.

Quale simmetria, quale matematica

A Mimmo Paladino

*Quale simmetria, quale matematica
ha disposto intorno al tronco due braccia
parallele ma capaci di tracciare
un orizzonte e di puntare allo zenith ?
Quale simmetria, quale matematica
astratta, arcana, ha deciso
che l'uomo avrebbe avuto un naso
tra due occhi e una bocca
e un sesso e due talloni cui tocca
sollevarsi da terra senza volare ?*

*Quale pensiero esemplare
quale idea di Platone
quale emanazione di Plotino
ha dato al corpo, ritenuto vile,
la nascosta geometria del divino ?
Chi ha dato l'oro alla tigre ?
Chi il suo acuto vibrare al violino ?*

*Questa geometria, questa matematica
la scopre nel suo sogno l'artista
come tra dune di sabbia una pista
inattesa, implacabile, precisa
per forse arrivare all'oasi
per forse dar forma all'estasi*

Nizza-Marsiglia, dicembre 2003

Quelle symétrie, quelle mathématique

A Mimmo Paladino

Quelle symétrie, quelle mathématique
a disposé autour du tronc deux bras
parallèles mais capables de tracer
un horizon et de pointer vers le zénith ?
Quelle symétrie, quelle mathématique
abstraite, mystérieuse, a décidé
que l'homme aurait un nez
entre deux yeux et une bouche
et un sexe et deux talons pour devoir
se soulever de terre sans voler ?

Quelle pensée exemplaire
quelle idée de Platon
quelle émanation de Plotin
a donné au corps, estimé vil,
la géométrie cachée du divin ?
Qui a donné l'or aux tigres ?
Qui au violon son vibrato perçant ?

Cette géométrie, cette mathématique
l'artiste la découvre dans son rêve
comme entre des dunes de sable une piste
insoupçonnée, implacable, précise
pour peut-être arriver à l'oasis
pour peut-être donner forme à l'extase.

Nice-Marseille, décembre 2003

Giuseppe Conte est né à Porto Maurizio (Ligurie, Italie) en 1945. Poète, romancier, essayiste, auteur de théâtre. Une dizaine d'ouvrages traduits en français dont *Villa Hanbury*, poèmes (L'Escampette, 2002, trad. de Jean-Baptiste Para) et *La Femme adultère* (*L'adultera*, Prix Stresa, éd. Laurence Teper, 2008, trad. Monique Baccelli). Les poèmes ci-dessus sont extraits *Ferite e rifioriture* (2006, Prix Viareggio de la poésie)

Fredrik Ekelund

Autogéographie

traduits du suédois par Jean-Louis Galibert

(à Georges Navel)

*« Je voulais changer le monde, tout ce que j'ai fait c'est apporter
un bouquet de violettes aux Parisiens »* Georges Navel

tu m'as reçu dans un paysage de lavande, vieil ours sur le point de
quitter ce monde d'ici-bas, « à Paris, on ne voit pas les étoiles », as-tu
écrit dans ton premier livre, ici, dans ta vallée, tu avais l'immense
voûte céleste au bout de tes bras, je suis arrivé comme étranger, reparti
comme ami pour revenir en tant que tel, tu as arrêté ta
mobylette, sorti un canif usé et épluché une pêche, les tournesols se
sont retournés sur toi avec curiosité et, jamais, je n'ai
rencontré personne si proche de la vérité de la pêche, tes mains
enserraient les fruits et les outils tel l'amant sa femme, nous
passions nos nuits assis sur la terrasse construite de tes mains et
encastrée dans le flanc de la montagne, nos corps purifiés par
l'obscurité de la nuit, nos voix seules se distinguant sous la voûte
étincelante, toi le maître, moi le disciple, t'écoutant parler de
Nietzsche, de la guerre et de l'art difficile de peler une pêche, un an
plus tard, nous nous sommes rencontrés pour nous dire au revoir,
nous nous étions donnés rendez vous dans ce café où Blaise Cendrars
et Rilke s'étaient affrontés, Rilke, fils d'officier, armé de son
sabre, Cendrars de son unique bras et de son esthétique ridée, c'était
suffisant pour mettre en fuite le noble, j'étais au milieu de ma vie
et ne voyais pas les mouvements lents des homards dans l'aquarium,
mais toi qui te tenais debout sur le seuil, tu les as
immédiatement remarqués, je t'ai, ensuite, fait passer de l'autre côté
du fleuve, Boulevard du Montparnasse au coeur du ventre de
l'énorme animal là où, une fois, dans le métro, en route pour les usines
Citroën, tu as lu Kant, "Proust, dis-tu, serait mort avant ses vingt
ans s'il s'était retrouvé sur les mêmes chaînes", tant il est vrai que,
parfois, les vérités les plus simples doivent faire leur entrée dans le
monde de la poésie pour en élargir l'horizon, nous sommes rentrés à
Meudon et tu m'as proposé du cassoulet et du vin rouge, j'ai
mangé comme un cochon et j'ai bu trop vite, as-tu dit et, ensuite, tu
m'as demandé de rechercher dans Libération, la nécrologie
que tu avais écrite sur un ami tombé au combat, toi qui pouvais à peine
marcher, tu avais pris le métro jusqu'à la rédaction pour déposer ces mots
que tu avais porté comme des oeufs d'or à travers la foule, tu
t'es illuminé, transfiguré, quand j'ai retrouvé tes mots au bas d'une page, un
moment plus tard, tu as disparu de la table et je suis resté

seul avec le cassoulet et le vin, j'ai fini par me mettre à ta recherche dans la maison et t'ai trouvé au premier étage, enfoncé dans un fauteuil en osier, les fenêtres grandes ouvertes, le regard tourné vers le ciel et c'est ici que nous nous sommes dits adieu pour l'éternité, toi figé dans cette image en train de boire les étoiles du ciel de la banlieue.

*

(till Georges Navel)

« *Je voulais changer le monde, tout ce que j'ai fait c'est apporter un bouquet de violettes aux Parisiens* » Georges Navel

du tog emot i lavendelns landskap, en gammal björn på väg att lämna denna världen, ”i Paris ser man inte stjärnorna”, skrev du i din första bok, här i din dalgång hade du hela stjärnhimlen på armlängds avstånd, jag kom som främling, för som vän för att återkomma, du stannade mopeden, plockade fram en sliten pennkniv och skalade en persika, solrosorna vände sig nyfiket efter dig och aldrig mötte jag någon som var så nära persiskans sanning, dina händer famnade frukter och verktyg som älskaren sin kvinna, om nätterna satt vi på verandan till huset du själv byggt in i berget, mörkret tvättade bort våra kroppar, bara rösterna syntes under det gnistrande valvet, jag, lärjunge, du, lärare, lyssnade jag på dig, du talade om Nietzsche, kriget och persikoskalandets svåra konst, något år senare möttes vi för att ta farväl, vi sammanstrålade på det café där Blaise Cendrars och Rilke drabbade samman, Rilke, officerssonen, drog sabel, Cendrars sin enda arm och sin spruckna estetik, det räckte för att få adelsmannen på flykten, jag var mitt i mitt liv och såg inte humrarnas långsamma rörelser i akvariet, du, som stod vid tröskeln, såg dem genast, sedan bar jag dig över floden Bd Montparnasse, mitt i det stora odjurets mage där du en gång läste Kant i metron på väg till Citroënfabriken, ”Proust”, sa du, ”hade dött före tjugo om han stått vid samma löpande band”, ibland måste de enkla sanningarna få stiga in och vidga dikten, vi kom hem till Meudon, du bjöd på cassoulet och rött vin, jag åt som ett svin och drack för fort, tyckte du, så bad du mig leta i Libération efter nekrologen du skrivit över en stupad vän, du, som knappt längre kunde gå, hade tagit metron ända in till redaktionen för att överlämna orden du burit som guldägg genom vimlet, du lyste upp, verkliggjord, när jag fann dina ord längst ner i en hörna, en stund senare försvann du från bordet, jag satt ensam kvar med cassouleten och vinet, till sist började jag leta efter dig i huset, på andra våningen fann jag dig, nedsjunken i en korgstol, fönsterna uppslagna på vid gavel, blicken mot himlen, här tar vi för alltid farväl i denna bild då jag ser dig dricka förortshimlens stjärnor

(inventaire successoral)

déclarer la succession, dit l'homme
 avec un stylo et un papier,
 l'oiseau a laissé une croix noire sur le parquet,
 quelqu'un élève une cuillère en argent vers le soleil
 pour rechercher les ailes du disparu,
 personne ne sait rien, si l'oiseau a caché l'argent dans le tronc de
 l'arbre, entre l'écorce et la couronne, j'appartiens
 à la même tribu, c'est pourquoi j'applique sur les objets
 le souffle de ma vie, personne ne me voit lorsque
 j'entends le rire du disparu s'élever du nid,
 l'exécuteur testamentaire met de l'ordre
 dans toutes les pages du testament sauf une
 qui apporte une réponse à toutes ses questions
 et apparaît à la fenêtre comme une aile blanche
 sur la glace et la neige,
 mourir c'est quitter les objets sans paroles

*

(bouppteckningen)

att uppge boet, säger mannen med
 penna och papper, fågeln har lämnat
 kvar ett svart kors
 i parketten, någon lyfter en silversked
 mot solen för att leta efter den
 dödes vingar, ingen vet ingenting,
 om fågeln gömt pengar inne i
 trädstammen,
 mellan barken och kronan, jag
 tillhör samma stam,
 därför står jag här och stryker mitt liv
 mot tingen, ingen
 ser mig när jag hör den dödes skratt
 lyfta över boet, testamentsexekutorn
 har ordning på alla bladen i boet
 utom ett, det
 bär svaret på alla hans frågor och
 syns utanför fönstret som en vit
 vinge ovan is och snö, att dö
 är att lämna tingen
 utan talan

(le bateau rouillé)

l'horloge murale se fait entendre
 tous les quarts d'heure sourde et résonnante des
 souvenirs de cette époque de l'enfance de la classe,
 ta classe sera rarement aussi visible que là sur la porcelaine et
 l'argent, nous sommes gravés l'un dans l'autre
 quel que soit mon souhait,
 ma révolte contre le puissant courant est vaine,
 murmure en moi l'animal :
 mais il y a une péniche rouillée à 200 mètres au-dessus
 du précipice des chutes du Niagara,
 un navire et son équipage qui, en 1911,
 fit une erreur de navigation et fut aspiré
 vers la chute, le miracle prit la forme de quelques pierres
 et d'une petite formation de rochers,
 un non de défi venu des profondeurs du fleuve
 mit un terme à l'inévitable si évident;
 il est parfaitement possible de vivre ici,
 sur le plancher de la cale d'une péniche rouillée,
 nous sommes nombreux
 et les éclaboussements sauvages et furieux du fleuve
 sont une part de notre stupide inspiration

*

(den rostiga båten)

klockan på väggen
 talar en gång i kvarten, dovt och
 ekande av minnen från denna gren
 av klassens barndom, sällan blir din
 klass så tydlig som här i porslinet och
 silvret, vi är graverade i varandra
 vad jag än vill, mitt uppror
 mot den starka strömmen
 är förgäves, mumlar någondjuret
 i mig: men det ligger en rostig pråm
 200 meter ovanför
 Niagarafallets stup, ett fartyg
 och en besättning som "kom fel"
 år 1911 och sögs iväg mot fallet,
 miraklet uppträdde i form av
 några stenar och en liten klipp-
 formation, ett trotsigt Nej ur
 flodens djup satte stopp för
 det så självklart oundvikliga;

och visst går det att leva här,
på durken av en rostig
pråm, vi är många och de
vilda, vredgade stänken
från floden är en del av vår
idiotiska inspiration

Fredrik Ekelund est né en 1953 à Uppsala (Suède). Vit à Malmö. Auteur d'une vingtaine d'ouvrages : romans, romans policiers, poèmes, théâtre. Aussi traducteur du danois, de l'espagnol, du portugais et du français. 2 romans policiers traduits en français, dont *Le garçon dans le chêne* (Gaïa, 2012) ; un 3^e à paraître : *Casal Ventoso* (Gaïa, 2015). Le poème à Georges Navel est tiré de *Självgografi* (*Autogéographie*, 1991) ; les 2 suivants de *LIVS öppet* (1995).



Jean-Théodore Moulin

L'homme de Trieste

*C'est en présence de l'ancre
... que la mer monte*
Rodogune Sinne

Ô Hypnos, dieu médecin, frère jumeau du terrible,
Panse les horions de la veille et berce d'illusoires
Clartés ce théâtre marin où les nuits sans sommeil
Se confondront avec la douleur de penser.
Un feu couvait sous l'*émancipation des mots abstraits*
Qui porta à son comble la stupeur de la raison :
Nous avons renoncé aux pouvoirs imputés à tort
Au langage pour promulguer le cours irrépessible
Livrés au vertige d'une ponctuation sans texte...
Un goût de saumure dans la bouche puisé aux eaux
Inépuisables d'amnios, les ombres compatissantes
Nous pressaient d'abrèger l'Épreuve du but qui subjugué
Sans mettre fin à la boursouflure inepte du moi,
Éperdus dans la solitude pléniaire des Signes.

Comme nous escomptions à Dieu l'immensité marine,
La bannière du Temps claqua au pied du Promontoire ;
L'attente de l'événement devenue sans objet,
L'éloge de la permanence triompha du moi
Et la Pensée s'enorgueillit de son épuisement.
Pendant que la Nef s'éloignait de son dernier mouillage,
La Colonne grise des tristesses inextinguibles
Nous tenait à distance des feux roulants de la foudre,
De la morne récitation de la suite des Nombres...
Malgré les assauts répétés de l'aube transcendante
Nous avons renoncé à la recherche de la phrase
Diffractant la lumière venue de l'horizon
Des signes, exerçant, dans leur Solitude pléniaire,
La force néante du sens à jamais oublié.

À l'approche de l'Ile, nous avons longé le Cap,
Un paysage transparent surgissait de la brume
Et, quand l'ombre recouvrit la moitié de l'Étendue,
L'enchantement marin se réduisit à la spirale
Infinie, à l'occurrence inattendue de l'opaque,

Nos convoitises furent exacerbées par l'attente
 De la révélation qui ne dévoile aucun secret.
 Le moment tragique se fracassa contre le mur
 Du doute entourant les fins dernières de nos dérives
 À travers les pièges tendus par le Vieux de la mer.
 L'exil de la Pensée, le ressassement de la houle,
 Semblaient devoir drosser la Nef sur la langue de sable
 Où nous perdîmes la trace de l'invisible Étrave
 Tirant la draperie diaprée sur l'horreur des abysses.

Durant l'hiver que dura notre exil ultramarin
 Nous avons récité la liste des Nombres premiers
 Et adressé une courte Supplique au Philosophe :
 « Par les Sceaux du souvenir où furent gravés les signes
 Dououreux de l'Étreinte suspendue de la Pensée,
 Exalte la sainte Solitude et rends-la visible
 Depuis le rivage où croule la Ruine l'irrécusable,
 Accorde-nous une approche réglée de l'Infini,
 Nous poussant à déposer sur l'autel de la mémoire
 Les oripeaux du seul désir qui ne soit pas forclos
 En suivant la ligne abstraite de la fuite du temps... »
 Mais, la méridienne franchie, nous avons résolu,
 Dans l'imbrication trop méticuleuse de l'espace,
 L'Énigme profanatrice de la parole vide.

Nous repeuplâmes les espaces ultérieurs de phrases
 Hors de tous sens, déclamées bas à l'oreille impudique
 Que nous collions au Nautilus ramassé sur les plages
 Où la Horde huchait soufflant dans les trompes marines.
 Les Prophéties nous promettaient une Arcadie nocturne
 Où nous élèverions des Stèles aux dieux du Cadastre,
 Disposant les balises au long des routes maritimes,
 Tandis que nos compagnons, espérant gagner la rive
 Des Présages, ramperaient dans la boue sous les soleils
 D'un automne finissant, voués au pesant Ennui
 Quand les Femmes Lisières eurent investi les lieux,
 Elles élargirent en Cercles hasardeux nos dérives
 À travers l'Archipel d'îles flottantes, sans franchir
 Aucune ligne d'Épouvante effaçant la tristesse.

L'harmonie qui ravaude la souquenille du ciel
 Nous avait contraints au fil du temps, à décapiter
 La statue d'une Idole si propice à l'Illusion
 Qui nous jetait aux pires débauches de l'Intellect

D'algorithmes mystérieux en topologies abstruses.
 Des microsphères, gouttes d'éternité suspendues
 À la crête des vagues, resplendissait la lumière
 Divisée par les lois sévères des géométries
 Courbes, les pouvoirs à ce jour improuvés du langage...
 Nous nous étions astreints à parcourir, recto verso
 Et sans franchir de bord, le ruban marin assignable
 Aux logiques sinueuses des routes improbables,
 Et nous contemplions à la proue l'absence de sillage,
 L'inertie du Temps tapi dans un pli d'Éternité.

Le pavillon de l'attente, gouvernant toute guise
 D'apparaître, flottait au mât du navire amiral,
 Mais nul Cippe ne vint commémorer l'Événement
 Capable d'abaisser le prestige des métaphores,
 Non plus, le surgissement du futur, contrevenir
 À la loi régissant l'inflexion de l'hyperbole.
 Une voile seule – hapax perdu dans l'immensité
 Marine – s'enfuit sortant du champ des pilleurs d'épaves
 Captifs pris au piège du mirage de la Distance,
 Du sillon de la mémoire rendu indiscernable
 Comme s'éloignait vers l'Est l'espérance d'un retour.
 L'annonce du rien vint troubler l'eau du grand miroir courbe,
 Et nous voguions à l'estime de la désinvolture
 Qui nous abandonnait à d'immarcescibles penchants.

Quand la voile alternative doubla le Finistère,
 Nous établîmes des Climats au lieu des turbulences,
 L'Événement se réduisit à son effacement ;
 L'Épouvante s'élargissait en orbes concentriques
 Et le rien sombra au large des côtes sans amers.
 Nos compagnons poussaient les feux depuis les syrtes noires
 Espérant de voir se lever un Monument aptère
 Fait de bois flottants surmontant un clapotis quelconque.
 Quand retomba la fièvre des Sauveteurs, nous reprîmes
 La Quête hasardeuse de l'hypothèse des Épaves,
 Bientôt rendus aux bords d'une tristesse infranchissable.
 Dans la nuit blanche et noire où scintillait la *seule étoile*,
 L'Énigme de la disparition sans reste opposa
 L'imminence du Seuil à la théorie des Présages.

Sur le cercle aboli du Taure, nous avons forgé
 Le Concept de nostalgie, l'hypothèse du départ
 Aussi vaine que l'Ombre échappée à la vigilance

Des Gardiens chargés de veiller au morne accostement.
L'exode de la tristesse aux confins des Perditions
Semblait reconduire une fois encore au collapsus
Dans le jardin sans compter de l'éternel Renouveau
Où pousser le cri transparent des Voluptés abstraites.
Cependant, en vue de l'Île, nous changeâmes de route
Guidés par d'énigmatiques Portulans, des Cartouches,
Symboles sigillaires dispersés parmi les songes.
L'incrustation de la fleur antinomique marqua
L'ultime accident oublié du *Voyage du rien* :
Archive lévogyre du Temps au bout de l'espace.

Quand fut apaisée l'antique convoitise de l'être,
– Les contours du néant dessinés en orbes de gloire
Autour de la Colonne au double chapiteau cernant,
Parmi les chromophores, l'albâtre encore indécis –,
Nous demandâmes aux dieux le dénombrement patient
Des niches de l'Infini, de courir les voies précaires
Recherchant le lieu où s'uniraient l'Un et le Multiple,
Et nous aurions voulu élever une stèle au Nombre.
Mais une tempête éphémère et violente assombrit
L'air calme et abstrait de sons discordants et de violet,
Et nous calculions la *constante* de la Dimension
Seule capable d'indiquer la sortie de l'espace.
La menace inconnue pesant sur le ciel en fusion
Voilà, d'un sophisme violent, l'enchantement des Heures.

Jean-Théodore Moulin médecin psychiatre, vit à Paris et dans le Haut Rouergue. Il a publié plusieurs livres de poèmes, dont récemment : *S'éveiller fatigue* (Le capucin, 2004), *Glaucos* (Obsidiane, 2006), *Bestes et Panneaux* (Obsidiane, 2012).

Guy Perrocheau

En volubilité rencontre

hors la perspective à jamais
d'aventures éblouies
c'est l'air à son petit doigt qui nous prend
cette démente de partout
qui nous épaulé
haut et bas s'y désunissent
s'y démêlent gouffre et sommet
tout lui est marelle le sens
de la marche l'avenir
cloîtré dans la bouche
il y a des cerises sous la neige
une ombre mue sur le trottoir
et comme une fleur se déchiffonne
elle n'oublie pas sa camarade
douceur toute
engendrement
chacun s'y remodèle pour un tour et un
tour des bras des lèvres dans
tous les sens on y rejoint de la vie
qui cherche la vie
c'est parler plus avant
qui s'avantage

*

à quelque menu détail près
que la mémoire conserve
à venir
nous ne savons pas de qui nous sommes l'air
qui trône au-dessus des bruits nous
ne savons pas ce qui se lève et accourt
d'une syllabe un phonème
nos navigations se poursuivent
de faux-airs de ficelles
dès le premier pied
la première marche
d'un rêve dénué de sens
des milliers de noms vont comme va l'enfance
une paume plus grande que le soleil on déborde
tout ce qu'on ne sait comment

nous avons réussi chacun
rend grâce à l'autre
de sa joie la lui donne
à ne savoir jamais dans les liens du mort
ceux du vif où est le temps qui nous détruit
celui qui nous sauve
et les blés les maïs
genoux ensemble

*

il y a en nous
de faire réussir le chemin
qu'importe une promenade une autre
une piste à l'abîme une autre
quand des chevaux tombent mêlés de plume
mais d'aller profond ce fil
de soi sans encombre
et percevoir
un trou de lumière
une porte qui s'ouvre
vers où le sable de la mer
respire fort
stupeur égarement non
ne sont pas les termes
qui marquent le sens ou le figent
dans sa définition
puisque terme à terme
en chaque répons tous les répons
le mouvementé de l'air
joue rejoue sa partie
l'improvise

*

à ce vide d'air vouivre harpie gorgone
une bouche est folle à suivre
où est le centre
où sont allés
les bruits
tant de blancs recommencés
chaque élément reconnaissable
ancré dans une enfance
une ligne un arc une pyramide
allons-nous ensemble un seul
l'appel qui nous vrille

ensemble un seul le même
 paraphe inutile
 quand vivre par
 les mots semble une aurore
 équivoque un suspens de la lumière
 reste-t-il une empreinte
 de l'eau sur l'eau
 composant double et double un silence
 qui ne demande qu'à s'ouvrir
 possiblement revenons-nous dans nos jours parmi
 des mots que nous ne
 savons pas dire

*

un jour chaque jour sons noirs furie
 pupilles mises à nu l'inimaginable
 a fait de guerre étonnée musique
 puis quoi que ce soit vers nous
 qu'un parler décoche
 arbre champ sentier
 tamis secoué sans cesse
 parmi les cours du temps jusqu'à
 l'appât qui plonge
 un vaste palais chavire
 une fleur en autre fleur se change
 une seule herbe est tout le pré
 de taire en taire je ne sais
 plus qui se couche ou se lève
 ouvrant décor inconnu sa porte
 une houle légère vogue à mes côtés
 se recreuse
 les planchers
 tangent

*

ni point ni ligne ou plan
 mais tout ce qui arrive à la
 vie son brouhaha je
 marche à l'aveugle une larme un rire je
 dépasse des bouquets d'orties m'extravase
 en mille étangs plus loin
 que la nuit je brode
 avec le poids du monde et sa fumée
 et de tous les tortillons de la pluie sur le sec

ou des grains de sable à la torture
 quand les midis blanchissent
 dont l'herbe est ivre
 et les grillons
 des coups de foudre sont
 déroutés je ne sais où
 les grands bruits d'ailes
 d'un aigle en cage ou cette
 lumière traquée de ciel
 à ciel dans l'urgence
 des fruits obscurs des
 creusements rendent fou
 de tout ce qui s'en va
 dans le courant

*

tentation de me fuir
 de moudre ailleurs je m'ouvre
 un chemin long comme l'air
 puis voyage tonnerre et foudre en bel
 au-delà parlé cette débandade
 est l'ordinaire du sens
 somme toute
 dire soleil de la grisaille
 nuit du jour la belle affaire
 des bruits d'irréalité
 nichent en confiance dans le vif
 de la vie qui se tourne ivre
 du sens frayé par la folie
 dont les instants se révèlent
 des plaisirs bien debout des
 battants de clochette une seule
 mastication du silence

Guy Perrocheau est né à Coëx en 1948. A enseigné les lettres, a été journaliste, conservateur responsable d'une médiathèque, initiateur d'une université populaire. A publié *Prosesquisse* (L'improviste, 2003). Dernières parutions dans des revues : *Résonance générale*, *Thauma*, *Triages*, *Secousse*...

Anne Segal

Sonnets cognés

Pourquoi je n'aime la voix que fêlée ?
André Frénaud

GOUTTES
tombent
dans une flaque.

Couinement de lattes à l'étage,
un corps s'éveille, cherche un lieu
où découper les jours qui viennent :
comment gommer le gribouillis
des pas inutiles ?

Voilà qu'elles fouettent le carreau,
les mots dérapent, heurtent la bête,
croquent à belles dents le vif, pleurs,
impossible d'atteindre le robinet, ça déborde.

L'eau est tiède sur la peau :
pourquoi pas s'y noyer ?

*

CROISÉS, doigts se raidissent,
os se cognent, frappent l'air,
dessinent des couteaux :
dedans ne se contient plus,
le poing porte, brûle,
ça rue dans les brancards
et se retire comme la mer.

Le corps aventureux entre dans la glace :
à nous l'embarquée des courants d'air !
L'infini du silence quand j'épluche les patates
contemple les toiles d'araignée, d'un œil
un rien amusé.

Alors, je rature la grisaille, la plie,
calme le jeu.

*

L'INCERTAIN apaise les frissons,
mène à une langueur de pierre,
ce recours dont le corps rêve.

Comment abattre ses cartes si
déséquilibre et dissonance savent
garder l'œil ouvert ?

Lentement j'ordonne les pistes,
fomente une pensée forte.
Ce qui tarde me tourmente :
quoi passe sans rien délaisser ?

Une trace, si légère, un éclat de rire,
voilà ce qui trouble, là où je trébuche
comme un dégradé de couleurs précède
la chute d'une feuille.

*

LE FEU avait pris dans les voiles,
chaloupes par-dessus bord, renversées.
Les hommes à califourchon jouaient des coudes
où la vie piaille.

La rive avait déserté le paysage.
Ils nagèrent jusqu'à l'horizon,
corps malmenés par les vagues.

Au matin la mer resta muette,
ne laissa rien pressentir de leur noyade :
la boîte s'était comme refermée.

L'avenir est chronophage
dans le ventre de la mer.
À l'instant de sa disparition
le ciel s'est ouvert.

*

JE DÉSHABILLE les nuages
sans idée de leurs corps.
Partout je les vois.
Je suis leur ombre
mise à nue.

Ouvrant les yeux dans le noir,
des passants passent et
repassent,
figés dans leur regard
vide.

Autrement je retourne l'humus,
laisse faire les saisons, leur travail de fourmis :
aussi bien qu'on se bouscule, je me réveille.
Regardez-moi ce paysage !

*

ÉTAIT-CE L'ÉTÉ dernier, ma connivence avec l'eau sur la peau
quand la frayeur éclaboussait les jours, leur peu de présence ?
En rêve je trébuchais sur le sommet des vagues,
furieuse de n'apercevoir aucune âme qui veuille vivre,
même mal adossée à nos châteaux de sable.

J'apercevais pourtant, bravant la bêtise des uns,
l'indifférence des autres,
corps électrique de ne vouloir courber l'échine :
avais-je seulement compris le sens de la marche ?
Les pierres du chemin écorchent les orteils :

on trouve si rarement la clef des champs !
On voudrait être tendue entre deux arbres,
corde où sèchent de beaux draps blancs
ou écran pour ombres chinoises.

*

VENT ARRIÈRE, tout bouge dans les combles,
le bruit des murs réveille les muscles.
Cogne ce qui résiste, hurle la nuit,
une solidité mentale mutilée
au fond vacille.

Et nous voilà dans l'espace en friches,
les yeux rougis par la poussière :
les particules recouvrant le moindre objet
étouffent nos cris au milieu des bâches,
des outils qui nous sont étrangers.

Que dire sous la menace ? Les mots se retirent,
frôlent les parois suspendues :
ai-je l'âme voyageuse
sous l'éboulis ?

Anne Segal, à l'origine comédienne, se consacre depuis de nombreuses années à la lecture à haute voix de poètes dont l'univers lui est proche (Vargaftig, Celan, Ginsberg, Cendrars, Fondane, etc.). Elle a publié ses premiers poèmes l'an passé dans la revue *Europe*.

Proses

David Allais

Balade africaine et autres textes

Balade africaine

Parfois, la nuit, je me rends au bord de la Méditerranée et je tire l’Afrique jusqu’à moi. Je traverse la grande île et le désert que les Arabes appellent désert. Je suis le fil de l’eau, je descends jusqu’à Gao. Le Djoliba se dresse face à moi, majestueux et fatigué. Je prends son cours à rebours. Je m’attarde sur le chemin des empires – Tombouctou, Mopti, Ségou –, là où le delta forme une selle halieutique sur la dorsale du lépidoptère asymétrique. Cavalier de saison sèche, éternel boit-sans-soif, j’avale le fleuve jusqu’à sa source. La Haute-Guinée, ancienne courtisane du temps où ses voisins étaient puissants, me jette un œil mauvais. Je recrache, goguenard, le Niger éternel. La Sierra me tend ses bras, ses doigts, ses diamants, ses amants, ses tourments. Effrayé par la belle, je me jette dans l’océan et nage éperdument vers un nez lusophone qui hume, de loin, la nuque odorante de l’Afrique.

Yakoana

Entre l’*épistémè* et la *mètis*, se glisse l’exploration des mondes invisibles ou lointains. Bâtit sa maison, la suspendre dans la poitrine du ciel. Penser droit. Le chaman yanomami cartographie le cosmos ; les routes qu’il demande s’éteignent avec lui. La recherche est une fin en soi. Maintenir le firmament, empêcher qu’il s’écrase. Penser loin. Les temps mythiques ne se conjuguent qu’au présent : ils continuent à se dérouler immuablement. Le chemin sera toujours le chemin. Mais les pas qui t’emmènent, ce sont les tiens...

Félix

Il naviguait entre la Plata et la Chine, remontant le cours inattendu de l’argent des Indes. Un bris de cœur l’avait emmené aux confins des sciences sociales, dans un entrebâillement que seuls les possédés choisissaient d’emprunter. Les lumières industrielles de la Boca en friche souriaient au passeur qui offrait à la lune un frisson de minuit. La ville incessante ouvrait son quadrillage aux repas des marcheurs et ce cadre logique avait la précision métrique d’un alexandrin de salon. La danse incroyable des rythmes de l’Afrique contrastait avec le froid vif de cette nuit d’août où le chercheur sans quête souriait à la vie avec l’arrogance si particulière des danseurs de tango. Il savait que, bientôt, l’encre venue de l’est coulerait à flot bleu et que pas une digue, si académique fut-elle, ne saurait la retenir.

La roselière

Il s'agissait de conserver la nature avec une multinationale de l'eau. Les légumes grillés, couchés sur un lit de salade et nappés de pesto, étaient parfaits. La roselière de Panjin montait la garde face au désert de Gobi. Le Jedi inventait les ODD et le monde s'annonçait durable, du moins jusqu'à son achèvement. Dans ce subtil dessein d'une décroissance verte, les forestiers du paysage faisaient figure de templiers. L'Iran avait depuis longtemps irradié la planète de sa théologie totalisante et les ayatollahs avaient essaimé de combat en combat, conservant cette haine tenace de la contradiction. « *En vert et contre tout !* », criaient-ils à l'envie de conférences internationales en rencontres au sommet. Les approches transversales qui, centristes, partaient du milieu, peinaient à se faire entendre dans cette société médiatique où, faute de grands hommes, il y avait des 4 par 3 dans le métro. Un vaste détournement de fonds était à l'œuvre qui consistait à échanger l'argent des pauvres contre des gaz à effet de serre, bien plus rentables sur les marchés mondiaux. Dans ces conditions, était-ce bien raisonnable d'encourager le paysan malien à construire un improbable rempart végétal en plein cœur du Sahel ? Les camarades du Vietnam en doutaient de plus en plus, quelle que soit la jouissance qu'ils tiraient de chaque pied de nez à leurs voisins chinois. Quant aux camarades de Montreuil, la grande muraille verte, ils se l'étaient prise en pleine poire.

Un coin du voile

Alger, tu t'en doutes, était une étape sur le chemin du temps. La chronologie singulière de notre relation remontait la rue Montorgueil au profit des cafetiers, restaurateurs et autres vendeurs de nectar pour les langues que le boucher du verbe – ce malin capricieux – avait ficelées comme le rôti d'un dimanche en famille. Nous dévalions la *casbah* au rythme des clichés de Depardon, pris dans les mouvements de foule et les combats d'une indépendance qui restait à saisir. L'air se faisait soudain plus lourd et pâteuse la belle déliée qui payait toujours cher le prix de ses élans dispersés. *Les Bêtes du sud sauvage* défiaient l'inondation et les eaux maltées qui sourdaient de nos corps suivaient les interstices de quelques pavés oubliés là par une révolution inachevée. Dans l'aube atrabilaire d'un refus encore vif, pointait Alger la blanche.

Transhumance

L'épicier en toge blanche s'était incliné devant la djellaba. Il avait fermé la porte, tendu la clef. Son teint rougeaud cachait son amertume et la transaction rendait improbable son habituelle litanie sur la fin des valeurs. A quelques mètres de là, le four à pain tournait encore. La fournée du soir était chaude, la mie faisait le bonheur des gosses et les miettes sautaient négligemment de la table. Quand le four a cassé, il ne s'est trouvé personne pour venir le soigner. Les vieux boulangers ont fermé la porte sur une époque, laissant à la libraire sans âge le soin d'alimenter la flamme. Mais qui voudrait d'un livre et que faire d'un journal ? Il n'y eut bientôt plus que les gardes de nuit des marchands d'épices pour maintenir un semblant de vie dans le quartier. Et puis le Portugal décida de s'y mettre. Les pastels ont remplacé les croissants ; les toges blanches, propres ou tâchées de sang, ne fréquentent plus que les beaux quartiers et la diversité du monde reprend le cours de la vie là où il s'était arrêté.

Impasse Joséphine

Impasse Joséphine, on pratiquait un évangélisme synchrétique mâtiné de candomblé. Entre deux exorcismes, le pasteur en appelait à Exu, esprit messager qui ouvrait le bal des Orishas. Les squatteurs entraient dans la transe et la veille dame en profitait pour nouer de précieuses relations en vue de son passage prochain dans l'au-delà. A l'expiration du viager, les divinités yorubas décidèrent de rester : ils en avaient assez d'être trimballés, de reliquaire en reliquaire, d'Afrique aux Amériques. Au quai des Orfèvres, une voisine acariâtre tenait à porter plainte contre un suicidé qui, non content d'avoir tué sa femme, revenait régulièrement déplacer des meubles dans son ancienne demeure. La maison des Yorubas avaient finalement été reprise par un jeune couple au karma fort douteux et au prunier envahissant. Un peu plus loin, deux rats éventrés avaient été disposés sur un paillason en signe de protestation. Boulevard de l'Hôpital, le bienfaiteur Pinel regardait passer les aliénés avec le sentiment du devoir accompli. Son traitement moral des malades préfigurait déjà, dans la France révolutionnaire, les psychothérapies modernes. Mais avait-il envisagé la misère de l'oubli et les solitudes du temps qui passe ? Les siècles égyptiens, qui s'y connaissaient en médecine, balayaient ces questions d'un revers de la main. Dans l'impasse, le miracle de la vie venait de nouveau d'avoir lieu. Au dessus du berceau, le lare du foyer montait jalousement la garde.

David Allais, né en 1977, est maire adjoint de Gentilly, militant associatif engagé dans plusieurs projets de solidarité en France et à l'étranger et ancien journaliste. Il a vécu à Beyrouth, a parcouru l'Amérique du Sud, les Balkans et une partie de l'Afrique de l'Ouest. À paraître: *Sur les chemins d'Ulysse*, poèmes (Riveneuve, 2015).

Alain Bonnard

Vous sur moi, en grammaire

Ce que je devais vous confier au sujet de votre visage, quand il m'est apparu la première fois ? Il m'a rappelé une amie, une petite amie d'un mois, hôtesse de l'air *Air France*. Une petite amie, pas une camarade. Long courrier, mais seulement en avion. Ne lisant pas ou des pauvretés. Très famille, travail, patrie, comme la plupart de ses collègues. Histoire charmante entre nous, ceci dit : réussie en tous les points. D'ailleurs, c'est sans doute pour que ça reste beau que nous l'avons limitée.

Spécialement libérée : à quatre pattes dès qu'elle voyait un lit, présentant le derrière et se caressant. Elle n'acceptait les choses, ne les voulait que de cette façon. (Ça attendrissait plutôt que ça n'encourageait.)

Jolie hôtesse de l'air – elles sont loin, à *Air France*, de l'être toutes –, des jambes magnifiques qui font paraître courte sa jupe d'uniforme, mais pas brune, pas votre petit nez ni votre haut front, rien dans son visage qui rappelle le vôtre. Que j'aie pensé à elle quand vous m'êtes apparue en médaillon est un mystère que je ne sais pas expliquer.



Le bout de votre nez m'aura donné envie de vos bras... Avec, dans vos premiers messages, un je ne sais quoi d'entraînant, de joueur, de décidé... Et maintenant, vous voulez vous cacher derrière les livres et la grammaire austère...

Est-ce que la fatigue rend les armes ? Est-ce qu'il y a de l'impatience à mes petits billets ? Ce sont les seules questions.

Je vous embrasse bien complètement.

J'aime la grammaire austère presque autant que la remuante.

Hôtesse de l'air : métier de chien. Rien d'enviable. Les plus jolies quittent la profession dès qu'elles peuvent ; certaines commencent de se marier en vol.



Que j'aie eu assez vite envie de vous rencontrer, et d'une camaraderie bien large, ce n'est pas étonnant : il s'agit tout de même de vous et de moi.

Le plaisir sexuel n'est valable que partagé. (Ou pris vers l'autre. Adeline aux doigts sucrés ?)
« Toute fatigue a disparu », en voici une bonne nouvelle !
« Beso », est-ce davantage offrir que « besos »? Depuis tout à l'heure que j'ai lu votre billet, je n'arrête pas de m'interroger pour savoir ce qui se traduit le mieux, du singulier ou du pluriel.



Quelle petite fille vous faites...
Le problème, c'est qu'avec les petites filles, ou les ados, ou les jeunes femmes, je suis essentiellement père de famille ou pédagogue.
Je tiens mes promesses. D'autant que j'en fais peu. Je me vois très bien vous lire un petit paragraphe entre deux plaisirs.
Vos doigts au matin, vous ne m'en dites rien : muets ?
Je les embrasse.

Avez-vous peur de me déplaire ou peur de ne pas être assez Adeline?
(Vous sur moi, en grammaire.)

Alain Bonnard, né en 1958, est l'auteur, entre autres, de *Feu mon histoire d'amour* (Grasset, 1989), *Martine résiste* (Le Dilettante, 2003), *Je vous adore si vous voulez* (PUF, 2003), *Il faut jouir, Edith* (La Musardine, 2013). Ce texte est extrait d'un roman à paraître : *La Grammairienne et la Petite Sorcière* (Serge Safran éditeur, mai 2015).



Christian Garcin

Mini-fictions

Photographies de Patrick Devresse

Travaux manuels



Cette année, je n'ai pas participé au traditionnel déterrement des cadavres de la fosse commune : j'avais un ami à déjeuner. Après le café, nous avons tout de même décidé d'aller jeter un coup d'œil. Nous avons choisi un métis très fort et silencieux, un véritable athlète qui s'acquitte consciencieusement de sa tâche. Il faut le voir délicatement jouer de la pelle et ôter peu à peu la terre autour des cadavres, puis fouiller de ses mains afin de ne pas les mutiler d'un coup de pioche hasardeux, lentement les extirper de leur gangue mi-pierreuse mi-boueuse, et les disposer au bord du talus, bien alignés les uns à côté des autres.

Celui qu'il est en train de déterrer est sans doute mort depuis plusieurs jours : il se décompose déjà, son visage est noirâtre, et autour de ses lèvres on devine la chair liquéfiée, prête à dégouliner. Je vois mon ami pâlir. Il est tout à fait horrifié : d'une part il n'imaginait pas qu'un corps pouvait aussi rapidement se métamorphoser, et d'autre part il connaît le cadavre. Évidemment, je compatis. Mais tout de même, quel beau spectacle que celui de ce corps vigoureux et musclé, dégoulinant de sueur, et prenant soin de ces lambeaux informes.

Obsession



En août 1934 le jeune Yoshimoto Daijiro, qui s’amusait à fouiller la terre dans le but d’y déloger quelques scarabées ou lombrics qu’il pourrait torturer à loisir, déterra dans un champ non loin de Nara un tesson décoré manifestement très ancien qu’il donna à sa mère, qui le remit à son mari, qui l’apporta le lendemain à la préfecture, qui le signala au ministère, qui dépêcha une équipe archéologique sur place. Après quatre mois de fouilles ininterrompues il s’avéra que la ville légendaire de Fujiwara Kyo, capitale impériale du Japon du VII^e siècle, se trouvait intégralement enfouie à cet endroit, sur environ cinq kilomètres carrés. Le jeune Yoshimoto Daijiro en fut profondément ému, et il ne savait comment exprimer son enthousiasme. « *Une capitale sous nos pieds !* », ne cessait-il de répéter en sautant partout autour du chantier de fouilles, « *Une capitale sous nos pieds ! Une capitale sous nos pieds !* »

Pendant la guerre les fouilles furent interrompues, puis reprirent sitôt la paix signée. Le père de Yoshimoto Daijiro était mort au combat, mais cette triste péripétie avait à peine réussi à le distraire momentanément de sa préoccupation principale, qui était qu’une capitale se trouvait sous ses pieds. Il entreprit dès 1946 des études d’archéologie qu’il réussit brillamment, et consacra ensuite sa vie au chantier de la ville impériale de Fujiwara Kyo. Il mourut d’un cancer de l’estomac soixante-deux ans plus tard, alors que les fouilles n’étaient pas encore terminées. La dernière image qu’il emporta avec lui ne fut ni le visage de sa femme ni celui de ses deux filles mais celle du tesson décoré qui avait changé le cours de sa vie. « *Une capitale sous nos pieds !* » furent les dernières paroles qu’il prononça d’un air exalté à mademoiselle Takada Setsuko, l’infirmière débutante qu’il prenait pour sa mère et qui le regardait d’un air un peu distant.

Les extra-terrestres



Chère maman,

Comme tu le sais peut-être, hier soir les extra-terrestres étaient attendus. J'étais tout excité, tu penses. Je ne tenais pas en place, je sautillais comme un crapaud. Chez moi, j'avais éteint toutes les lumières, et j'attendais sur la terrasse. J'attendais, j'attendais.

Et tout à coup, oh que c'est beau, voici une lumière violente et bleue, puis rouge, puis on ne sait plus trop, et lentement, comme dans les films, l'engin interplanétaire s'est posé sur ma terrasse. Mon cœur battait à tout rompre, j'étais muet et exalté : le mystère, l'inconnu étaient soudain à portée de main. Adieu *Star Wars* et les yetis geignards, aux oubliettes *Star Trek* et les oreilles pointues, au pilori les *Envahisseurs*, qu'on leur coupe l'auriculaire! Et tout ça sur ma terrasse ! Quelle chance j'avais !

Les portes s'ouvrirent lentement, dans un silence de fin du monde. Quelques instants encore, une attente insoutenable... et voilà qu'en sortent une douzaine de types bruyants avec bermudas à fleurs, appareils photos, accompagnés de bonnes femmes replètes et d'une tripotée de gosses en maillots de bains.

Dépité, j'ai décidé d'aller me coucher. Si c'est cela la vie extra-terrestre, me suis-je dit, mieux vaut la mort ici-bas.

Je t'embrasse affectueusement,

Ton fils.

Réseaux sociaux



Comme elle était athée et ne croyait pas le moins du monde à une quelconque existence post-mortem, Solange n'avait, depuis le décès de son mari Louis six mois plus tôt, consulté aucun medium, ni ne s'était imaginée que d'une manière ou d'une autre elle pût entrer en contact avec lui. Or un jour qu'elle surfait l'esprit vide sur Facebook en s'émerveillant de toutes les photos de chats et d'animaux tous plus mignons les uns que les autres qu'elle y trouvait, elle s'aperçut qu'un message lui avait été adressé depuis le compte de son mari – lui comme elle en effet, bien que très peu assidus sur les réseaux sociaux, avaient chacun créé leur compte un an plus tôt parce que leur fille Mariette leur avait dit que cela « *pouvait servir* ». Elle ouvrit le lien, considéra le message sibyllin (« *Ma chérie, je suis toujours là, près de toi* ») et répondit outrée au plaisantin que cela n'était ni malin ni charitable de sa part, et qu'il pourrait au moins respecter la douleur d'une récente veuve. Néanmoins elle se demandait comment un inconnu pouvait lui écrire depuis le compte de son époux défunt : pour cela il fallait qu'il possédât son mot de passe, qu'elle-même ignorait. Presque instantanément, l'inconnu lui répondit d'un ton respectueux, s'excusant et proposant d'interrompre cet échange si cela la gênait, si bien qu'elle écarta l'hypothèse du plaisantin mal intentionné. « *Je suis bien ton mari, voyait-elle écrit sous ses yeux, c'est là un des avantages insoupçonnés de la technologie : permettre aux corps désincarnés de se manifester par voie électronique.* » Et à ces quelques mots était joint un smiley. Elle répondit, méfiante. Lui aussi, toujours respectueux, et peu intrusif. Si bien qu'insensiblement quelque chose en elle se mit en place, qui lui permit de trouver un équilibre affectif à l'idée de communiquer avec son époux défunt, qui de plus ne lui demandait rien et ne faisait que l'assurer de sa présence bienveillante, ceci sans la quelconque intercession mystico-charlatane d'un discutable medium, mais par le biais d'une modernité rationnelle, technologique et branchée, plus en adéquation avec sa manière objective de concevoir le monde. C'est ainsi que Solange Malevil put pendant dix-huit mois continuer à partager une partie de son existence avec son mari Louis, disparu prématurément d'un cancer du poumon. L'idée que leur fille Mariette eût pu usurper ainsi l'identité électronique de son père, qui lui avait peut-être un jour communiqué son mot de passe Facebook, ceci afin de venir en aide à sa mère et

lui permettre de mieux vivre les premiers mois de deuil, l'effleura souvent, mais jamais elle ne lui en parla, préférant n'en rien savoir, et désireuse sans doute de se conforter dans ce qu'au fond d'elle-même elle continuait à considérer comme une illusion bienfaitrice. Deux ans après le décès de Louis elle rencontra un instituteur veuf nommé Pierre Marceau, et supprima aussitôt son compte Facebook. Les noces furent célébrées un an plus tard. Mariette était accompagnée de son nouveau fiancé et semblait tout à fait radieuse.

Gibier



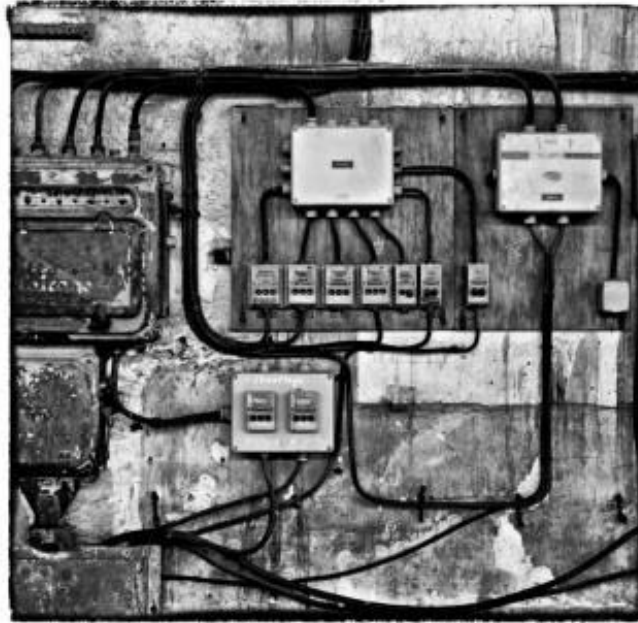
Il appuya le canon encore chaud de son fusil contre le mur et referma la fenêtre. De grandes plumes blanches gisaient éparpillées dans le champ, à quelques dizaines de mètres. Le corps quant à lui était affalé plus loin en une posture grotesque. Il s'assit et se resservit un coup de gnôle. Les anges, ça l'avait toujours fait chier.

Déséquilibres



Hier dans le train je me sentais si bien que je me suis presque assoupi, alors que nous nous trouvions pourtant en léger déséquilibre sur l'étroite et dangereuse frontière franco-chilienne où le Marseille-Valparaiso faisait sa halte habituelle. À cet endroit en effet le train reste immobile quelques instants, le temps de bien calculer sa trajectoire, car elle est fort risquée. Une avancée trop lente ou trop rapide, et c'est la chute assurée quelques centaines de mètres plus bas. Les passagers sont priés de ne pas bouger, d'à peine respirer. La plupart sont, il faut le dire, plutôt effrayés, et jurent que la prochaine fois, ils prendront l'avion (ce qui est idiot : une éventuelle chute serait encore plus mortelle). Moi j'aime beaucoup cet instant d'équilibre, ou de déséquilibre, comme on voudra – à tel point donc qu'hier, au moment où l'attention de chacun était sollicitée, je me suis presque assoupi dans le train. Après quoi il a redémarré. C'est un tortillard que j'emprunte assez souvent : il part de la gare de la Blancarde, à Marseille, et arrive quelques jours plus tard à Valparaiso, aux pieds du Cerro Concepción, l'une des collines de la ville. Lorsque je descends, au terminus, je n'ai plus qu'à emprunter un ascenseur urbain pour rejoindre le petit hôtel où j'ai mes habitudes, dans cette chambre nue qui donne sur le port rempli de chalutiers, de mouettes criardes et de porte-containers coréens. Là je m'installe devant la fenêtre, me berce de Valparaiso qui bruisse tout en bas, emplis mes poumons et mes yeux de toute la puissance du Pacifique, et peux écrire à loisir des histoires de sang, de meurtres minuscules et de raclement d'os : en règle générale il suffit de ne pas tirer le rideau, et de laisser faire. C'est une des conséquences de la magie des frontières et des déséquilibres.

Tuyaux



En se voyant pisser dans le miroir des toilettes du tgv, tandis que face à lui son sexe flaccide émergeait de sa braguette et que l'urine se mettait à jaillir, il se mit à reconstruire mentalement l'itinéraire de tous les liquides qu'il avait absorbés depuis deux ou trois heures, parcourant les mètres de tubes et tuyauteries diverses, accédant aux reins, pour ensuite rejoindre la vessie à partir de quoi il se trouvaient à présent expulsés dans la cuvette des wc. Et cela lui fit penser à la dernière fois qu'il avait passé un scanner abdomino-pelvien, deux mois auparavant : ce jour-là, lorsque le liquide iodé lui avait été administré, que sa chaleur piquante lui avait parcouru le corps, plus intensément perceptible au niveau du cou, du bassin et des testicules, mais qu'il avait très nettement sentie se répandre peu à peu à travers tout l'organisme, il s'était dit qu'il n'était qu'un tuyau, un simple réceptacle, une machine qui absorbait et évacuait avec tubulures et méats, et cela l'avait fait sourire, lui avait procuré une espèce d'évidence tranquille – comme un qui aurait *tout compris*.

Christian Garcin, né en 1959 à Marseille, est romancier, nouvelliste, essayiste (Prix Roger-Caillois), auteurs de carnets de voyage. Ses livres proposent des voyages intérieurs, souvent sur fond de déambulations géographiques. Derniers ouvrages : *Des femmes disparaissent* (Verdier, 2011), *Les nuits de Vladivostok* (Stock, 2013), *Selon Vincent* (Stock, 2014), *Carnets d'Orient* (L'Escampette, 2014), *Iénisseï* (Verdier, 2014).

Patrick Devresse, né en 1947, est auteur-photographe. Vit et travaille dans le Nord de la France. Co-fondateur et responsable du Collectif *Incarnat*. Directeur artistique des Rencontres Photographiques de la Médiathèque d'Arras jusqu'en 2011. Nombreuses expositions en France. [Site perso](#).

Essais

Vincent Gracy

Le sourire intelligent (avec le ciel en prime) *Pour Pierre Autin-Grenier*

« J'écoute d'une oreille distraite dans mon dos craquer mes os qu'attaque à la pointe du couteau comme le ferait une bande de loubards désœuvrés une maladie vicieuse et subtile qui veut ma peau et sucer d'un coup toute ma musique avec, et j'imagine qu'il me faudrait maintenant faire de préférence des phrases courtes n'ayant sans doute plus assez de temps à perdre ni d'énergie à revendre dans l'imitation pathétique d'un Marcel Proust ou du grand imprécateur fou d'Ohlsdorf. » (Analyser la situation)

À ce jour, ces derniers mots composent la dernière phrase du dernier recueil publié par Pierre Autin-Grenier.

Aux éditions *Finitude* à l'automne 2014.

Mais à titre posthume : Pierre Autin-Grenier est mort un sale matin du printemps 2014. Je ne sais pas s'il faisait beau ce jour-là sur Lyon ou Carpentras, les deux villes entre lesquelles la majorité de sa vie s'est écoulée. Le ciel était-il au noir comme pouvait l'être son humour à l'occasion ? Le temps est souvent changeant un 12 avril. J'espère que s'il y a eu des nuages sur la vallée du Rhône, le soleil un moment les a éclipsés – comme un sourire intelligent du ciel, exactement ce à quoi s'est toujours efforcée de ressembler l'écriture de Maître Autin-Grenier, l'Ami Pierre.

Maître ou Ami...

On hésite entre les deux termes et on a besoin de les dire tous les deux. Pour son lecteur, Pierre Autin-Grenier devient l'un et l'autre à l'instant qu'on tourne la page d'un de ses livres, n'importe lequel, n'importe quel de ses textes. Par exemple :

« Quand depuis plus de deux mois pleins, on n'a plus aucune nouvelle de Romorantin et qu'ici, vraiment, c'est grisaille et gadoue, je ne crois pas bien malin de gaspiller son énergie à aspirer la poussière sous les lits ou se mettre à repasser cols de chemise et gants de toilette, ou alors c'est qu'on a un chiffon effiloché dans la tête et rien d'autre pour rêver. Foin donc de toutes les futilités du quotidien et de l'inutilité des travaux ménagers qui vont m'enfermer dans un héroïsme de pacotille comme dans un cercueil de bois blanc ! Mieux vaut pour aujourd'hui lâchement claquer derrière soi la porte, s'en aller vider un double daiquiri glacé avec Castro sur les tables de formica rouge du Floridita et régler l'addition en dollars à la barbe du lider maximo ! » (Toute une vie bien ratée, Rêver à Romorantin).

N'est-ce pas qu'à l'instant on est embarqué sans pouvoir dissocier l'admiration de l'amitié ? On admire ce que l'on lit, on aime qui l'a écrit. Ils sont rares en réalité les auteurs qui d'emblée conjuguent en nous ces deux sentiments presque toujours contradictoires. Le Maître nous saisit par son usage infiniment subtil de la langue, réussissant à en tourner toute la science en limpidité. L'Ami nous attrape par sa vision d'une humanité fraternelle, parvenant à en exprimer l'essence prosaïque sans verser dans la trivialité.

Et il y a ce fait, manifeste, qu'Autin-Grenier est un parfait narratif. Car, bien sûr, à

l'arrivée de ces deux phrases d'accroche, se pose inévitablement la question : mais où veut-il en venir, le bougre ? Tellement d'informations, déjà, nous sont tombées sur le râble ! *Romorantin, grisaille, aspirateur, héroïsme de pacotille, double daiquiri glacé, Castro, Floridita, lider maximo...* Allons ! Ce n'est plus de l'indice, c'est presque une cosmogonie ! Patience, patience... Maître Autin-Grenier manie le suspense littéraire à merveille. Tous ces surgeons de récit éclos au hasard semble-t-il, il va les rabouter cosse à cosse pour nous mener où il veut en venir – à savoir quelque destination sûre située bien plus loin dans l'inattendu extrême. Ayant entre-temps beaucoup sinué, c'est vrai. Mais sinué méthodiquement avec rythme et projet. Le (grand) style chez Autin-Grenier est détour – deux cents détours pour atteindre sans férir au but inexorable.

La vérité est qu'il écrit comme personne – et mieux que tout le monde, a-t-on bien envie d'ajouter. Chaque phrase sous sa plume est invention. Pas un poncif, pas une béquille. Son art littéraire naît de sa soumission humble à l'artisanat de l'écriture : sur le polissoir de la phrase, reprendre mille et mille fois sujet, verbe et complément, plus tout le bataclan des adverbes, des adjectifs et de la ponctuation, les déplacer, les remplacer, les décaler, les intercaler, pour écouter la musique qu'ils font ensemble, et ne s'arrêter que quand ils sonnent juste. Juste et beau.



Pierre Autin-Grenier était né peu de temps après la guerre, en avril 1947. Il venait tout juste d'avoir vingt-et-un ans (alors âge légal de la majorité) quand déferla la tornade mai 68 sur une France arcboutée en des certitudes très anciennes. Il y a peu de doute à avoir que cette déflagration fut grand feu d'artifice pas seulement pour sa jeunesse, pas seulement pour son existence sociale mais pour sa vie consciente tout entière.

À vrai dire, on ne l'imagine guère militant, petit soldat mao-marxo-trotsky tractant sur les marchés, à la sortie des usines... Toute discipline imposée chez lui semble par nature incompatible. Mais libertaire (tendance poético-pouilly-fuissienne), oui, on l'imagine. On l'imagine très bien. On l'imagine définitivement d'après ses livres. Tous, en un sens, témoignent d'une espérance qui, l'espace d'un printemps du siècle dernier, cristallisa en expérience : que l'individu exerce sa liberté d'être humain ; qu'autrui soit un semblable en tous ses droits et devoirs. D'un texte l'autre se manifeste, articulée rarement, le plus souvent en filigrane, cette utopie jamais répudiée d'un monde où l'homme enfin serait l'Homme réalisé dans la coopération de tous ses congénères.

Les siens – « ses » hommes, (écrits) – sont toujours des petits. On ne peut même pas dire qu'ils combattent la Concurrence, la Puissance et la Finance pour leur opposer, en plus grandes majuscules encore, la Fraternité, l'Humilité et la Dèche digne. Les êtres littéraires d'Autin-Grenier en somme préfèrent ignorer les Trois Ennemis. Ils vont cahotant à des buts insoupçonnés et minuscules (et la plupart du temps secrets, y compris à eux-mêmes), mais qui les grandissent.

C'est que le poétique, en première et dernière analyse, se substitue chez eux au politique comme possibilité vraie de la marche à l'humain. En quoi, même s'il aurait sans doute été le premier à s'étonner d'un tel rapprochement, le P. A.-G. de *Friterie-Bar Brunetti* n'est peut-être pas si éloigné du Péguy de *Notre Jeunesse* écrivant : « Vous nous parlez de la dégradation républicaine, c'est-à-dire, proprement, de la dégradation de la mystique républicaine en politique républicaine. N'y a-t-il pas eu, n'y a-t-il pas d'autres dégradations. Tout commence en mystique et finit en politique... L'intérêt, la question,

l'essentiel est que dans chaque ordre, dans chaque système, la mystique ne soit point dévorée par la politique à laquelle elle a donné naissance. »

Rassurons-nous ! Ni les aléas de la vie ni ceux de la politique n'ont dévoré P.A.-G. . Sa mystique non dégradée est restée jusqu'au bout celle de l'homme ordinaire comme vecteur de l'infini potentiel. Ses héros sont vicinaux ; ses commensaux électifs en charge de régénérer l'humain ont eu des débuts de vie compliqués et ils ont des fins de mois difficiles. On les rencontre dans des cours d'immeubles, des cages d'escalier, ou plus sûrement encore derrière le comptoir d'un rade miteux :

« La Friterie Brunetti des années soixante qui fut la mienne, c'est de tous ces cocos-bel œil, manilleurs aux enchères, marchands de chansons et croquettes de la barrière qu'elle a pris le relais avec, en prime, la clientèle assidue et siroteuse des smicards du Prisunic, celle bambocheuse et forte en gueule des chauffeurs de taxi pour qui le zinc tenait le plus souvent lieu de borne et aussi les séfarades tout juste débarqués de Casa ou Tanger, de Tunis et Tabarka, la plupart négociants en tissus chamarrés de faux or et lourdes broderies débités au petit métrage ou bradés par coupons entiers dans le clair-obscur d'échoppes étriquées ou alors ciseleurs de bagues, bracelets et pendeloques en invraisemblables turqueries que lorgnaient avec gourmandise les matrones du coin... À ce florilège de tous les petits boulots de tous les coins de l'univers, il fallait ajouter les arrivants d'Alger, de Blida ou de Constantine, les Mohamed qui levaient le rideau des premières boucheries halal, les Ali tenant étal d'épices, pistaches, pois chiches et semoule à couscous, d'autres ouvrant des bazars trouve-tout où s'entremêlaient pêle-mêle poêles à paella, tapis de prière, shampoings au henné et tout un fourbi défiant le moindre inventaire, cependant que les plus mal lotis d'entre eux quittaient tôt le matin leur meublé pour s'en aller à pied à l'autre bout de la ville se faire briser l'échine par les gardes-chiourme de Pennaroya pour le plus grand profit du patronat. Tout ce petit monde se croisait un moment l'autre de la journée au comptoir de chez Brunetti, pour le croissant-crème du matin, au Ricard mominette sur le coup des midi, aux petites mousse fraîches d'après sieste et discutait boutique en passant... »
(Friterie-Bar Brunetti)



Sans avoir l'air d'y toucher, Pierre Autin-Grenier a dû publier une bonne quinzaine de livres, et en écrire sans doute bien davantage. Mais il n'était pas d'un genre. Ce qui a probablement nui à sa reconnaissance. Il avait l'écriture transfrontalière, se jouait des bornes avec une insolence même pas arrogante. Prose ? Poésie ? Récit ? Nouvelle ? Chronique ? Ses textes courant sur quelques pages à tout coup sont pinte de plénitude. Là où certains ont besoin de cinq volumes pour cerner une idée, cinq lignes lui suffisent à exprimer le suc d'un projet. Au centre de son œuvre se dresse la trilogie *Je ne suis pas un héros, Toute une vie bien ratée, L'Éternité est inutile...* Trois titres typiques, exemplaires (regroupés sous l'intitulé général *Une histoire*), qui nous propulsent de plain-pied en pays d'Autin-Grenie : humour massif à base d'autodérision avec possible option de rire et délire sur tout le reste...

Car il est temps de le dire. D'une part les lecteurs de P. A.-G. aiment rire ; d'autre part il existe une confrérie des lecteurs autin-greniesques. Pour ces initiés, le premier paragraphe de *Des nouvelles du Montana* (dans *Je ne suis pas un héros*) sonne souvent comme un signe de reconnaissance :

« Je ne sais pas ce qui se passe dans le Montana mais jamais personne ne m'écrit de là-bas... Je ne demande pourtant pas à recevoir des lettres de plusieurs pages en provenance directe d'Helena, la capitale ; non, mes espérances sont plus modestes et un simple mot, même d'un type perdu dans les Rocheuses ferait parfaitement l'affaire. Sur les 808 100 habitants de cet État qui compte 381 000 km² il devrait bien se trouver au moins un individu pour s'inquiéter de moi et me donner des nouvelles du Montana... »



Et pourtant, limiter l'Ami Pierre à l'autodérision souriante serait tellement restrictif que cela en deviendrait mensonger. Sachez-le : Maître Autin-Grenier fait pleurer. En tout cas, noue la gorge, noue les tripes, tout ce qui en nous ne demande qu'une émotion pour se nouer. Je défie quiconque de lire *En remontant le cours d'un torrent* (*Je ne suis pas un héros*), et de pas être aspiré par son amorce : « Par un sentier muletier plus raide que la spirale qui conduit des pèlerins avides de vertige sur la couronne de la Vierge du Puy, je remontais péniblement le cours d'un torrent de Haute-Loire dans les remous duquel... », comme par sa chute : « Se trouvait là, comme en attente à la naissance des eaux, un berger songeur auquel je ne sus donner d'âge. Berger sans troupeau et sans chien. » Lisez cela, et si vous ne vous nouez pas, si vous ne pleurez pas, ou en tout cas si vous ne songez pas très fort à vous nouer et à pleurer, eh bien il est temps sans doute pour vous de changer de métier : cessez de lire et passez au golf, par exemple, ou à l'étude des pages saumon du *Figaro*...



Nous ne nous sommes jamais rencontrés, P. A.-G. et moi. Nous avons échangé quelques lettres, à mon initiative, après que j'ai lu *Je ne suis pas un héros* voici une dizaine d'années peut-être. Notre correspondance s'est interrompue assez vite. Et qu'avions-nous de plus à nous dire, une fois que je lui eus exprimé mon admiration pour sa maîtrise absolue de l'écriture, une fois qu'il m'eut répondu que l'écriture pour lui était incertitude absolue ? P. A.-G. est resté pour moi un Maître et un Ami de lettres. Et malgré la douleur et le manque à savoir que plus aucun échange désormais ne sera possible dans la suite des siècles, je n'arrive pas à regretter plus que ça notre non-réunion dans la vie hors les livres. Il est dans la nature des héros, même se réfutant comme tels par gracieuse simplicité, de garder leur part de mystère. P. A.-G. était un très grand héros littéraire. Érigé par la volonté, façonné par l'usage. Jusqu'au bout des ongles et des sourcils, jusqu'au bout du stylo et du traitement de texte.

Seul advenait pour lui ce qui vient se coucher en caractères noirs sur papier blanc. Là uniquement il était au meilleur de soi, et il n'a travaillé et n'a visé qu'à ça. Et toutes les vies recommencent quand ses caractères définitivement désirés puis advenus sous un œil lecteur renaissent.



Il y a ces jours où l'on se réveille mal luné avec l'impression que l'être humain est inutile sinon nuisible – à commencer par soi. Ces autres (beaucoup plus rares) où l'on se sent en instance de communion par clins d'œil, sourires et embrassades avec la terre entière. Ces autres encore où l'on essaie simplement de se rappeler comment faire avec sa vie et tout ce qu'elle comporte, notamment autrui ; et qu'on tire alors de la pile

entassée sur la table de chevet, le besoin d'un vade-mecum se faisant insistant, le livre écorné, plié, froissé de l'Ami Pierre pour aller directement à la page 72 et à la phrase d'attaque des *Années Arlette*, celle qu'on connaît presque par cœur à force mais pas mot à mot quand même, et donc ça vaut le coup d'y retourner pour se rafraîchir la beauté, et tout en même temps s'instruire et sourire et même rire une fois de plus, une belle nouvelle fois : « *Je rêve que je reste au lit toute la journée et que j'abandonne à la Confédération nationale du Patronat français le soin de faire tourner les affaires pour son plaisir personnel et moi, la couette tirée jusqu'aux oreilles, je mijote dans cette atmosphère à la Marcel Proust comme un petit lapin aux framboises se bonifiant à feu doux au fond d'un vieux fait-tout de cuivre.* » (*Toute une vie bien ratée, Les années Arlette*).

Ouf ! Notre journée est mieux partie. Maître-Ami P.A.-G., au petit jour, a su lui conférer la noblesse sensée qui sied aux vivants.

Petite anthologie personnelle :

Histoires secrètes (L.-O. Four, 1982 - réédition La Dragonne, 2013)

Les Radis bleus, journal (Le dé bleu, 1991 & Folio Gallimard)

Je ne suis pas un héros, récits (L'Arpenteur / Gallimard, 1996 & Folio Gallimard)

Toute une vie bien ratée, récits (L'Arpenteur / Gallimard, 1997 & Folio Gallimard)

L'Éternité est inutile, récits (L'Arpenteur / Gallimard, 2002)

Friterie-Bar Brunetti (L'Arpenteur / Gallimard, 2005)

Un cri (Cadex Éditions, 2007)

C'est tous les jours comme ça (Finitude, 2010, Grand Prix de l'Humour noir 2011)

Analyser la situation (Finitude, 2014. Posthume)

Une manière d'histoire saugrenue, un recueil d'hommages posthumes à P.A.-G. par ses amis écrivains (Franz Bartelt, Arno Bertina, Izabella Borges, Dominique Fabre, Christian Garcin, Brigitte Giraud, Éric Holder, Frédéric-Yves Jeannet, Martine Laval, Jean-Jacques Marimbert, Thomas Vinau, Antoine Volodine, Éric Vuillard) est également paru aux Éditions *Finitude* fin 2014.

P.S. destiné aux lecteurs titillés par l'identité du "*grand imprécateur fou d'Ohlsdorf*" de notre phrase d'exergue (soit les quatre derniers mots publiés à titre posthume par P.A.-G.) : tout indique qu'il doit s'agir de Thomas Bernhard, l'une des grandes admirations littéraires de notre Maître-Ami.

Vincent Gracy est né en 1954. Journaliste indépendant, il a travaillé pour plusieurs magazines et collaboré à l'écriture de nombreux reportages et documentaires pour la télévision. Il a publié *Ma femme, mes filles et moi* (Desclée de Brouwer, 2007).

François Tétreau

Le Journal de Jean-Pierre Guay

L'auteur. Mort en décembre 2011, Jean-Pierre Guay a publié au Québec, à mesure qu'il le rédigeait, un imposant journal entre 1986 et 2000. Cet ouvrage est vite devenu l'essentiel de son travail. Caustique, à la manière de Léautaud, et formidablement drôle dans les six premiers volumes, l'auteur n'y raconte pas sa vie, mais l'écrit de façon magistrale, en observant « ce qui devient » comme il le dit. On pourrait préciser ici de magistrales façons car, selon les époques, l'auteur a changé de registres, composant parfois son journal comme un opéra à multiples personnages, un quatuor, ou comme une partition de soliste, la plupart des tomes – une vingtaine –pouvant être lus indépendamment les uns des autres. À la demande de François, je livre ici quelques pages inédites d'un essai portant sur ce journal.

Le narrateur. À 37 ans, un écrivain commence à tenir son journal dans le but de se délittérer l'existence, c'est-à-dire pour récurer une littérature qui lui colle à la peau depuis quinze ans et recouvrer sa nature profonde, la bête au fond de lui. Ce sont ses intentions déclarées. On verra qu'il n'échappera pas si aisément à son destin, tout en respectant ce que Philippe Lejeune nomme le pacte autobiographique.

D'abord, deux extraits du Journal.

Je déteste le frère de Marie-Andrée. Je ne le connais pas. Il habite au Lac Beauport, loin dans les montagnes de l'autre côté de Charlesbourg. Un médecin. Les médecins sont aujourd'hui ce que les prêtres étaient autrefois : il y en a dans toutes les familles. Bon. Mais un peu d'histoire. Lundi de la semaine dernière, le 13 donc. Quand j'ai emmené Marie-Andrée entendre Claude Léveillé réciter à l'Institut canadien de Québec. Après un petit dîner tranquille au Jardin grec de la rue Cartier, des souvlakis. Aussi, quand nous arrivons dans le Quartier latin, je ne trouve pas d'endroit où stationner ma délicate Renault. En vitesse et puisque nous sommes presque en retard, je fonce vers le parking d'Auteuil. Là où les caléchiars, le jour, parquent eux-mêmes avec leurs vieux chevaux malheureux que, moi, je déporterais sur une île du St-Laurent, la vraie vie sauvage, pas celle des touristes. Ce soir-là, donc, il bruinait. Chaussée glissante et magnifiques odeurs de crottin, si, le crottin sent bon, la preuve, une règle universelle : tous les moineaux du monde en mangent. Et en vitesse encore nous descendons, Marie-Andrée et moi, de ma douillette Renault. Et, d'un pas ferme, nous prenons la direction de l'Institut. Sauf que. Elle est tombée. Marie-Andrée. Une chute terrible, qui est allée lui chercher, dessous sa longue jupe et ses beaux bas de dentelle noire, la chair vive de l'un de ses genoux. J'aurais été Gaston, je lui aurais dit : bon, nous allons être en retard. Mais je suis trop bon. Je me suis penché sur la plaie. Marie-Andrée : cela me fait exactement la même impression que lorsque j'étais une enfant. Parce qu'elle en aurait été une. Elle encore : ça picote. Une large plaie, vraiment. Avec du vrai sang. Tout le genou. Une beauté. (10 h 45. Il y a Pierre qui vient d'appeler et que j'avais moi-même téléphoné il y a deux jours pour avoir l'adresse de Lawrence. Il m'invite à aller entendre Marc Ogeret la semaine prochaine à la bibliothèque Gabrielle-Roy, Pierre : il va chanter un long extrait du *Condamné à mort* de Genet, cela dont Marie-Andrée m'a dit le plus grand bien.) Mais je reviens au bobo de Marie-Andrée. Pour dire que ce qui s'annonçait comme quelque chose de très banal a pris des allures de catastrophe because son médecin de frère qui s'est mis à crier au tétanos, Marie-Andrée : tu te rappelles qu'à l'endroit où je suis tombée cela sentait le crottin de cheval, eh bien il m'a dit que c'est de cette façon qu'on attrapait le tétanos, dans le crottin. Non mais. Marie-Andrée qui a donc pris le chemin de l'hôpital, 2 grosses piqûres anti-tétanos, des pansements spéciaux et tout. Aussi,

moi, tous les remords qu'on ne cesse de me donner pour abrégé ma vie et alors que je veux vivre jusqu'à l'âge de 150 ans au moins. Mais ce médecin-là de frère à Marie-Andrée, pas plus que les autres, n'aura ma peau. Qu'ils se tétanisent entre eux, qu'ils me fichent cependant la paix. Maintenant, tétanos, le petit Robert : maladie provoquée par le bacille de Nicolaïev, qui sécrète au point où il végète, en général une plaie extérieure, une toxine dont l'action sur le système nerveux détermine une contracture douloureuse débutant ordinairement au niveau des muscles masticateurs (V. Trismus) et s'étendant progressivement à tous les muscles du corps, avec des crises convulsives. Et trismus : constriction des mâchoires provoquée par la contraction des muscles du maxillaire inférieur, « *L'épouvantable simagrée du trismus des tétaniques* » (BLOY). Où on voit, donc, qu'il n'est question, ni de cheval, ni de crottin. Tout de même.

Jean-Pierre Guay, *Le Grand bluff* (Les Herbes rouges, 1997, p. 321-322)

Aussi, vous n'avez rien dit de la dot qu'elle m'apporterait si nous nous mettions ensemble. Pas un mot non plus sur les choses sexuelles. Je vous rappelle à ce propos que je suis contre les enfants, en étant moi-même un, et qu'il ne saurait donc être question en ce qui me concerne de parcourir les calvaires édifiés par les vieilles générations. Autre chose. Moi, les maisons dans le bois avec les lapins et les puits artésiens et les poêles à bois, non. Ce que j'aimerais et ce que j'aurai, ce sera un motel ou rien du tout. Au rez-de-chaussée, il y aura les chambres pour les amis qui pourront y faire toutes les affaires cochonnes qu'ils désirent, je m'en fous, et, à l'étage, une grande et immense et haute pièce vide pour moi tout seul et pour écrire au bord d'une fenêtre sur une petite table avec une nappe à carreaux bleus et blancs. Il faut donc dire tout cela tout de suite à Nathalie pour qu'elle sache dès maintenant à quoi s'en tenir. Je lui laisserais par exemple la totale gérance du motel. Elle me dactylographierait mon Journal. Elle s'occuperait de l'entretien de la voiture. Enfin tout pourvu qu'elle ne monte jamais à l'étage. Et je m'estimerai totalement fixé sur elle quand vous m'aurez dit ce qu'elle pense du chauffage électrique. Je vous avertis : elle prononce les mots « énergie solaire » et je la répudie sur-le-champ. Le mental avant toute chose. Il faut que le monde dans son esprit soit aussi simple et clair et sain que dans le mien. En ce qui a trait à la préparation des repas, elle s'abstiendra. C'est-à-dire que j'aime bien manger aux heures qui me plaisent et, surtout, uniquement quand j'ai faim, c'est une honte de voir les gens se forcer à manger trois fois par jour et à heures fixes encore. (...) Quant aux ruches et aux abeilles, je ne vois pas d'objection à ce qu'on en fasse l'entretien et l'élevage si cela devait m'assurer un approvisionnement continu en chandelles, cierges, lampions et autres petites douceurs de cire éclairante. Maintenant, Nathalie écrit-elle elle-même. Il ne saurait en être question, je ne le permettrai pas. Vous le savez maintenant, vous avez commencé à lire mon Journal, j'ai les littérateurs en horreur, ce sont des gens à l'âme méchante (...) il sera bien précisé dans le contrat de mariage que les jours de temps gris et de pluie chaude Nathalie s'en retournera chez sa mère puisque ceux-là m'appartiennent de plein droit qui sont ma seule et unique raison de vivre, c'est ainsi, je suis un homme qui sait ce qu'il veut, denrée extrêmement rare de nos jours me direz-vous, mais quoi, on cède une seule fois et on finit par céder sur toute la ligne.

Jean-Pierre Guay, *Seul sur le sable* (Les Herbes rouges, 1997, p. 162-163)

L'édition Tisseyre

Jean-Pierre commence la rédaction du *Journal* le 1^{er} janvier 1985, un certain mardi où il se trouve seul chez lui, tandis que la neige tombe sur Québec. On sait qu'il avait eu le désir de tenir un semblable journal à quelques reprises mais, jugeant ses tentatives

insatisfaisantes, il avait renoncé. Au début de 1985, il estime avoir trouvé le ton juste et il plonge. Il se fixe comme objectif de rédiger deux à trois pages chaque jour dans des cahiers jaunes lignés aux feuillets vert tendre, de 80 pages chacun. Il n'écrit qu'au recto de ces pages, sa calligraphie est lisible, ferme, assurée, plutôt fine, il ne saute jamais une ligne et ne biffe pratiquement rien. Au moment où il se lance, il ignore si ce journal sera publié ou pas. Hormis la poésie, tous ses autres ouvrages ont paru jusque-là chez Pierre Tisseyre, au Cercle du livre de France. Jean-Pierre connaît bien l'éditeur, les deux hommes ont de l'amitié l'un pour l'autre. Il est donc normal qu'il ait songé à lui soumettre le manuscrit, mais rien ne l'autorise à penser que le *Journal* sera retenu pour la simple raison qu'une aventure comme la sienne n'a jamais été tentée au Québec, voire en Amérique du Nord. Aucun éditeur, en effet, n'a publié le journal d'un écrivain à mesure que celui-ci le rédigeait. De plus, Tisseyre était alors un éditeur plutôt traditionnel, classique si on veut, un homme d'action sans doute, mais qui aurait pu estimer que cette affaire était trop fantaisiste, sinon farfelue, et ne pas juger bon d'y donner suite. L'amitié entre l'auteur et l'éditeur n'en aurait pas été froissée pour autant. Dans le passé, Jean-Pierre avait obtenu quelques petits succès d'estime, la critique l'avait salué, mais il demeurait totalement inconnu du grand public. Compte tenu de sa position dans « l'institution littéraire » cependant – il venait de terminer un mandat de deux ans à titre de président de l'Union des écrivains – il pouvait espérer, après un refus de Tisseyre, trouver un éditeur assez original pour consentir à la publication d'un ou deux cahiers du *Journal* tout au plus. Signalons qu'au début, Jean-Pierre songeait à lancer chaque cahier séparément, sous la forme de petits volumes de 18 cm par 12 cm environ, soit à peine plus grands que des exemplaires du Livre de poche. Quand Tisseyre prend connaissance de la première tranche du *Journal*, il encourage Jean-Pierre à lui en soumettre une seconde, puis une troisième, de sorte que le tome I comprend 356 pages bien tassées. C'était totalement arbitraire. Le volume aurait rassemblé 250 pages que cela n'aurait posé problème ni à l'auteur ni à son éditeur. Il n'empêche. Les six tomes ont beau avoir été rédigés dans une même foulée, chacun d'eux forme un tout, ce que j'entends démontrer ici. Non seulement l'un ou l'autre se lit comme un roman autonome, mais l'ensemble décrit une longue parabole qui se referme à la fin sur elle-même. (...)

Le 3 mars, nous sommes page 75, Jean-Pierre signale au lecteur qu'il achève la rédaction manuscrite du premier cahier jaune, or ses propos, ce jour-là, constituent une chute, une conclusion des plus cohérentes par rapport à ce qui a été dit jusque-là. Tout en s'amusant à l'idée que les collègues de l'Union des écrivains liront un jour ce délire, il effectue divers calculs et en vient à la conclusion que son cahier, pour peu qu'il trouve preneur, il le vendrait 11 340 dollars. Les traducteurs, explique-t-il, étant rémunérés 15 cents le mot, un mot « créé » en vaut certainement dix de plus, ce qui n'est pas si fou que ça. En multipliant par 0,25 le nombre de mots consignés ici, un peu plus de 45 000, on en arrive grosso modo à ce résultat. Un tel raisonnement respecte la logique d'un président de l'Union des écrivains souhaitant améliorer le sort de ses condisciples et fixer le prix de leur travail. De plus, Jean-Pierre savait pertinemment à quel tarif écrivent les rédacteurs de discours politiques, or son chiffre de 25 cents le mot demeure très inférieur à ce tarif. Enfin, les artistes peintres, les sculpteurs, évaluent souvent leurs meilleures œuvres à ce même prix, 12 000 dollars. Je m'arrête à cela, non tant pour démontrer que ces calculs se justifient, mais plutôt pour indiquer que, consciemment ou pas, Jean-Pierre ramassait un tome du *Journal* en un seul cahier. Il avait commencé à écrire celui-ci – le premier – en se disant qu'il en ferait un ensemble, et il faut admettre qu'il y est parvenu. Car ces histoires de montant à verser pour le travail de l'écrivain

sont au cœur de cette tranche initiale du *Journal*. En la concluant sur ces mots, avec ses calculs amusants, l'auteur avait en main un tome pareil à ceux qu'il publiera dans l'édition Hébert. (...)

Autre thème majeur, exposé dès les premières pages, celui de la langue, la qualité, la maîtrise de la langue. Très vite l'auteur indique ses exigences en la matière, il signale de quelle rigueur il se chauffe, mais il rappelle aussi la grande marge de liberté qu'il s'attribue. Dans son esprit, le poète a toutes les permissions, ça va de soi, encore doit-il savoir dessiner. Si, d'une part, quiconque ne s'improvise pas écrivain, il ne faut pas non plus se laisser terrifier par des règles d'un autre âge. Voyons comment il expose ses idées à cet égard. Dans l'exemple retenu ici, il s'adresse à un correcteur d'épreuves imaginaire et lui signifie la marche à suivre.

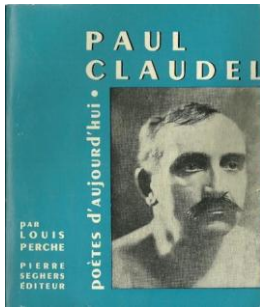
Pas d'expressions ou de mots étrangers abusivement francisés. Pas d'uniformisation du genre quand un mot peut être indistinctement employé au masculin ou au féminin. Respect absolu des néologismes, des mots nouveaux ou utilisés dans un sens nouveau probant. Pas d'ajouts, pas de « l' » devant le pronom on, jamais, en aucun cas, sous aucune considération, mièvrerie, préciosité, à-plat-ventrisme. Recherches avant de crier à l'impropriété des termes. Et tant pis pour les auteurs qui ne savent pas écrire, qui ne connaissent pas leur langue et ne peuvent donc jouer avec elle, avec les mots, on n'a qu'à ne pas les publier, ils ne le méritent pas, qu'ils fassent autre chose.

En conséquence, logique avec lui-même, le narrateur prend l'habitude au début du tome I de donner vite un synonyme lorsqu'il emploie une expression québécoise, le mot *sloche* par exemple, immédiatement suivi de *gadoue*. Quand il rapporte les propos d'une autre personne dans lesquels se loge une formule plus ou moins intelligible en Belgique, il se débrouille pour y revenir quelques lignes plus loin et lever l'ambiguïté. Je crois me souvenir qu'il abandonne cette méthode dès la fin du tome II, car il a probablement fait le tour des principales formes dialectales employées dans son entourage, ou parce qu'il a passé en revue celles qu'il utilise lui-même. En somme, il donne tout de suite les clefs terminologiques dont les lecteurs étrangers ont besoin, non pas sous la forme de notes en bas de page, mais bien dans le corps du récit. C'est une caractéristique des premiers volumes, elle ne réapparaît à peu près pas dans l'édition Hébert. Après un an de ce régime, il préfère forger ses propres néologismes que les lecteurs saisissent aussitôt : « mes marcelmasseries », au sujet d'un discours qu'il doit rédiger pour le ministre Marcel Masse. Plusieurs sont drôles, quelques-uns tombent à plat, et d'autres encore restent superflus. À tort ou à raison, des lecteurs jugent qu'il abuse du procédé. Possible. Mais d'autres s'en délectent, car j'ai relevé dans de nombreuses lettres adressées à l'auteur des compliments à ce propos. Dans tous les cas, les expressions inventées sont limpides. Les traducteurs auront maille à partir avec elles, mais les lecteurs d'expression française, quelles que soient leurs origines, les déchiffrent immédiatement. (...)

Contrairement à des centaines de milliers de titres publiés à la fin du siècle dernier, le Journal de Jean-Pierre a échappé au pilon. Il est donc possible (jusqu'à quand) de se procurer chacun des tomes. L'éditeur, Les Herbes rouges, qui a repris la publication du Journal à la fin des années 90, après avoir remis en circulation l'édition Tisseyre, honore toujours les commandes.

François Tétreau est né en 1953 au Québec. Romancier, poète et traducteur (Hart Crane, Jim Morrison), il est également critique d'art.

Aux dépens de la Compagnie



Paul Claudel

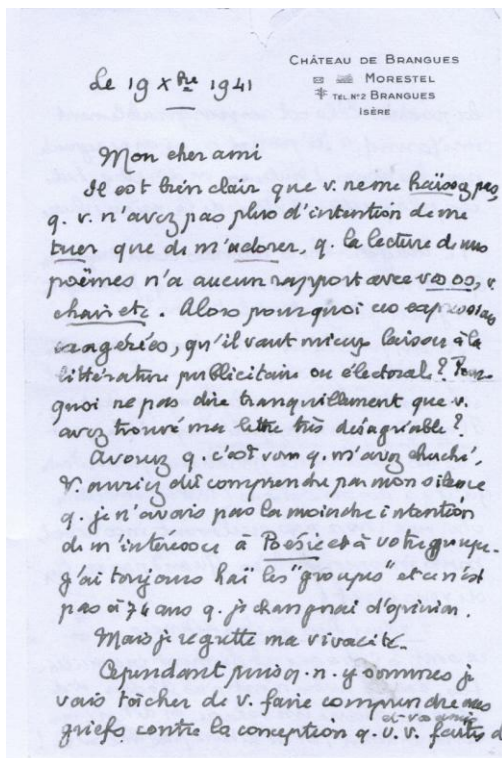
Lettre à Loys Masson

du 19 décembre 1941

En 1941, Loys Masson, poète, résistant, a 26 ans. Il a débarqué à Marseille de son Ile Maurice natale en août 1939. Réformé en mars 1940 après avoir rejoint la Légion étrangère, il atterrit à Lyon où il travaille à *Esprit* avec Emmanuel Mounier, dont il devient l'ami. Ce dernier l'invite à Lourmarin, en septembre, à une réunion d'écrivains et de musiciens. C'est là que Pierre Seghers fera la connaissance du jeune mauricien. Ému par son déchirant poème, *Notre Dame des exodes*, publié dans le numéro 97 de la revue *Esprit* en février, Pierre Seghers lui confie le secrétariat de rédaction de *Poésie 41*, tâche que Loys Masson prendra fort à cœur et qu'il remplira jusqu'en 1943.

La revue *Poésie 41* s'inscrit dans la suite logique de *Poètes casqués*, revue de poètes soldats, de « poètes de la Résistance, ouverte à toutes les voix », créée en novembre 1939 (*PC 39*) par Pierre Seghers. Le succès est immédiat. Louis Aragon est l'un des premiers abonnés de cette revue qui changera de nom après l'armistice de juin. *PC 40* devient *Poésie 40*. Suivirent *Poésie 41*, *Poésie 42*, etc. À la fin de l'été 1941, Pierre Seghers accueille chez lui, à Villeneuve-lès-Avignon, Elsa Triolet et Louis Aragon. Ce dernier est en train de terminer *Le Crève-cœur*, commencé dans la clandestinité pendant la drôle de guerre et en partie publié par la NRF dès décembre 1939. Parallèlement il travaille au recueil *Les yeux d'Elsa*.

La lettre reproduite ci-après est la réponse faite par Paul Claudel à Loys Masson, qui lui proposait de collaborer à la revue dont il venait de prendre les rênes. Cette lettre figurait en fac-similé dans l'édition de 1948 du *Poète d'aujourd'hui* consacrée à Paul Claudel par Louis Perche. Elle a disparue des éditions suivantes.



La phrase citée par Claudel, en page deux, « l'odeur des aubes déterrées », est extraite de *Puissance du matin*, poème de Luc Estang appartenant au recueil du même nom publié en 1941 par Pierre Seghers.

Quant à la radicalité des dernières phrases, elles sont, me semble-t-il, assez conformes à la manière et à l'idée que Claudel se faisait de la poésie face au monde créé par Dieu. « Pour Claudel la création entière est un poème. Il recouvre ce terme d'une signification très précise (indiquée par l'étymologie) et il célèbre son ouvrier. Son œuvre tient à cela, peut-être, de présenter une unité qui en fait la puissance, la partie poétique n'étant qu'un des éléments d'un tout. » écrit Louis Perche dans *Poètes d'aujourd'hui*. L'homme pour s'accomplir doit connaître et reconnaître le monde et s'en faire en quelque sorte le créateur. Comme « l'actualité n'est qu'un moment de l'éternel », la poésie n'est qu'une partie de la création et à ce titre, éventuellement, une « pauvre chose ». Et sans doute faut-il ici prendre en compte l'exaspération circonstancielle de Claudel devant la demande du jeune Loys Masson.

CS

Le 19 X^{bre} 1941

Mon cher ami,

Il est bien clair que vous ne me *haïssez* pas, que vous n'avez pas plus d'intention de me *tuer* que de m'*adorer*, que la lecture de mes poèmes n'a aucun rapport avec *vos os*, votre *chair*, etc. Alors pourquoi ces expressions exagérées, qu'il vaut mieux laisser à la littérature publicitaire ou électorale ? Pourquoi ne pas dire tranquillement que vous avez trouvé ma lettre très désagréable ?

Avouez que c'est vous qui m'avez cherché, vous auriez dû comprendre par mon silence que je n'avais pas la moindre intention de m'intéresser à *Poésie* et à votre groupe. J'ai toujours haï les « groupes » et ce n'est pas à 74 ans que je changerai d'opinion.

Mais je regrette ma vivacité.

Cependant puisque nous y sommes je vais tâcher de vous faire comprendre mes griefs contre la conception que vous et vos amis vous faites de la poésie. Elle est remarquablement uniforme, à tel point que si on ne regarde pas les noms d'auteurs, on dirait que toutes ces plaquettes sortent de la même plume.

1° Exagérations absurdes dans l'expression. Que dirait-on d'un musicien qui ferait exprès de jouer faux tout le temps ?

2° Un poème est autre chose qu'une série de petites impressions alignées bout à bout et racontées dans un langage prétentieux. Il existe un art appelé composition qui est autre chose que le crachotement.

3° Les auteurs ne paraissent pas se douter qu'il y a des sensations (tout est sensation chez eux) non pas seulement incohérentes mais incompatibles. Quand par exemple l'un de vous écrit

« *l'odeur des aubes déterrées* »

ce sont 3 images absolument inconciliables car les aubes n'ont pas d'odeur, et de plus on déterre un cadavre, on déterre une conspiration, on ne déterre pas une aube !

4° L'énonciation poétique ne se passe pas d'un certain rythme, élan, branle, allure heureuse de la parole portée par dessus la terre comme par une aile. Il faut toujours une prosodie, surtout quand on a décidé de ne pas compter sur les doigts. Il ne suffit pas d'aligner au hasard tous les mots qui vous passent par la tête. De cela vous et vos camarades n'avez pas la moindre idée. On dirait que vous n'avez pas d'oreille. Et ce découpage d'alinéas rend encore plus douloureuses que pour la prose ces accommodations sans cesse renouvelées que vous imposez à un lecteur déjà rebuté par la fausseté criarde des vocables choisis. On a l'impression d'un train qui s'arrête brusquement et dont les wagons s'entrechoquent. Et quand de nouveau il repart, c'est un démarrage affreux qui vous heurte au creux de l'estomac.

5° À ce même point de vue phonétique vous n'avez aucune idée de l'équilibre de la phrase, du rapport des timbres, de l'entrelacement des finales masculines ou féminines etc. Vous n'imaginez pas la souffrance qu'il y a de voir un de vos vers reposer sur un temps faible, là où un temps fort était indispensable. C'est comme si on se tordait la cheville. Quand on n'a pas le moindre sens de cette musique si délicate et si profonde de la langue française, il vaut mieux ne pas écrire.

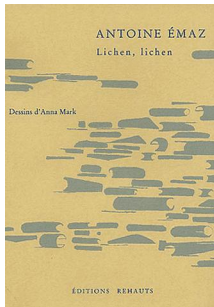
6° Enfin on dirait que vous n'avez rien lu, rien médité, rien étudié. On dirait une bande de gosses mal élevés qui s'ébrouent les cheveux au vent en criant tout ce qui leur passe par la tête. La poésie est un art qui est fait de don et de travail.

Je ne vois pas jusqu'ici que vous et vos camarades ayez l'un ou l'autre. Mais je puis me tromper. Qui aurait dit qu'un Aragon, auteur de tant d'ouvrages ineptes, serait tout à coup capable de sortir un recueil comme Crève-cœur ?

Et grand Dieu ! quelle importance vous donnez à cette pauvre chose que vous appelez la « poésie », comme s'il n'y avait pas d'autres réalités qui s'imposent à nous et soient capables de faire sortir de nous ce que nous avons de meilleur.

Et maintenant vous allez me haïr encore davantage. Pour moi je n'ai que le désir de vous engager dans des chemins raisonnables.

P. Claudel



Antoine Emaz

Lichen, lichen

Lichen, lichen (Rehauts, 2003)

Me paraissent importer l'émotion (produite par l'expression au plus près possible d'une expérience), et le sens comme connexion possible, même intermittente, entre la langue arrêtée du livre et celle, vive, du lecteur. Partant de là, tout trajet poétique juste devient défendable. (p.13)



Écrire, c'est peut-être risquer une parole en deçà de la question, avant ce qui deviendrait question si l'on travaillait dans l'ordre de la pensée, peut-être. Saisir sans comprendre ? La formulation ne va pas, mais ce qu'elle vise est juste. Il s'agit bien de saisir un mouvement de vivre, comme un remous, une convulsion, un soubresaut, une tension brusque... On ne localise pas forcément ce qui se passe, mais il y a bien cet essorage brutal et sans mots. Le poème, alors, c'est tenter de voir. (p. 22)



Je pige mal cette évacuation de la question de la « lisibilité » du poème et en même temps, dans le même mouvement, cette affirmation d'une articulation réelle au social et au politique. Je ne comprends pas cette façon d'éthérer la langue en même temps qu'est revendiquée une portée, une efficacité du poème, bref un engagement. C'est revenir à la question simple : qui s'adresse à qui, et d'où ? Écrivant cela, je ne critique pas la démarche : elle doit avoir son sens, c'est-à-dire son objectif et ses moyens adaptés. Mais je m'interroge sur qui paie quoi, au bout. Le verbe « payer » fait sale, je sais.

Réaffirmer l'évidence : on ne lit ni n'écrit en dehors d'une situation précise. Vivre prime : c'est peut-être heureux, tout dépend de vivre. Mais c'est un fait.

La poésie en s'écrivant crée continuellement sa propre poétique, en perpétuel travail. Quand la théorie, dans un souci louable de compréhension, fixe, elle est déjà au moins partiellement fautive, dépassée par le poème qui vient et outrepassa la théorie précédente. La poétique ne pourrait donc s'occuper que des œuvres mortes, closes, achevées, sans même être sûre de la validité définitive de ce qu'elle avance.

Un poète n'a donc pas à s'encombrer de cadre théorique, il doit écrire. Je ne sais pas ce que sera mon poème avant d'avoir fini de l'écrire ; j'avance dans un mouvement que je ne comprends qu'après coup, et encore pas totalement. Par contre, je connais mes moyens, et sais quelle musique je veux entendre. Mon travail vise cela, tente de s'ajuster au plus près de cette espèce de petite musique que j'ai en tête. Que tout poète soit aussi un critique, c'est clair, et bien avant Baudelaire. Il ne peut y avoir œuvre sans capacité d'autocritique, mais les critères de jugement sont flous, parfois informulés. On se corrige par intuition bien plus que par une connaissance claire ; ce qu'on a écrit sonne

faux, ne va pas, ne peut rester ainsi. On avance ainsi par tâtonnements, essais, sans idée directrice à proprement parler, mais guidé par une volonté très forte de justesse. J'écris au bout de moi, sans contrainte consciente, sans but sinon celui d'être le plus disponible possible, pour que la force trouve d'elle-même sa forme. Si j'échoue à ce moment, je ne pourrai récupérer le poème, même en y mettant toute mon énergie : il sera fichu, hors de ma portée.

La situation est très différente lorsque je lis autrui, dans une distance qui facilite la prise et l'analyse. Il y a peut-être aussi quelque chose de didactique dans cette démarche : l'envie de donner envie de lire, en balisant mon trajet de lecture. Rien de cela pour mes propres poèmes : si je vise une rencontre auteur / lecteur, elle reste muette, sans explication. (p. 72-74)



Faire sens n'équivaut pas à avoir une signification, soit. Par contre, ce qui ne fait pas sens n'a pas de signification ; je le saisis seulement comme un travail routinier du signifiant. Il serait peut-être plus simple de dire que lorsque je ne comprends pas *du tout* un poème (et je ne vois pas quelle honte il y aurait dans cet aveu d'un fait), il ne fait pas sens pour moi sinon celui justement de ne pas faire sens. Mais on admettra facilement mon droit de lecteur à ne pas lire cent pages pour me convaincre que là, dans ce livre, je et seulement je n'ai rien à comprendre. Dix pages suffisent pour cela.

Par contre, ce que je comprends un peu, ce que je comprends assez, ce que je comprends beaucoup, fait sens pour moi.

Entendre par « comprendre » ma capacité à entrer en écho, via le poème, avec une expérience humaine. (p. 77-78)

Carte Blanche

François Boddaert

« Poésie » et cryptologie (Prise de bec)

Pape-un-peu en terre avant-gardiste, il publia naguère ceci dans un livre placé sous l'invocation de Schiller (*Dans la nature*) :

La Physique allume le Taisseur,
Éloge du Tari,
artiste, pris dans les sables de *Phantaise*
mais oublié. Technologie
nécessite des braves.
Courage est impassibilité qui imite
impassibilité naturelle de l'intelligence
dans ses œuvres
Il est du R. Schumann,
qui *parle* métronome,
et échappe à Vaste Frigo
où espoir est une glace...
(etc. ; c'est page 52)

On n'est pas obligé de croire tout ce qu'on lit ; à défaut, on peut espérer comprendre ce que l'on a sous les yeux et qui vous est donné (confié, vendu) comme objet de médiation (communication) entre l'auteur et son lecteur – sinon, à quoi bon faire la poule devant la blanche page ? Ici, tout de même, passé le jeu savant (?) des majuscules et italiques, ladite « *impassibilité naturelle de l'intelligence dans ses œuvres* » intrigue (au-niveau-de-quelque-part). D'autant qu'elle est (l'intelligence) superfétatoirement traduite : impassibilité mimétiquement coadjutrice du Courage lui-même (on aura tout tenté !). Évidemment, la discursivité du propos laisse perplexe (au moins). On tourne et retourne les « vers », on les lit même de droite à gauche (sait-on jamais) – il ne se passe rien, ou plus exactement rien ne passe : aucune transfusion, diffusion, ni même infusion simple du « texte » au lecteur. Rien qui tressaille et fasse infime signe qu'un homme est à la source de ce sabir – n'était le pauvre Schumann encaqué dans ce frigidaire verbal ! On avait pourtant été mis au parfum dès le premier « poème » de l'opus, où

Le Chanteur Muet,
dont le Discours est retiré
dans les dépayages
ou *Idylles* fait des propos
idylliques. Il ridylle dans des suites.
Et ridyller, c'est imprimer
que les Bucoliques ont accès
à de l'essentiel.
(etc.)

(admirez à nouveau le jeu des majuscules et italiques). À dire vrai, et n'était une créterinerie alpestre et endurente, on ne comprend pas plus goutte à la *ridyllante* chanson

aphasique (toujours des promesses !) qu'à « *L'Éloge du Tari* » glacé-glaçante, sinon ce qu'« *imprimer* » veut dire : « *cette petite chose immense* », selon Verlaine. Mais là, *imprimer* quoi ? La couverture l'assure pourtant : *poésie* (c'est bien marqué). Et dans une collection qui a tout de même publié Bénézet, Cartier, Esteban, Michel, Moses, Rossi, Sanguinetti, Sarré, Tortel – fines fleurs *ridylliques* (?) de notre poésie.

On pénètre alors (échappant « à Vaste frigo ») plus avant dans cette dénaturante *nature* ; risque de rater la *poésie* annoncée en couverture, et pour montrer sa bonne foi. Là, c'est page 65 :

En n. a lieu Communic.,
 rapport avec X,
 transmission scrupuleuse dans l'Impéritie,
 amour de ceci, de cela.
 En elle, entre elle,
 a poussé Cheminée avec spirales,
 après la longue tradition limitée
 d'Hélégie.
 (etc.)

Est-on plus avancé dans l'élucidation de cet « *esprit poétique naïf* » dont parle Schiller à l'orée de ce livre, et qui doit se bien cacher dans l'agglomérat *visuellement* poétique de ces mots ? Et pourquoi diable songe-t-on parfois au Grand Parler d'Achille Talon et des indiens Chulupi (*De quoi rient les indiens ?*) ? On est donc premièrement pantois (toujours cette sottise congénitale), puis surpris que ça dure (d'une page l'autre), puis agacé, très agacé : quel cryptanalyste, quel cryptologue et quelle machinerie *Enigma* viendront à bout de ces hapax comme chus d'un désastre ré-obscurci ? À croire qu'une nuit, au fond d'un bois, Blanchot, Genette, Luca (Mallarmé tenant la chandelle, qui n'en peut mais)... Le tout confié aux soins d'une composeuse saisie par la danse de saint Guy.

On ahane, page à page, songeant qu'il y a quelque vérité involontaire (sans doute) dans l'énoncé de ce vers « *où espoir est une glace* »... Et soudain, c'était donc ça (page 115, et pénultième – faut y aller !) : « *Amusement est secousse thématique* » – une pantalonnade verbale, donc : une bouffonnerie lexicographique, une fumisterie lettriste. Ouf.



On a les papes qu'on peut (ou qu'on mérite ; mais par qui élus ?). Et qui dit *pontifex*, toujours en terre avant-gardiste, dit papabiles. Iceluy (autre novateur de nov'langue) illustra récemment la poésie *performante* française (en idoïne compagnie) à la nouvelle Fondation Louis Vuiton — « *Poésie Now !* » que ça s'appelle, et lui... Qui, sur son site, présente ainsi son travail d'écrivain : « *Translations, correspondances, appropriations ; réinitialisation de procédés, questionnements transfrontaliers, dispositifs communs : c'est dans ces écarts que son écriture est prise, et tente de se refaire elle-même.* » Voici donc une sienne réfection – *Departure Lounge* (plus chic en globish), et dans « *L'intégrale* » d'*Action Poétique* :

Bon.

Plan général

1. départ pour l'Asie, Hong Kong, la Chine :

Hôtel, ville, bureaux, voiture, forêt, chantier

Aéroport énorme, centre commercial.

Job ? Quel job ? Avion de nuit.

Détails zoomés, du figuratif au pur optique & back ; du sonore aussi...

1. Asie :

- Airport, description via les matières + les sons
- Avion
- Hôtel + bruits de dessins animés + pub, insurgés en TV : Égypte, Lybie, Irakiens, Tunisie

Il y en a des pages de ce jus d'une exemplaire *neutralité*, comme tachygraphique car c'est l'homme-machine qui transcrit cette « poésie » (tout fait ventre) sortie d'un téléscripateur de Roissy-en-France (salle des pas perdus). Et passé le débagoulage Baedeker (ou le synopsis anorexique, au choix), vous noterez, ici aussi, le rôle capital des doubles interlignes et la science extrême des italiques qui, à coup sûr, font sens – eux. Mais au contraire de l'auteur précédemment illustré, la compréhension de l'amas lexical est ici irréprochable : on comprend tout ! Autant le poète de la *nature* était d'une candeur hermético-comique chic et bréhaigine, autant la platitude *loungienne* gît dans la désolante *inactivité* d'un électroencéphalogramme raplapla. Au bout du compte, l'un horripilait puis ennuyait, l'autre ennuyait et rennuyait : quel est le plus *avant-gardiste* des deux ? Peut-être est-ce le destin de ces aventuriers du non-sens que de congeler le lecteur dans la glace de leurs vers, taillés dans la viande froide et dénervée de *leur modernité* nombriliste. Et, surtout, de ne jamais rien dire de « *l'infinité des fleurettes* », cher au Mallarmé de *Crise de vers*. On se demande d'ailleurs si le *fait* poétique ne tient pas là, « *sclusivement* » (*Histoires comme ça*,) à une pure et simpliste mise en scène formelle ; c'est, à la fin, de la « compoésie » !



Le plus drôle (le rire l'emporte toujours) est qu'il se trouve des libraires énamourées de *ceci*, des organismes financeurs pour ces livres ; des bailleurs pour les lectures (des bailleurs !), voyages, performances (ah les performances !) et autres résidences. L'argent public est bien employé ; et les benêts tétanisés par la vacuité crient au génie – peur de rater un train(-train) d'avant-garde autoproclamée. Pas sûr que la poésie, elle, y gagne quelque chose quand, déjà, dans les écoles, Anna de Noailles, Albert Samain et Raymond Queneau ont grand mal à se faire comprendre...

François Boddaert, éditeur d'Obsidiane, a publié des poèmes (entre autres : *Vain tombeau du goût français*, La Dragonne, 2001 ; *Consolation, délire d'Europe*, La Dragonne, 2004), des essais, des romans (*Dans la Ville ceinte*, Le Temps qu'il Fait, 2012) et des pamphlets (récemment : *Éloge de la provocation dans les lettres*, avec Olivier Apert, Obsidiane, 2013).

Yves Boudier

La groseille et le sans-abri

Il y a quelques années, alors que je terminais d'écrire ce qui allait devenir *Vanités Carré misère*¹, un livre consacré aux images de la mort depuis l'antiquité, le Moyen Âge, en passant par l'âge classique jusqu'aux ravages contemporains qui conduisent tant d'êtres à mourir devant nous sous nos pas dans les rues et les recoins des villes, je confiais à mon ami Henri Deluy mon agacement, mon quasi désespoir de voir que la plupart des poètes d'aujourd'hui s'extasiaient devant une groseille posée sur une soucoupe, un rayon de soleil entre deux portes, une éternelle plainte amoureuse déjouée ou à la lecture d'effets d'une syntaxe conduite au-delà même d'un commun compréhensible, du moins de partageable dans l'émotion.

Cette image minimale du petit fruit rouge dans sa soucoupe d'opale me hantait comme témoignage d'une incapacité de la poésie, du poème, à prendre en compte ce qui jour après jour fait obstacle à une conduite béate ou naïve du fait de vivre parmi les siens, connus et inconnus, proches ou lointains, préférant exalter des images figées du temps, dans le culte devenu insupportable du prétendu poème haïku, ou, à l'inverse, aimant trouver intéressant, voire génial, ce que la doxa contemporaine tient candidement pour du dernier Joyce. Une incapacité à prendre en charge, en chair écrite, une incarnation des contradictions, des douleurs, du tragique quotidien d'êtres (encore) vivants, blessés, interdits de paroles, plongés dans ces silences qui s'inscrivent avec une gravité indicible dans les regards qu'ils nous lancent et qui sont le dernier fil d'une relation sociale au seuil du définitif oubli que creuse une mort prématurée dans leurs vies déchirées. Le voisinage en poème d'une groseille, il est vrai, paraît plus facile à accepter, le non sens² tout autant.

Le temps passant, après cette colère sûrement liée aux stigmates quotidiens que nous laisse notre actuel monde urbain, paradoxalement, cette image « poétique », au (pire) sens aujourd'hui banalisé du mot, de la groseille dans sa soucoupe, me revenait sans cesse comme pour interroger l'espace très étroit qui génère l'émotion qu'un poème contient et parfois donne en partage. La groseille *vs* le réel (*réalité* serait plus juste en l'occurrence), hors toute volonté métaphorique : autrement dit, est-il raisonnable, est-il intéressant d'insister sur une telle opposition ? N'est-elle pas d'une grande naïveté, fondée sur la confusion entre référent et sens (du) réel, hiérarchisant, en fonction d'une distribution idéologique des objets du monde, ceux qui seraient prétendument « matière » poétique et les autres, c'est-à-dire ces choses et scènes qui relèveraient plutôt des sciences sociales ou politiques, à moins de les réinscrire dans une dimension métaphysique ou religieuse sur le mode d'une sublimation de l'horreur par un excès formel que le poème peut souffrir tout en esthétisant l'insupportable des formes dont se revêtent la misère et la mort, une mort qui patiente au profond des blessures et de la pourriture que la solitude assommante de l'absence d'abri répand, linceul gris jeté sur des corps crépitant de crasse et de noirceur. Serait-ce là l'unique postérité des danses macabres, de Villon, des « *spectacles de la mort* » chers aux baroques³, des poèmes de guerre et de misères ?

En effet, que pèse notre petite groseille devant ces scènes ? Son poids de sucre, de chair et de lettres dans l'ordre délicat qui lui donne vie et couleurs ? Son presque rien de présence, mais qui soudain bascule et prend un autre sens lorsqu'on l'imagine parmi des débris piétinés sur un quai de métro, un banc, un carton déplié ou l'étroite parcelle de sol sec d'où un SDF n'ose plus (nous) tendre la main ? Serait-ce alors une question de contexte, entendu comme lieu d'apparition du poème ? Quel est le pouvoir d'une telle image face à l'horreur du présent ?... Et mes idées se brouillent quand je sombre dans la pensée que cette groseille, comme tombée d'un poème sans ambition, est elle aussi venue jusqu'à nous par les allées ravagées du libéralisme économique, de la main esclave d'ouvriers agricoles des plaines de Murcie, par delà les affres du seul capitalisme culturel.

« *La poésie est un scandale, un scandale comme un autre* » pensait Anicet sous la plume d'Aragon. Et je me souviens que *scandalum*, c'est ce sur quoi l'on trébuche, la pierre d'achoppement, *petra scandali*. Or, si le poème fait ou non scandale, c'est qu'il pose la question de son rapport au sens, non seulement à travers les éléments de signification qu'il travaille, desquels et sur lesquels il se fonde – que ces éléments soient engagés socialement ou simples référents naturels – mais davantage selon son régime d'écriture, selon l'écart propre à l'émergence d'une émotion que le travail sur (et dans) la langue rend présent en son corps même. Ce qui donne force au poème, c'est lui-même en tant que tel, qu'on le pense avec Mallarmé comme « *enfant d'une nuit d'Idumée* » ou avec Valéry comme « *hésitation prolongée entre le son et le sens* », c'est lui-même en tant que coup de force contre la langue et ses formes issues d'une histoire qu'il réinvente à chaque fois qu'il s'écrit, hommage ou saccage, sidération ou consentement, lui-même, comme preuve écrite qui s'impose du seul fait qu'elle se risque à lui donner un corps, peu importe finalement que ce soit sous la forme de l'image actualisée d'une groseille ou d'un « *frère humain* ». Pour paraphraser Lacan, le poème ne s'autorise que de lui-même, et l'on aura compris que les images en son sein se rejoignent dans la langue porteuse des déclinaisons multiples du monde et des façons d'y tenir une (sa) place, d'y « *passer* », en jouant des signifiants et des significations associées et / ou dissociées.

Le sens d'un poème⁴ sourd d'une forme, la sienne propre, celle qui refait langue en lui quand ce qui ne lui enlève rien ainsi se rend visible, donc lisible. Nous touchons là au cœur du débat car nous sommes, il me semble, dans une époque où la préoccupation souvent surinvestie de la forme l'emporte sur le souci du dire et donne lieu à l'écriture de textes qui ne sont, et d'une manière toujours aussi solipsiste, que l'hallucination d'un auteur face à un déficit de pensée, compensé, comme effacé sous une apparence formelle le plus souvent imitative, une apparence qui mime un poème accompli. Le « *commun* » du sens est de la sorte perdu dans une forme idiosyncrasique d'écriture où n'apparaît pas un sujet, une subjectivité qui s'expose et se risque au partage langagier, mais une singularité hermétique, manière de logorrhée écrite en rien novatrice.

Pour éclaircir mon propos, je prendrais volontiers un contre-exemple de cette posture dans un autre domaine de la création artistique, en évoquant le photographe sud africain Pieter Hugo, dont l'actuelle exposition à la Fondation Henri Cartier-Bresson⁵ sait faire alliance du détail objectif de la quotidienneté avec une humanité en portraits, travaillant ainsi à l'élaboration d'une œuvre qui se situe à la fois dans et au-delà des balafres de l'Histoire, œuvre qui cependant fait apparaître une subjectivité qui appelle à une manière de fraternité, de partage, tout en offrant la résistance plastique d'authentiques

photographies.

Au fond, la « *méfiance vis-à-vis du sens, ou même son refus, que l'on observe chez nombre de poètes contemporains, méfiance ou refus perçus comme un signe de modernité* », ainsi que Secousse le souligne pertinemment dans sa sollicitation, ne seraient-ils pas liés à une forme d'opacité, d'absence de lucidité critique de la part d'écrivains, de poètes en déshérence d'une pratique sociale et / ou politique, y compris dans leur écriture et la conception qu'ils s'en font, ou pas ? Pour autant, il n'est pas question d'en revenir à une quelconque conception renouvelée du romantisme en poésie, ou à l'opposé de se replacer dans le sillage d'un Théophile Gautier⁶ quasi formaliste, mais au contraire de creuser plus encore la voie baudelairienne d'une « *modernité* », sorte de troisième voie, telle qu'elle apparaît par exemple dans la partie éponyme de son recueil d'essais à propos de Constantin Guys, *Le peintre de la vie moderne*, pour éviter de sombrer dans « *le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable*⁷ ».

Engels aimait à citer ce fameux proverbe anglais, « *La preuve du pudding, c'est qu'on le mange* ». Il en va sûrement ainsi de la groseille. Pour le poème, il revient à chacun de décliner le verbe qui lui convient, écrire, lire ou dire, mais sans oublier que le signifiant est ce qui représente un sujet pour un autre signifiant.

¹ *Vanités Carré misère* (L'Act Mem, 2009). Ce livre faisait suite à *fins* (Comp'Act, 2005), un ensemble de poèmes sur la mort guerrière et génocidaire.

² Je précise que j'emploie là les mots « *non sens* » de manière ordinaire, sans les confondre avec l'art du *nonsense* en littérature, particulièrement dans la tradition anglo-saxonne.

³ « *Spectacles de la mort* », in *Anthologie de la poésie baroque française* (Bibliothèque de Cluny, tome II, p. 103-167, Armand Colin, 1961).

⁴ Il n'y a pas « de » poème, « le » poème, mais à chaque fois « un » poème.

⁵ Pieter Hugo « Kin », du 14 janvier au 26 avril 2015.

⁶ Poème *L'Art*, publié en 1857, un manifeste pour la virtuosité plastique, la pure gratuité et l'impersonnalité, en rupture avec l'attachement des romantiques à la liberté du sujet, voire à son engagement politique et social.

⁷ Baudelaire, « IV. Modernité », in *Le peintre de la vie moderne* (1863) : « Il [C. Guys] cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. (...) La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. (...) En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. ».

Pierre Drogi

Trouver le lieu et la formule

Où plaçons-nous le sens ? Et dans quel lieu, son effectivité ?

Sera-ce dans les mots mêmes, dans des énoncés isolables, dans un discours bâti avec leur aide ?

Ou dans une situation de lecture et de tension vers un principe situé ailleurs, projeté ailleurs que dans les mots, induit, désigné ou rendu manifeste par le poème ?

Ou encore dans le lecteur, à qui appartient, en premier comme en dernier recours, la *décision* éventuelle d'accorder ou non crédit à ce qu'il lit ?

L'idée qu'un auteur puisse « refuser le sens » pourrait au départ paraître séduisante : elle supposerait qu'il pourrait aussi désigner ce qu'ainsi il refuse et par conséquent mettre le doigt sur ce que précisément ici l'on cherche.

Mais la parole poétique n'apparaît-elle pas d'emblée comme une exception au sein de la parole, une mise à l'écart des catégories ordinaires qui détermineraient « ordinairement » la portée du sens ?

Ne compte-t-elle pas parmi ses apanages de suspendre ou d'avoir suspendu, au moins provisoirement – c'est-à-dire le temps d'une lecture – l'opposition formelle entre « sens » et « non-sens », « vrai » et « faux », « haut » et « bas » voire « vivant » et « mort » ! N'y faisons-nous pas l'expérience d'une parole fondée autrement « qu'en vérité » ou fondée-autrement-en-vérité, c'est-à-dire dont la vérité ne se situe pas au niveau des énoncés ?

Là, forcément, le sens « local » (désignable) se diffracte, parfois se perd.

La question du sens

La « question du poème », celle qui engage celui-ci au moment de son écriture et qui le justifie éventuellement au moment de la lecture, est en fait indissociablement liée à celle du sens : *c'est la même*, ou plutôt les deux questions (question du poème, question du sens) se déploient en même temps. Elles sont solidaires ; sujettes à caution ou au doute solidairement. Elles déterminent à la fois, ensemble, la valeur du poème et ce qu'on désignera comme *son* sens. Elles en sont le critère.

Sous cet angle, le poème apparaît avant tout comme une mise en crise du sens au travers d'un certain régime (étrange) de la parole. Crise panique ? généralisée à tout le langage, ou qui engage toutes les dimensions de celui-ci pour une nouvelle validation de ce qu'il porte ou peut porter, rendue effective par le fait que le poème s'adresse à quelqu'un par delà même la question de la véridicité ou de la véracité des énoncés qu'éventuellement il véhicule. Le poème apparaît alors d'abord comme l'acte d'appeler ou d'interroger ou de solliciter quelqu'un, dans un espace défini par cet appel, en dehors des règles ordinaires d'usage du langage.

Aussi la « question du sens » est-elle fondatrice pour le poème, et non pas « superflue » et « ajoutée ». Elle vient en premier lieu. Le poème n'a de compte à rendre qu'à elle. Il

surgit « armé » ou soutenu dès l'impulsion première par la question du sens. En dehors de la question il n'existe pas. À moins de cela, il ne respire pas, n'est pas « vivant » (Emily Dickinson) : et ce n'est pas un poème. Ou alors : glossolalie, comptine, stridulation de cigales ?

Le sens lui-même, abordé « en poème », reste néanmoins une question. Le poème ne fournit pas de réponse, ou pas « en sens unique » – il n'offre pas de signification univoque et il n'y a pas d'autre façon d'attendre du poème qu'il livre *un* sens. Il retourne entre nos mains la question – en tous sens. Il offre le développement, bienveillant à l'égard du lecteur, de la *question* elle-même en tant qu'elle englobe locuteur et interlocuteur autour d'un texte-partition ou à partir de lui. Le texte se fait le témoin de la relation, comme le lecteur se fait le témoin du poème. Dans la lecture du poème, auteur et lecteur s'envisagent réciproquement en envisageant le texte. Ils sont même pris dans un lien, dans un réseau de liens parfois contradictoires, empêtrés et captifs, si l'on en croit Kafka.

Ils s'interrogent en commun, à la lumière du texte, sur la possibilité qu'offre une parole de transmettre ou de communiquer une émotion, une pensée, d'opérer un partage. Le sens n'est plus prisonnier dans les mots comme en un piège ; il opère dans le dégagement des pièges des mots en tant qu'instruments de pouvoir. Le poème serait philosophe quand l'usage du langage à des fins de sens unique et de pouvoir (c'est la même chose) serait sophiste.

« Qui es-tu ? », entend-on depuis le poème. Pas : « Tu es ci ou ça »...

Mettre en accord ses actes (*son* acte) avec *ses* mots, avoir pu mettre en accord son acte et ses mots, reste alors le véritable critère de validité du poème.

« D'Utopie, ce jour... »

On propose un texte à des élèves. Les visages s'éclairent ou pas. Pourquoi ? Pour peu qu'on sollicite une parole, les langues se délient, des questions fusent, des éléments de réponse à ces questions. On s'affaire ensemble au chevet du texte : chacun d'abord dépossédé de sa compétence puis la réassurant à travers les tâtonnements et l'élaboration d'une interprétation de moins en moins hésitante, confrontant les points de vue et les hypothèses ou les points de réception. Un fil se tisse, plusieurs fils à travers la salle. On suit le cheminement d'une telle interprétation, singulière et commune, sur des visages soudainement éclairés d'en dedans, traversés, rendus plus singuliers par le travail qui se fait en eux ; et la parole fuse avec plus de joie et d'assurance au fur et à mesure qu'on prend la mesure de ce que le texte agite. Car on s'assure par elle une confiance en sa propre capacité à rendre compte de ce qu'on sent, pressent, perçoit : elle restitue à celui qui lit sa véritable dignité de lecteur qui est celle d'un créateur.

Pour tout dire, le respect émane de l'interprétation : respect à l'égard des mots que l'on reçoit, respect émané du texte à l'égard de celui qui cherche le fil et se rend capable de répondre de lui-même « grâce au texte ».

On est souvent surpris de la pertinence de ce qu'a touché un texte d'abord inconnu et étranger dans l'échange des paroles qui s'ensuit, de la justesse (de l'à-propos) des remarques – si le texte a touché juste lui-même. On s'embarque presque aussitôt vers les enjeux, les points les plus délicats, les plus subtils, les plus problématiques parfois. Et le contact établi s'entendait déjà au moment de la lecture à haute voix, dans la qualité du

silence étalé autour d'elle.

La salle ensuite s'est faite ruche.

On rassemble les fils ou le miel, et quand tout est mûr ou prêt, on relit, dans un nouveau silence.

Le sens était déjà donné comme relation accomplie, avant l'entente du premier mot (que précède l'écoute comme *disponibilité*), et s'est conquis ensuite comme *interprétation* – mise en cause du lecteur, réverbération dans son esprit de la parole proférée.

L'énigme porte enfin un sens, même sans le fin mot.

Pierre Drogi, né en 1961, est enseignant, poète et traducteur (du roumain et de l'allemand). Il a été directeur de programme au Collège international de Philosophie. Dernières publications : *Afra / vrai corps* (Le clou dans le fer, 2010) ; *Levés* (Atelier de l'Agneau, 2010), *Animales* (Le clou dans le fer, 2013), *Le chansonnier* (La lettre volée, 2014).

Bernard Desportes

L'écart dans la langue

(quelques notes sur la question du sens
dans la poétique d'André du Bouchet)

*rouvert, ou – comme le sens,
il me faut en même temps que lui disparaître.*

L'emportement du muet

*Aveuglante ou banale, l'écart est peu sensible,
comme d'une lampe qui ignore le jour.*

Dans la chaleur vacante

La question du sens

S'interroger sur le monde ou s'interroger sur l'être, c'est toujours s'interroger sur le *sens*. Que l'on distingue l'être-en-soi de l'être-au-monde, l'être et l'étant comme le fait Heidegger, ou qu'avec Levinas on refuse cette *séparation* en prônant une métaphysique liée à l'altérité contre une ontologie indifférente à toute éthique, c'est bien sûr, encore, s'interroger sur le *sens*.

Qu'avec Leibniz, la pensée bute sur sa célèbre question : « *Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ?* » s'ouvrant ainsi, faute de mieux en quelque sorte, soit à Dieu (si l'on veut, dans une volonté d'absolu, toujours totalisante, nommer l'innommable), soit au vertige d'un échec de la pensée ; ou encore que l'on se résolve ou que l'on choisisse le parti pris d'une plus forte présence de l'être dans le *questionnement* plutôt que dans la vaine quête d'une *réponse* – c'est toujours s'interroger sur le *sens*. Et lorsque Marx conclut ses thèses sur Feuerbach avec son non moins célèbre « *Les philosophes n'ont fait qu'interpréter différemment le monde, mais ce qui importe c'est de le transformer* », il ne fait en réalité rien d'autre que de s'interroger sur le *sens* de l'être-au-monde comme interrogation ultime de la pensée (même si en le circonscrivant à un être-dans-l'action il limite l'interrogation de l'être-au-monde en le mutilant).

Nous savons, pour en faire tout au long de notre vie *l'expérience*, que « *la pensée pense ce qui la dépasse infiniment* »¹. De là découle que l'interrogation du sens sanctionne un *écart* au cœur de la pensée confrontée à une rupture de la continuité entre la puissance du rêve et l'infini des interrogations d'une part, et d'autre part l'indifférence et le hasard, l'incompréhensible et l'insaisissable du monde réel. Nous sommes scindés en deux entre le monde immédiat que l'on croit tenir et le monde réel que l'on sent inaccessible à ce moi inachevé, « incomplet », angoissé par une « *présence dans la pensée de ce qui déborde la capacité de penser* »¹ – cependant que la violence de cet écart nous propulse *vers un autre*, obscur, étranger à ce moi mutilé qui reste soumis au cours ordinaire de la vie.

Lorsque je dis *la pensée pense ce qui la dépasse infiniment*, le « ce » que je souligne ici

est *cela* même qui en son cœur obscur envahit ma pensée et la propulse (telle la liberté) « *au bord des limites où toute compréhension se décompose* » [Bataille] : le *sens* de l'être. Et l'on peut aussi bien appliquer à la pensée ce que Bataille applique à la poésie : « *La pensée qui ne se hisse pas jusqu'à l'impuissance de la pensée est encore le vide de la pensée (la belle pensée).* »

Ainsi est-ce à partir de cette « décomposition », et faisant de celle-ci notre terreau fertile, que nous aurons à bâtir et à nous bâtir, à travers et avec l'insaisissabilité du sens, au moyen d'une pensée tout interrogative et non bornée par des réponses d'autant plus apaisantes qu'elles sont convenues, simplistes ou dogmatiques, d'autant plus certaines qu'elles sont inaccessibles, mais aussi d'autant plus péremptoires qu'elles sont totalisantes, d'autant plus fanatiques qu'elles prétendent détenir l'unique vérité.



Dans l'irréalité immédiate

Il en est de notre inaccessibilité au *réel* comme au *sens*. S'interroger sur la réalité, se confronter à ce « *quelque chose plutôt que rien* » c'est se trouver « *face à ce qui se dérobe* » [Michaux] en nous et nous ouvre, avec l'angoisse de penser, à l'interrogation du sens de notre être-au-monde, à l'irréparable de notre confrontation inaboutie au monde.

Le réel est cet *impossible* faisant de notre vie un instant toujours en instance, figurant / défigurant ce qui *étant, disparaît* – ce qui *est, disparaissant*.

Il n'y a pas de réalité saisissable. « *La réalité n'est pas, dit Celan, la réalité demande à être cherchée et conquise.* » La réalité doit être *dite* pour apparaître / disparaître, elle est subordonnée au langage. Mais le langage, comme le sujet soumis au cours ordinaire de la vie, est soumis lui-même à la communication usuelle qui recouvre et masque l'interrogation sans fin de l'être dans le rapport éclaté, fragmentaire, *paradoxal* qu'il entretient entre lui-même et le monde, entre sa condition d'être-au-monde et son être-mortel.

Cette quête dont parle Celan, cette réalité qui « *demande à être cherchée et conquise* » est celle de l'écriture. Une écriture, c'est-à-dire la recherche d'une langue singulière *autre* que la langue de communication qui réduit et enferme l'homme dans une pensée réduite à la seule gestion du possible, à une pensée bornée à la seule pratique d'un quotidien aveugle à l'interrogation de l'être. La « recherche » et la « conquête » d'une langue *étrangère* à la langue commune qui étouffe l'interrogation de l'être-au-monde sous le verbiage convenu et *vide* de la langue des images toutes faites et des représentations toujours déjà acquises et *mortes*.

Telle est la langue d'André du Bouchet : une langue sous tension, *étrangère* et *contre* la langue de bois de réponses apparemment cohérentes à des questions qui ne vivent, elles, que de leur dynamique et n'attendent rien d'un discours en copie-conforme et apparente adéquation à une réalité immédiate dans laquelle « *tout est perdu* » (Reverdy) ; une langue paradoxale, tout à la fois *étrangère* et *contre* la langue de la cohérence immédiate réduite à la représentation des images communes, figées et vides ; une langue

qui vient briser l'unité d'un sens univoque pour l'articulation de représentations qui s'affirment dans le mouvement dynamique qui va d'un possible à un autre et trouve sa voie, tout comme sa voix, dans le mouvement dialectique d'un sens à un autre :

La montagne,
la terre bue par le jour, sans
que le mur bouge.

La montagne
comme une faille dans le souffle.

(*Dans la chaleur vacante*).²



avec le langage humain contre moi

Partant du constat d'un impossible pont entre mots et monde, André du Bouchet se situe, nous l'avons dit, tel un étranger dans la langue – étranger au langage de la communication qui masque et annule l'interrogation angoissée et vitale au cœur de l'homme sur son être-au-monde. Étranger dans la langue mais aussi *contre*.

Comme le dit John E. Jackson dans sa belle étude sur du Bouchet ³, celui-ci reprend à son compte la phrase de Kierkegaard (citée en exergue du 16^e cahier de *L'Éphémère*) : « *Seul, presque, avec le langage humain contre moi* ». Contre le « *langage humain* » cela signifie pour André du Bouchet faire éclater une langue de plomb, opaque à l'infini qui est au cœur de l'homme, c'est pulvériser les représentations sclérosées d'une langue qui masque le réel (« *Peser de tout son poids sur le mot [...] pour qu'il éclate et livre son ciel* », nous dit André du Bouchet), c'est encore et surtout briser l'unité apparente du sens (d'un sens univoque restreint à la représentation usuelle) sous la pression de la langue pour mettre au jour une réalité autre (éclatée, mouvante et paradoxale) qui ouvre l'être à ce qui lui demeure insaisissable et qui dès lors pourra, le temps d'un éclair, le temps d'un *présent*, le retenir dans l'insaisissable d'une proximité fugace mais tangible avec l'abîme de l'infini.

Cette langue tout à la fois *étrangère* et *contre* fait de la poésie d'André du Bouchet une poésie de la *dissidence* ³.

Dans un sens poétique

En ouvrant cet impératif vital d'infini au cœur de l'homme, la poésie d'André du Bouchet fait voler en éclat le quotidien soumis à la lente et dégradante acceptation du possible. Sa poésie fait de la vie une friche : un chantier heurté pour une part en butte au *récit impossible* (car « *la vraie vie est absente* ») mais pour une part ouvert à un *récit humain* qui ne se manifeste qu'au sein d'un chaos, de façon fugace et par éclats, morceaux épars, fragments. Ce chaos, s'il est échec de toute chronologie et saisie de la vie n'exprime pas pour autant une quelconque « blessure » de la vie mais bien *la vie même* comme fracture, temporalité mouvante, fragmentaire, paradoxale :

Si loin qu'il semble que la parole débordée, dans son emportement, aille droit à une destruction.

Poésie. Déjà, ce n'est plus d'elle qu'il s'agit. Sa force est dehors, dans la plénitude qui l'entame. Et dans cet instant où, la parole en place, de nouveau elle se révèle en défaut. (Dans la chaleur vacante)

L'infini perçu (« et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir », de Rimbaud) interdit de ce fait toute prise comme illusoire et vain saisissement d'une vie alors devenue sans vie : il ne délivre que cette parole en pure perte qui seule donne accès – « Ne te retient que ce que tu ne peux saisir », nous dit encore André du Bouchet.⁴

Dans un sens ontologique

De la langue de l'étranger au dépassement d'une poétique de l'univocité du sens fondée sur la contestation des formes admises et mortes de la représentation, la dissidence y est combat / découverte (« *Le feu perce en plusieurs points le côté sourd du ciel, le côté que je n'avais jamais vu* »²) et altérité (« *la main pleine de vérité, vide aussi bien que pleine. / dans l'incertitude, j'ai tendu la main* »⁵) ; la dissidence y est une « *guerre faite au langage, au nom de l'altérité à la fois portée et recouverte par ce langage* »³. Cette dissidence enfin apparaît comme une éthique de la liberté (« *J'ai vite enlevé cette espèce de pansement arbitraire / je me suis retrouvé / libre / et sans espoir* »²) dans la singularité de la démarche d'un homme-au-monde – monde « cherché », sans cesse « conquis » et perdu, qu'il figure et défigure à neuf à chaque pas.

Dans un sens politique

Par son refus de ce que la langue commune nous donne comme unique (pauvre, pitoyable ou abjecte) représentation ; par son refus de toute nostalgie ou de toute entrave liées au passé (« *ni mémoire ni oubli* ») ; par son refus de toute soumission passéiste à l'espérance (« *J'ai vite enlevé cette espèce de pansement arbitraire...* ») ; par sa marche obstinée dans le présent-du-monde sans rien sacrifier à l'alibi de lendemains. Par sa volonté de ne pas réduire ce présent à son apparence amoindrie et amputée de sa liberté d'interrogation, et donner au pas humain (« *Je vais droit au jour turbulent* »²), faisant fi du risque, la vitalité et la force (la dignité aussi) d'une marche qui englobe par son parcours dans la langue ce que la langue alors révèle de l'être-au-monde. Parce que, ce faisant, il laisse toutes ses chances à l'inconnu, et pour chaque rencontre offre à l'autre (dans un dialogue « *ni souverain ni humilié* ») la virginité d'un possible.

Pour André du Bouchet, l'impossibilité d'une narration cohérente (de l'être-au-monde comme de toute narration chronologique...) n'implique ni ne signifie nullement l'abolition pure et simple du récit, abolition qui entraîne *de facto* la parole ou l'écriture hors du témoignage des rapports que *l'homme entretient avec le monde*. Et il y aura toujours chez du Bouchet la volonté de s'inscrire, de *s'impliquer* non dans une intemporalité abstraite ou illisible (hors du sens) mais au contraire, à travers la *dimension d'un possible*, dans l'espace d'une dualité paradoxale sens / non-sens c'est-à-dire *dans le chaos du présent* (fût-il dans l'insaisissable) : autrement dit dans le chaos même d'une *présence au monde* (fût-elle irréalisable). Cette volonté [ou cette « recherche », cette « conquête », pour reprendre ici encore les termes de Paul Celan] se manifesterà dans son 'œuvre' par l'écriture sous tension d'un *récit de l'être-au-monde* nécessairement éclaté et fragmentaire mais œuvrant à toujours témoigner des liens

indéfectibles de l'homme avec le monde. Le poème qui surgit alors dans sa force lapidaire s'inscrit au cœur de la dualité être / monde et figure *dans la langue* le sens même de la vie.⁴

tenant
à ce qui déborde l'humain – qui peut, sur le moment,
avoir pour appellation nature, et, dans sa férocité, à vif parfois
se découvrir⁵

¹ Evelyne Grossman : *L'angoisse de penser* (Minuit, 2008).

² André du Bouchet : *Dans la chaleur vacante* (Mercure de France, 1961).

³ John E. Jackson : *La poésie et son autre* (José Corti, 1998).

⁴ Passages extraits, et en partie modifiés pour ce texte, de : Bernard Desportes : *Irréparable quant à moi - André du Bouchet* (Obsidiane, 2014).

⁵ André du Bouchet : *L'emportement du muet* (Mercure de France, 2000).


Bernard Desportes a fondé en 1995 la revue littéraire *Ralentir travaux*. En 2007, il est nommé commissaire du Salon international du livre de Tanger. Outre de nombreux textes critiques, il a publié une quinzaine de livres (romans, poésies, essais), dont récemment : *Une irritation* (Fayard, 2008), *L'Espace du noir* (Le Livre d'Art, 2010), *Irréparable quant à moi - André du Bouchet* (Obsidiane, 2014). Voir aussi les actes du colloque organisé sur son œuvre par l'Université de Lille III : *Bernard Desportes autrement* (Artois Presses Université, 2008, sous la direction de Fabrice Thumerel).



Antoine Emaz

Entretien

avec Anne Segal et Gérard Cartier

L'entretien avec Antoine Emaz est écoutable sur la [Sonothèque](#) ou à partir de l'icône . Pour cette retranscription, l'entretien a été légèrement amendé.

AS : Antoine Emaz, bonjour, et merci de nous accorder cet entretien pour le numéro 15 de la revue Secousse. Vous êtes né en 1955, vous avez une œuvre poétique considérable et également vous êtes l'auteur d'études littéraires sur André du Bouchet, Eugène Guillevic et Pierre Reverdy. Vous avez présidé la commission poésie du CNL de 2009 à 2013. Pour vous présenter, je vais me permettre de vous citer : « Né en 1955. Ensuite, vie ordinaire, entre pas facile et pas impossible, comme tout le monde. Je ne vois pas bien quoi dire d'autre qui serait un peu nécessaire, ou éclairant, au-delà, autour ou en-deçà des poèmes. Si tout poème est bien de circonstances, écrire vise à délayer assez pour qu'il devienne une interface, et non un miroir. Voilà pourquoi devoir alimenter le moulin biographique me gêne toujours autant » Pourriez-vous nous dire si c'est une définition qui vous convient toujours ?

AE : Elle convient toujours pour ce qui est de la biographie. Je ne considère pas que la biographie soit un outil nécessaire ou indispensable pour lire une œuvre, ça c'est sûr. Autant le poème naît de la vie, autant il s'émancipe de ce terreau, de ce substrat pour arriver à ce que Reverdy appelait une « réalité poétique ». C'est-à-dire quelque chose qui est différent d'une confession ou d'un journal. Je ne considère pas que les données biographiques soient un élément essentiel, que le poète ait besoin de donner beaucoup d'informations là-dessus.

AS : Nous souhaitons ouvrir cet entretien sur des questions qui vont toucher à l'idée du « sens ». Il n'est pas rare que les poètes travaillent la langue au point de la rendre, partiellement ou totalement, étrangère au lecteur, ou du moins empreinte d'étrangeté. À ce propos, dans Lichen, lichen, vous notez : « Ce que je comprends un peu, ce que je comprends assez, ce que je comprends beaucoup, fait sens pour moi. (...) Entendre par "comprendre" ma capacité à entrer en écho, via le poème, avec une expérience humaine ». Comment abordez-vous un texte qui semble se refuser ? La quête du sens, pour vous, est-elle première ?

AE : Je ne sais pas. Ce qui est certain, c'est que je demande au poème une sorte de partage ou de rencontre. À partir du moment où cette rencontre, ou cet accès à la rencontre et au partage d'une expérience humaine (on pourra y revenir) ne se fait pas, je suis un peu démuné par rapport à un texte qui me semble étranger. Ça ne veut pas dire que le poème doit nécessairement être transparent, c'est-à-dire être à 100% compréhensible, tout comme on comprend une recette de cuisine ou...

GC : un mode d'emploi...

AE : ...un mode d'emploi, voilà. C'est toute la question du sens qui est effectivement en

jeu et elle n'est pas du tout simple. On pourrait dire, peut-être, qu'en dessous d'un sens complet, j'ai besoin d'un accès au sens – qui peut se faire de manière assez partielle, à condition qu'elle soit suffisante. On peut prendre le cas d'Éluard par exemple. Dans sa poésie amoureuse, certains vers sont très simples. Souvent d'ailleurs, il les place au début et à la fin du poème, et souvent, aussi, ce sont des alexandrins ou des rythmes pairs. On a, par exemple : *Elle est debout sur mes paupières (...) Et ne me laisse pas dormir*. Ou bien : *La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur*. Avec ce type de premier vers, on sait qu'on est en face d'une poésie amoureuse. À partir de là, le reste du poème va suivre, en quelque sorte. Si l'on ne comprend pas tout dans le flux d'images surréalistes qui succèdent, ce n'est pas bien grave. On sait qu'on est devant un poème d'amour et, la plupart du temps, la chute remettra une petite couche là-dessus. On n'a pas compris tout, mais on a compris suffisamment pour que ce soit un poème d'amour. Là où ça devient embêtant, c'est lorsque le poème ne donne même plus ces balises-là et qu'on n'a plus de prise, en quelque sorte, sur le texte. Alors, on est démuné, on ne sait pas quoi faire. Et le poème devient étranger. On peut en lire un, on peut en lire deux, on n'en lira pas cinquante.

AS : *Dans cette même citation, vous faites un rapport entre le sens et l'expérience humaine. Est-ce que vous pourriez nous développer cette idée.*

AE : Je dirais que l'expérience peut se traduire de différentes manières. Elle ne passe pas forcément par la pensée. Elle peut passer par de l'imaginaire, par de la sensation, par des sentiments. Mais, ce qui est certain, c'est qu'il me la faut. Si je suis en face d'un texte ou d'un poème qui me semble être uniquement de la langue pour la langue, là, je bloque. Du Bouchet disait : « *L'image pour l'image est détestable* ». Oui. On peut passer par l'image mais c'est pour revenir à une expérience humaine, en tout cas à de l'humain, à un partage humain. Il me semble que Celan disait qu'un poème devait être comme une poignée de mains. Il y a quelque chose de ça – et pourtant on ne peut pas dire que Celan soit un poète facile.

GC : *On observe chez beaucoup de poètes contemporains une méfiance vis-à-vis du sens, voire même un refus de celui-ci, méfiance ou refus perçu comme un signe de modernité. C'est aussi vrai dans d'autres domaines artistiques, comme le théâtre par exemple. C'est encore plus manifeste si on renverse la proposition : la clarté serait un signe d'ancrage dans le passé. Ce n'est pas nouveau, il y a même toute une tradition, qui remonte à Dada, par exemple, etc. Qu'est-ce que cette réflexion vous inspire ?*

AE : C'est compliqué... Pour repartir de Dada, c'est un mouvement qui m'a beaucoup intéressé – qui continue d'ailleurs de beaucoup m'intéresser, *historiquement*. On peut dire que Dada, puisqu'il le revendique lui-même, privilégie le non-sens. Mais il est dans des circonstances historiques précises, qui sont celles de 1917-1920 : à peine 2 ou 3 ans ; ensuite on a le surréalisme et on repasse à des valeurs positives pour la poésie, l'affirmation d'une esthétique, etc. Ce qu'il y a d'étonnant chez Dada, c'est le fait de faire exploser des codes esthétiques qui étaient présents depuis très longtemps, et d'aller contre la raison comme maîtresse du monde – parce que les circonstances historiques de l'époque, la première guerre, montraient bien le naufrage de cette raison comme maîtresse du monde. Est-ce que cela signifie que la même révolte peut être indéfiniment répétée durant un siècle jusqu'à nos jours ? Ça, ça me semble beaucoup plus discutable. Il y a un *geste* dadaïste qui reste intéressant mais qui n'est pas reproductible. Pour Dada, j'ai souvent l'habitude de repenser au mouvement punk, c'est-à-dire à la devise *no*

future. Ces mouvements, qui sont d'ordre nihiliste, peuvent tout à fait se comprendre dans leurs circonstances historiques, mais s'ils n'ont pas de futur, ils ne doivent pas durer – et Dada n'a pas duré. Donc, reprendre cette façon de voir *maintenant*, me semble dépassé. Il faut inventer autre chose. D'autant que je ne vois plus très bien ce qu'il reste à casser maintenant, au niveau des formes ou au niveau de l'expression. On a fait le tour de la destruction. Il est peut-être temps d'inventer autre chose, d'inventer d'autres modes d'écriture, d'autres formes – et pas seulement détruire les formes précédentes.

GC : Détruire les formes en s'appuyant sur une destruction du sens...

AE : Tout à fait. Destruction du sens qui, elle-même, avait un sens. C'est pour ça que c'est difficile. Quand Dada dit : « *Je fais un poème en tirant les mots de mon chapeau* », on comprend très bien que c'est une façon de nier une esthétique, une idéologie dominante. Une fois que ce geste est fait, on ne va pas le reproduire à l'infini. Il est fait, on ne voit pas comment aller plus loin : c'est un geste limite. Certaines œuvres sont des impasses, en poésie comme en peinture d'ailleurs. Des œuvres sont des carrefours et d'autres sont des impasses. En peinture, par exemple, on peut dire que quelqu'un comme Picasso ouvre des possibles. Mais d'autres œuvres sont beaucoup plus fermées. Si on prend Van Gogh, au delà de lui, quoi faire ? On ne va pas refaire du Van Gogh ! En poésie, Michaux a une œuvre ouverte, du Bouchet a une œuvre fermée. Pour moi, Dada est un mouvement fermé.

AS : Fermé au niveau du sens...

AE : Au niveau du geste d'écrire qui amène à refuser le sens, et les codes de partage qui sont ceux du plus grand nombre.

GC : Ce sont des œuvres qui n'essaient pas autre chose.

AE : Non, elles sont dans leurs limites. Mais par contre, elles sont indispensables. Les mouvements de rupture, de cassure, que ce soit Dada, ou le même geste chez Rimbaud, ou chez Baudelaire (avec la modernité), on en a besoin. La seule chose, c'est que Dada est sans avenir, puisqu'il nie lui-même l'idée d'une progression, d'une avancée, alors que chez Baudelaire on a une possibilité de développement de la poésie – qui a donné d'ailleurs toute la postérité de Baudelaire.

GC : Toujours dans Lichen, lichen, vous identifiez deux facteurs essentiels pour l'appréhension d'un poème, le sens et également l'émotion : « Me paraissent importer l'émotion (produite par l'expression au plus près possible d'une expérience), et le sens comme connexion possible, mais intermittente, entre la langue arrêtée du livre et celle, vive, du lecteur. » L'émotion, comme le sens, n'a pas toujours bonne presse...

AE : Oui, il faudrait revenir sur cette opposition, qui n'est peut-être pas simple. Je ne suis ni théoricien ni philosophe, ni linguiste. Les notions que j'emploie peuvent paraître relativement floues. Ceci dit, l'opposition entre pensée et émotion est très simple : la pensée est de l'ordre du langage et du réflexif alors que l'émotion est de l'ordre du sentiment, de la sensation, de l'affect, du nerveux, de ce qui est sans langage. La séparation, pour moi, elle est assez nette. On a des poésies qui peuvent être « pensives » (qui sont de l'ordre de la pensée, ou de la réflexion ou de la philosophie sous une autre forme), et des œuvres qui sont du côté de l'émotion, c'est-à-dire de là où il n'y a pas de

langage : et on va essayer de mettre de la langue sur quelque chose où, précédemment, il n'y a pas de mot. C'est comme ça que se fait le partage, pour moi. Et je suis nettement du côté de l'émotion. Pas seul ! Il me semble bien que si on prend chez Reverdy, par exemple, on avait une sorte d'équivalence, d'égalité entre *émotion* et *poésie*. Le poème n'est pas réductible à une pensée, c'est très clair. Il est *au delà* de ça. Il est une sorte de *premier langage* après quelque chose qui nous a défait du langage. Je donne un exemple : quand vous êtes éperdument amoureux, vous n'avez rien à dire, sinon « *Je t'aime* ».

GC : *C'est une sidération.*

AE : Voilà. Quand il y a l'attentat contre *Charlie hebdo*, la première réaction n'est pas d'écrire trois pages. Il y a : « *Quoi ? C'est pas vrai !* ». Le poème va naître de ça. Être amoureux, l'attentat de *Charlie hebdo*, mais ça peut être aussi la floraison de la glycine... peu importe l'événement qui est à l'origine, c'est toujours quelque chose qui n'a pas de langue, quelque chose qui n'est pas exprimable – ou plutôt qui est inexprimé. Quelque chose qui réduit au silence. Le poème va être une première approche pour mettre des mots sur ce qui a réduit au silence.

GC : *N'avez-vous pas le sentiment qu'une sorte de suspicion est portée sur cette manière...*

AE : Sur cette approche ? Si, certainement, vous avez tout à fait raison. Il y a eu une très grosse dose de romantisme, qu'il faut bien évacuer d'une manière ou d'une autre.

GC : *La poésie est inadmissible.*

AE : Oui, parce qu'on a voulu la réduire à du sentimentalisme bêta. D'accord, on peut éliminer tous ces aspects naïfs. Il reste que dans la vie de chaque homme arrivent des événements, minimes ou très importants, qui demandent des mots. Et c'est là que la poésie intervient, pour moi.

AS : *Dans l'extrait de Lichen, lichen que Gérard vient de citer, vous dites : « ...le sens comme connexion possible, mais intermittente, entre la langue arrêtée du livre et celle, vive, du lecteur. » Donc le sens est un partage, en fait ?*

AE : Oui. C'est aussi pour ça que l'auteur n'a pas à aller plus loin que son poème ; il n'a pas à s'expliquer davantage. Cela rejoint aussi ce qu'on disait tout au début sur la biographie : le texte, à partir du moment où il est lu par le lecteur, devient la propriété, la création du lecteur. Vraiment complètement. Encore faut-il que le lecteur puisse faire cette opération d'appropriation et connecter, en quelque sorte, ce qui est donné comme émotion dans le poème à sa propre mémoire, sa propre réserve d'images, son univers et son expérience personnelle. Peu importe que cette expérience d'arrivée diffère plus ou moins de celle du poète au départ. Ça n'a aucune importance. Le poème est vraiment une interface, neutre en quelque sorte. Intense mais neutre, et il peut être lu de multiples façons selon le lecteur qui le lit.

AS : *Dans ce cas-là, le sens est meuble...*

AE : Oui tout à fait, avec quand même des directions marquées.

GC : *C'est le poème d'amour dont vous parliez.*

AE : Oui, voilà. Si c'est un poème d'amour, on ne va pas penser à la guerre du Vietnam. Alors que si l'on est dans un poème sur la violence terroriste, à la limite, *violence, mort, explosion* suffiraient, on n'a pas besoin de rajouter *Karachi*. Chacun lira un endroit du monde où il y a eu une explosion et des morts.

AS : *Dans Cambouis, vous écrivez : « Ce n'est pas la pensée qui bouge la langue, c'est la vie. (...) La pensée ne peut naître que lorsqu'il n'y a plus d'émotion : elle n'est pas poésie. » Comment articulez-vous pensée, langue, émotion et poésie ?*

AE : De manière difficile ! Mais je ne peux parler que d'une *pratique*. Je ne suis pas un théoricien de la poésie. J'écris et, à partir de là, je peux essayer de réfléchir. Le plus important, c'est l'idée que la pensée ne préexiste pas au poème. C'est pour moi radical. D'autres poètes peuvent travailler autrement. Mais pour moi, c'est très clair. Il n'y a jamais, par exemple, de projet d'écrire. Je ne *projette* pas d'écrire un poème. J'ai envie d'en écrire, mais ça ne dépend pas de moi que j'en écrive. Il n'y a rien qui précède l'écriture elle-même, en poésie. Alors que si l'on prend un autre registre, par exemple les notes, là il n'y a pas de problème. Je peux très bien décider d'écrire une série de notes sur le dernier livre de Giovannoni, par exemple – ce que je suis en train de faire. Il y a un projet, on commence à penser, on construit la réflexion... Mais c'est le domaine de la pensée, on n'est pas dans le domaine de la poésie. Est-ce que je me fais comprendre ?

AS / GC : *C'est très clair !*

AE : Je ne sais pas pourquoi c'est ainsi. Encore une fois, ce n'est pas un choix chez moi. Ça s'est toujours fait comme ça.

GC : *C'est une approche qui est assez générale. J'ai en tête ce que disait Seamus Heaney : le poème naît lorsque les mots rencontrent la pensée. La pensée n'est pas préexistante aux mots.*

AE : Non, je ne vais pas être d'accord. Pas « *lorsque les mots rencontrent la pensée* » : lorsque les mots rencontrent l'émotion, lorsque les mots rencontrent de la sensation ou du sentiment, de l'affect. Pour moi, c'est là que ça se joue. La pensée, je n'en ai pas besoin. J'en aurai besoin a posteriori, quand je reviendrai sur le poème qui s'est écrit et que je commencerai à réfléchir dessus. Mais, au départ, je ne réfléchis absolument pas.

AS : *Dans la pensée, il n'y a pas d'émotion ?*

AE : Non. Elle est à la fois opération de langue et de réflexion sur quelque chose qui lui préexiste, à savoir le poème. Mais quand j'écris le poème, il n'y a absolument rien avant, sauf cette espèce de *muette*, que l'on peut appeler émotion, affect. C'est pour ça que je suis aussi dépendant de ce qui se passe. Il peut y avoir de très longues périodes où je n'écris pas de poèmes. Et je n'ai pas de moyens de me forcer à écrire. De la même manière, je n'ai jamais écrit un poème pour répondre à une revue qui demande : « *Est-ce que vous pourriez écrire sur la nature – ou sur l'amour, ou sur la révolte ?* ». Je ne peux pas. Chez moi, pour la poésie, rien n'existe a priori. Rien n'existe avant. Je suis toujours en train de commencer le poème. Alors que pour d'autres poètes, je sais que ça fonctionne

autrement. Ils se mettent à un livre, mais ils ont déjà le projet du livre, le sujet en quelque sorte, comment ça va se passer... Moi, je ne sais absolument pas comment ça va se passer. C'est ce qui fait, d'ailleurs, qu'il y a peut-être pour moi deux ou trois livres que j'appellerais des *livres* ; tout le reste de mon travail, ce sont des recueils. Des rassemblements.

AS : *Une autre citation* : « La langue est inerte. Mon travail est de l'électrifier, de produire des champs de forces, à l'intérieur. » *Ça poursuit un peu ce dont vous parliez, sur votre manière d'écrire...*

AE : Tout à fait. Je pars toujours de la langue commune : la plus commune, la plus simple. Elle va être travaillée de manière plus qu'*inhabituelle* : de manière *poétique*. J'aime bien une citation de Gourmont que j'ai lu dans Poezibao il y a quelques jours. Il disait : « *Le style, c'est à la fois le langage de tous et le langage d'un seul* ». Ça me semble très juste, dans sa simplicité. On est dans la langue commune et, en même temps, on en fait un usage qui est très particulier. C'est ça l'enjeu. Si on reste trop dans la langue commune, on risque d'arriver dans le naïf, ou le banal, ou le sans-intérêt ; si on va trop du côté de l'individu et du langage d'un seul, on ne parle plus que pour soi. Il y a une sorte d'équilibre ou d'entre-deux qui est à trouver. Mais, ce qui est certain, c'est qu'il y a une *mise sous tension* de la langue habituelle, ça oui. Je pense que c'est particulier à toute la poésie.

GC : *Vous êtes à la fois poète et critique. Tout poète est engagé dans un processus de création qui fait qu'il explore certaines voies et en refuse d'autres : chaque poète est un peu législateur. Le critique, lui, pèse, évalue, dissèque, analyse. Il énonce rarement des sentences définitives qui pourraient lui interdire la compréhension de voies différentes de celles qu'il pratique. Comment vivez-vous cette difficulté ?*

AE : Il y a une chose à préciser, c'est *critique*. Je ne crois pas que je sois un critique, au sens de critique littéraire, comme on l'entend. Je suis juste un lecteur. Ce que je fais, ce sont des notes de lecture, c'est-à-dire des réactions personnelles à des livres que je lis de manière continue. Mais il n'y a aucune obligation, comme l'aurait un critique littéraire, de couvrir tout le champ poétique et de rendre compte de ce qui se passe dans la poésie contemporaine. Ce n'est pas du tout mon but. Je lis ce que je veux et j'écris ce que je veux à partir de ce que j'ai lu. Je n'ai aucune contrainte. Je poserais ça au début.

Sur le poète comme législateur, je n'y crois pas trop, non. Le poète est parfaitement libre. Il est dans un espace où tout est possible, où tout est permis. C'est ensuite, lorsqu'on revient sur le poème, qu'on commence à réfléchir : « *Ce poème, est-ce que je peux le publier ? Est-ce que j'ai envie de le publier ? Est-ce que je le garde pour moi ? Ou est-ce que je le mets à la poubelle ?* ». À ce moment-là, on commence à trier et à légiférer, en quelque sorte. Mais c'est après. Le geste lui-même d'écrire, il n'est absolument pas contraint par quoi que ce soit. Vous voyez ce que je veux dire ? Dans ce sens-là, par exemple, j'ai du mal avec *l'Oulipo* qui, au contraire, pose la contrainte comme motrice de l'écriture. Ça m'est complètement étranger. Pour donner un autre exemple, il y a un poème de Guillevic, (pourtant j'aime beaucoup Guillevic), dans son *Art poétique* où il dit qu'il aimerait bien écrire autrement et qu'il ne le peut pas. Pour moi, on devrait toujours pouvoir écrire autrement. Ensuite, dans un deuxième temps, a posteriori, on regarde si ce que l'on a écrit vaut le coup ou pas. Et on l'élimine – ou on ne l'élimine pas. Mais c'est dans un deuxième temps. Au départ, il ne faut jamais

bloquer la main. Pour revenir sur l'idée de la critique, dans mes carnets par exemple, je peux avoir des formulations globales, générales, du style : *la poésie c'est*, ou *la poésie ce n'est pas*, ou *la poésie ne doit pas*, etc. Alors qu'en fait, je devrais toujours dire : « À mon avis, dans mon travail, c'est comme ça que je vois les choses », etc. Pour alléger, parce que c'est trop compliqué de le répéter à chaque fois, je vais utiliser des formulations générales. Mais en fait, je crois que chaque poète ne peut parler que pour lui-même, pour le petit espace de langue et de poésie qui est le sien. Au-delà de ça, on n'a pas de conseils à donner ni d'oukases à poser. Je ne crois pas qu'on ait à légiférer. Par contre, on peut tout à fait dire, comme on le disait tout à l'heure, que certaines œuvres nous restent étrangères alors que d'autres nous sont très proches. Ça, c'est tout à fait légitime.

GC : Une autre façon de poser la question, serait de dire : Est-ce que certains poètes que vous lisez en tant que lecteur, que vous analysez en détail pour en faire une note de lecture, vous marquent au point de faire évoluer votre propre écriture ?

AE : Ma réponse est *non*, c'est clair. Ou du moins, plus maintenant. Je ne pense pas que mon écriture, maintenant, puisse être déviée par une œuvre quelconque, que ce soit des œuvres contemporaines ou le retour à des œuvres majeures comme celles de Michaux, ou de du Bouchet, ou de Reverdy. Ce problème est maintenant réglé. Mais il a fallu du temps. Peut-être 10 ans, 20 ans... Il y a même une sorte de précaution qui est venue avec l'expérience. Je parle surtout pour des œuvres importantes, reconnues – je pense par exemple à Jaccottet. Quand j'attaque des œuvres comme ça, presque tout de suite, je cherche ce qui m'intéresse, ce qui me convient, ce que j'admire éventuellement ; mais, d'un autre côté, je cherche tout autant les points faibles, ce qui ne me convient pas, ce que je critiquerais, de manière à ne pas être entraîné, en quelque sorte, dans un sillage.

AS : Pour finir, peut-être peut-on revenir à la question initiale : le sens, pour vous, c'est quoi ?

AE : C'est la possibilité de pouvoir partager, via le poème, via le langage, et via une certaine organisation du langage, une expérience humaine qui peut être tout à fait minime, ou qui peut être majeure.

AS / GC : Merci beaucoup.

AE : Merci à vous.

Principales publications récentes d'Antoine Emaz : *De peu* (Tarabuste, 2014), *Flaques*, notes (Centrifuges, 2013), *Double seul* (Le Rosier grim pant, 2012), *Dedans dehors* (Vincent Rougier, 2012), *Cuisine*, notes (Publie.net, Publie.papier, 2012) ; *Sauf* (Tarabuste, 2011).

Signalons aussi le dernier numéro de la revue Europe (n° 1031, mars 2015), qui consacre un dossier à Antoine Emaz. <http://www.europe-revue.net/>

Geneviève Huttin

Le sens et la particularité

suivi de Lorrains abstraits

Mes poèmes débutants (*Seigneur...*, Seghers, 1981) ont fait choc sans faire sens. En proie à une expérience indicible, j'ai mimé la langue du XVI^e siècle (Agrippa d'Aubigné) et le Grand Style de Racine pour dire un drame qui me dépassait, le drame d'un autre. Je me suis prise pour (un) autre. Je croyais à l'époque qu'il fallait interdire le sens à la manière d'*Orange Export*, on n'aurait affaire au sens que dans la mesure où il est justement interdit.

C'est l'impossibilité de *vivre* avec cette expérience qui m'a menée à la radio d'une façon un peu somnambulique, puis peut-être à l'écriture.

En fait, et ce n'est pas le cas de tout le monde également, j'avais une histoire très puissante mais je n'en avais pas les mots.

Cette histoire m'isolait ...

Cette histoire familiale d'un suicide, je la partageais parfois dans la vie. C'est fou ce que nous sommes nombreux à être fils et filles de...

Le tabou social est énorme. Par moment j'en rencontrais tant que je me disais : mais c'est un vrai club...

Un jour, mon amie Martine Broda voyant que j'étais hantée me confia son étonnement, presque sur le mode du reproche : en effet, Yves Charney venait d'écrire « *Proses du fils* ». Pourquoi n'y arrivais-je pas ? C'est qu'aucun suicide ne ressemble à... et que le « sien-du-père » était survenu dans un temps proche de la petite enfance, si je m'en souviens bien. Il m'arrivait de trouver dans des romans des échos : l'enfant du suicide reproche, devenu adulte, l'incapacité de l'autre à l'aimer, tandis que c'est lui qui a du mal à *être là*...

Longtemps comme ça. Cocteau est aussi un enfant de suicidé : voir *La Difficulté d'être*. Mon histoire restait plus puissante sur moi que mes mots sur elle.

C'est en passant par la radio, en retrouvant la langue de la communication, que j'ai peu à peu arrêté l'hémorragie du sens. Le suicide avait détruit le lien et enlevé toute signification à ce qui avait existé. J'ai répondu à cette absence non en la citant directement, mais en progressant au contraire dans le silence, vers des questions, via les reportages. J'ai accédé à une part dicible : les Lorrains, la langue perdue, la culpabilité de certains, la résistance de mon père (non exhibée).

La thématique était là depuis l'enfance mais je ne la voyais pas.

Mon écriture n'ambitionne que d'être le « document poétique » de cette expérience de se donner une parole à soi, d'être fidèle aux échos transmis, d'en explorer la richesse d'imaginaire, les résonances actuelles.

Je ne donne peut être au bout du compte qu'une parole souffrante mais accueillant les

échos, et donc apaisée, je crois...

*Parfois je pleure,
non parce que je n'ai pas de mots
au contraire
je pleure
parce que j'ai des mots*

Le sens y est pour quelque chose. Il faut pouvoir donner sens même à ces expériences-là. Sinon on risque de s'y abîmer... J'en ai connu, le suicide provoque un dommage violent, collatéral.

Par exemple, je reproche à ma mère d'avoir « oublié de penser » – et surtout oublié de partager ses chagrins et ses opinions avec nous...

Où à mon père d'avoir insuffisamment soutenu son image devant nous.

Donner sens, c'est la résilience même. L'expérience artistique dépasse la vie et le mal. Le problème de la reconnaissance mutuelle reste le problème majeur de notre société et l'inégal accès aux connaissances et à la parole en est la première cause.

Les déterminations sociales sont présentes dans mon écriture, où il s'agit moins de construire une épopée collective ou un destin individualiste – on n'écrit pas à la place des autres – que de moi-même me tenir debout.

Pourtant, quand j'écris mes « *Lorrains imaginaires* », je relate une adolescence troublée, un désir de penser et une impossibilité *actuelle* de la pensée au temps de l'adolescence, et je cherche le Lorrain *abstrait* en moi, aux racines légères et facilement transplantées, un « *transparent* » qui ressemble à tous les autres tout en étant lui-même... avec une dose d'humour et de particularité.



Lorrains abstraits

1

Anna

dans sa voix te parvenait un accablement sans réponse
où levait l'étendard de la honte

un essai de mise à distance, un effort

voix abstraite de la conscience,
voix tombante,
devant la photo à croix gammée,

et qui tenait quand même la honte pour objective

la tournait en objet devant toi, la laissait voir

2

comme ils ne furent pas les plus responsables, ils ne le sont jamais
Sarre Union
seuls les morts sont coupables ici du mal qu'on leur a fait

c'est logique, les enfants héritent du dommage au cerveau:

ils disaient qu'ils « *s'étaient soumis car ils n'étaient pas les plus forts* »

ne voulant porter chacun leur part,
elle déborde
et les journaux sont trop gentils, trop cons

de parler de « vide de l'histoire »
dans les villages *judenrein*

3

Villages,

les faits sont têtus, enterrez les faits

4

Village, momie du cœur
le clocher,
la diligence,
 le cheval
l'usoir
l'épicerie,
les charrettes,
le petit bois, les poules

EUX

douceur arrêtée dans la mémoire

5

Eux en 1945

La photo des deux frères debout, la mère est assise
les mains dans le tablier

au seuil de la
cabane

ils sont très loin, vraiment

Geneviève Huttin est née en 1951 à Montargis (Loiret). Formation à l'École Normale Supérieure. Longtemps productrice à *France Culture* (émissions de la nuit). Plusieurs livres, dont : *Seigneur...*, poèmes (Seghers, 1981), *Paris, Litanie des cafés*, poèmes (Seghers, 1991), et récemment *Cavalier qui penche*, récit (Le Préau des collines, 2009) et *Une petite lettre à votre mère*, poème (Le Préau des collines, 2014).

Jacques Kraemer

Un phare dans la nuit profonde

Propos recueillis par Karim Haouadeg

KH : Le théâtre, ça a du sens ? En voyant les spectacles de certains de vos collègues, on peut en douter.

JK : Quel est le sens de la question ? répondrait un humoriste. Un spectacle de théâtre peut-il, doit-il avoir un sens unique ? Par qui et comment le sens est-il produit ? À quelles fins ? La question est énorme, et les tentatives d'y répondre seraient hasardeuses, complexes, multiples.

KH : Précisons donc. En tant qu'auteur et metteur en scène, quand vous concevez un spectacle, cela répond-il à la volonté d'exprimer un sens préétabli ?

JK : Oui et non. Ça dépend des projets. Le sujet du spectacle est préétabli (thème ou pièce). Les questions sont posées, elles orientent le travail de recherche et de réflexion. Quant au sens de ce qui va « sortir » à l'arrivée, à la naissance de l'œuvre scénique, il n'est pas préétabli. Il se construit au jour le jour, répétition après répétition. Qu'est-ce qui oriente et fixe le sens ? La pensée – sentiment intime, la conviction qui se forge, chemin faisant, y compris quand la conviction n'est que l'expression d'un doute. Cette réflexion sur le sens est à la fois globale et microscopique. Je dirais : honte à qui fait du théâtre sans réfléchir à ce qu'il fait ! Selon moi, tout artiste est le penseur de son art. La question que je me pose, jour après jour, répétant, est : que dit mon spectacle ? En quoi telle réorientation modifie son « message », et suis-je dans le désir d'assumer ce message qui se dégage de mon œuvre scénique ?

Le sens se construit aussi par l'accumulation de chaque détail qui fait le spectacle. À chaque instant de la répétition, il faut choisir. Tous les accessoires concourent à l'essentiel. Chaque détail du jeu, force de la voix, hauteur du ton, rythmé de la phrase, souffle, chaque regard, chaque mimique, tout fait sens, tout doit être contrôlé. Sauf que, et c'est là le miracle, plus on cherche à tout contrôler, plus on se rend compte qu'il y a de l'incontrôlable, qu'il faut laisser partir l'œuvre scénique où elle veut, et particulièrement le jeu ; librement, ludiquement, sans réflexion, ni autocensure préalable. Ce qui va faire la richesse et l'intérêt de l'œuvre scénique est au moins autant ce qui échappe que ce qui est contrôlé. En ce sens, l'artiste a un devoir d'irresponsabilité. Le travail poétique, dans sa gestation, obéit au sentiment, à la sensation, plus qu'à la raison. Mais c'est une irresponsabilité relative. Car il lit, l'artiste, ce qu'il fait ; il est le premier lecteur, le premier spectateur de son œuvre ; et il a la capacité de corriger, de rectifier. Au bout du compte, ce qui se passe, c'est que le théâtre démasque ceux qui le pratiquent ; il laisse lire, pour peu que le spectateur sache lire, qui est le « faiseur de théâtre ». Paradoxalement, le théâtre démasque les tricheurs et les imposteurs. Il débusque ceux dont la « pensée-sentiment » est vide ou, pire, vile.

KH : Si vous songez aux spectacles que vous avez montés ces dix dernières années, comment cela s'est-il passé concrètement ? Est-ce que la question du sens s'est posée dans votre pratique ? Et comment ?

JK : Il me semble que jamais je ne me pose la question du sens au préalable. Tout choix est de circonstances. Soudain je décide, soit seul, soit en dialoguant avec la ou les personnes qui m'entourent, de travailler tel auteur, telle pièce ou tel thème, telle période de l'histoire. Cette décision me semble subite, presque de hasard ; elle ne l'est pas et, en travaillant, je découvre le sens de ce choix. Très souvent, il vient de loin, du cheminement de ma vie, de mes origines ou d'un désir différé qui resurgit.

Et puis, après le moment de la décision, entrant dans le travail de recherche, le sens, s'il n'était pas clair, se construit. Il n'est pas donné d'emblée ; il est à produire. Et ceci, la production du sens, vaudrait non seulement pour l'émetteur (le metteur en scène), mais aussi pour le récepteur (le spectateur). L'œuvre scénique, en même temps qu'elle provoque chez le spectateur des émotions, des sensations, des associations d'idées, l'incite à construire le sens de ce qu'il voit. Une œuvre scénique se développe dans l'espace et dans la durée, dans la succession des images et des textes ; elle suscite l'œil et l'oreille ; elle double en quelque sorte le travail de la lecture par celui du visionnement. Décrypter une œuvre scénique est, on lesait, un travail complexe en raison de l'enchevêtrement de signes multiples ; je me souviens d'un texte de Roland Barthes où il évoquait la machine polysémique qu'est l'œuvre scénique.

Si je survole ce que j'ai fait au cours de la dernière décennie, si je considère le répertoire de la dizaine de spectacles (j'en réalise environ un par saison), quels sens apparaîtraient, après coup ? J'écarte, de cette auto-évaluation, les auteurs reconnus dont j'ai mis en scène des pièces que j'admirais (Marguerite Duras et Michel Vinaver), encore qu'il me semble intéressant de relever ceci : j'ai mis en scène *Agatha* car j'avais nourri pendant des années le désir et l'idée de voir jouer la pièce par deux acteurs que j'avais eus comme élèves à la rue Blanche, Lara Guirao et Nicolas Rappo. De la même manière, j'ai mis en scène *Dissident, il va sans dire* car je tenais une distribution évidente avec Thomas Goubiac et Catherine Depont ; et *Nina, c'est autre chose* pour le trio formé par Odile Grosset-Grange, Vincent Jaspard et Philippe Lebas. Je cite ces comédiens, et j'insiste un peu, sachant que bien souvent, le choix d'une pièce est déterminé par le désir que peut avoir le metteur en scène de voir l'acteur dans tel rôle. N'avais-je pas réalisé successivement *Bettine* de Musset, *Bérénice* de Racine et *Mademoiselle Julie* de Strindberg, non seulement pour le plaisir de travailler ces auteurs classiques que j'aime tant et qui me nourrissent, mais aussi pour me donner le plaisir de voir se déployer toutes les facettes du talent d'Emmanuelle Meysignac ?

KH : Cette intervention du choix du comédien dans le choix de l'œuvre, quel sens y voyez-vous ?

JK : Mais le plaisir du théâtre, voyons, n'est-ce pas suffisant ? Cela ne suffit-il pas pour le plaisir du spectateur ? Hé bien non, quand même, cela ne suffit pas. Mais pour tenter de débrouiller la question, il me semble qu'il ne faut pas que je m'attarde trop sur la problématique de la mise en scène des œuvres classiques des siècles passés, y compris celles du vingtième siècle. Pour tenter de clarifier mon propos, je m'en tiendrai aux œuvres scéniques de la dernière décennie dont j'ai moi-même composé le texte, soit en écrivant la pièce (*Agnès 68*, *Prométhée 2071*, *Kassandra Fukushima* ou *1669 Tartuffe*,

Louis XIV et Raphaël Lévy), soit en construisant des montages de textes et/ou en assemblant des morceaux d'origine et de style très divers (*Phèdre/Jouvet/Delbo. 39/45*, *Boris Vian*, et récemment *Le Fantôme de Benjamin Fondane*, et en ce moment même *Nadejda*).

J'y vois un intérêt de ma part pour des thèmes historiques ou actuels : la violence faite aux femmes, le racisme, l'antisémitisme, Mai 68, le dérèglement climatique, le terrorisme, le nucléaire. Et tout cela, du passé le plus lointain au présent immédiat, et aux interrogations sur l'avenir, pris dans l'orbite du théâtre, dans cette recherche scénique qui explore la capacité spécifique du théâtre, à côté et différemment des autres arts, à donner son éclairage sur l'histoire, au passé et au présent. Je me dois de dire que tout cela sort « comme ça vient », à l'intuition, à l'impulsion spontanée, sans planification ni volontarisme ; et c'est après coup, donc, que j'y lis le reflet de mes préoccupations – celles de mon époque, bien sûr, de mes sentiments, de mes idées, de mes révoltes, de mes espoirs – et que je peux tenter de comprendre le sens qui sous-tend tout ce travail.

KH : Toutes les thématiques que vous évoquez sont d'une actualité brûlante, même quand l'intrigue se passe dans un passé éloigné. Est-ce à dire que vous ne concevez de théâtre qu'engagé ? Ou du moins abondant des sujets qui prêtent et ouvrent à la discussion ?

JK : Non, je conçois parfaitement un théâtre « art pour l'art ». Il a droit de scène et de cité. Et même peut-être la priorité serait, aujourd'hui, à la défense de l'art scénique, attaqué de toutes parts et de multiples façons. Les systèmes commerciaux, les médias de masses, le démocratisme consumériste anti-artistes, anti-intellectuels, tout concourt à réduire l'art théâtral à survivre dans quelques-uns de ses bastions (Odéon, Théâtre de la Colline...), quelques-unes de ses oasis (Théâtre de la Tempête, Théâtre de la Bastille...), quelques Centres Dramatiques Nationaux, dont ceux d'Orléans et de Tours en Région Centre, et quelques théâtres underground dont je me sens faire partie. Une véritable conjuration fonctionnant toute seule, à l'idéologie dominante et inconsciente d'elle-même, et ignorant l'histoire du théâtre, de la mise en scène théâtrale, et comprenant dans ses rangs des privilégiés leaders du théâtre privé, des auteurs frustrés, des acteurs médiatisés ou aspirant à l'être, des intérêts financiers, tout le système des « Off », à Paris comme à Avignon, tout vise à réduire la fonction du metteur en scène en tant que maître d'œuvre du spectacle théâtral, et à étouffer l'art de la mise en scène, qui est l'art du théâtre lui-même. Mais c'est là encore un autre et vaste sujet qui mériterait développement et argumentation.

KH : Nous pourrions reprendre la question, si vous le voulez bien, sous un angle strictement biographique. Quel sens cela a-t-il eu pour vous de faire du théâtre ? Et quel sens cela a-t-il encore ?

JK : Au départ, tout simplement le désir et le plaisir de jouer des textes sur une scène devant des spectateurs. J'ai eu ce plaisir, adolescent, « de déclamer à grande voix » (Lautréamont) des textes que j'aimais, Racine, Corneille, Baudelaire, Rimbaud... Puis j'ai connu cette ivresse de faire du théâtre, tout jeune, dans les écoles, à Metz, à la Rue Blanche, au Conservatoire National de Paris. Aucun, parmi mes condisciples, ne se posait la question du sens. Nous étions dans le jeu pur et le plaisir du jeu, appréciant, sans critère ni théorie, la qualité intrinsèque du jeu, la beauté parfois de la langue,

laissant infuser en nous, à notre insu, les effusions poétiques, les pressentiments des tragédies, les explosions de vie, les plaisirs du gag, les rires. Nous admirions ceux qui parmi nous avaient « *le don miraculeux* » du jeu, venu très tôt, on ne sait d'où ni comment. Nous étions encore dans l'enfance de notre art. Et si un travail d'interrogation sur le sens de notre activité se faisait, c'était souterrainement, en-deçà du conscient.

Sauf que nous étions plongés, comme toujours, dans des événements susceptibles de nous secouer et de provoquer en nous une interrogation sur l'articulation entre notre vécu à la ville et notre vécu sur scène. La Guerre d'Algérie (j'avais 20 ans en 1958), l'engagement politique, le militantisme, les manifestations, les luttes contre l'impérialisme américain et le système capitaliste, la lutte pour la Révolution, pour le Communisme d'un côté ; et, de l'autre, la découverte de la Revue *Théâtre Populaire*, dont les chroniqueurs, les Dort, Regnaut, Copfermann, s'opposaient frontalement à l'enseignement sclérosé et traditionaliste que dispensaient ceux qui se faisaient appeler nos maîtres, la découverte des écrits de Brecht, des spectacles de Roger Planchon, tout un faisceau de déterminations... Et la jonction pour moi entre le théâtre et le politique fut accomplie. Alors, au sortir de mon service militaire (qui avait duré 18 mois), sous l'influence de Brecht et Piscator, pour citer les penseurs du théâtre germanique, de Vilar et de Planchon, pour évoquer les praticiens du théâtre hexagonal, je fondai le *Théâtre Populaire de Lorraine* dont la première création, *Paolo Paoli* d'Adamov, fit scandale dans le landernau de la bourgeoisie messine.

Dès l'origine de mon parcours, long à présent de plus d'un demi-siècle, j'étais un homme de théâtre engagé dans une voie qu'à l'époque je qualifiais de « godardo-planchonienne », tant j'admirais et les films de Jean-Luc Godard et les mises en scène de Roger Planchon. J'y ajoutais une bonne dose de radicalité révolutionnaire et voulais pratiquer un théâtre directement militant. Le sens alors était clair et fort : il s'agissait de transformer le monde dans un sens révolutionnaire et d'utiliser le théâtre comme une arme dans ce combat. Bref, je me revendiquais d'un théâtre engagé, s'adressant prioritairement à la classe ouvrière, porteuse de nos espérances révolutionnaires, celle que je rencontrais dans ma province natale, la Lorraine, dont les gros bataillons étaient mineurs et sidérurgistes. Théâtre de luttes donc, dont il serait trop long de raconter les péripéties, nos exaltations, nos découragements, nos renaissances.

KH : Dans un parcours comme celui que vous décrivez, on peut supposer que les événements de mai-juin 68, que vous évoquiez dans votre pièce Agnès 68, ont été décisifs.

*JK : Bien sûr. J'ai participé à ce moment-là au fameux Comité de Villeurbanne. Puis j'ai écrit ma première pièce : *Minette la bonne Lorraine*. Cela marque ma naissance à l'écriture théâtrale. Je m'inspirais de la structure et du ton de l'*Arturo Ui* de Brecht dont la mise en scène par Jean Vilar, et tout particulièrement son incarnation du rôle-titre, m'avaient tant impressionné. Ma pièce est une sorte de burlesque expressionniste qui dénonce les Barons de l'acier et leurs complices, et préconise la nationalisation des mines et des usines comme solution révolutionnaire. J'étais militant au Parti Communiste. Les saisons passent, je lis, je vois des spectacles, je fais des rencontres, la roue de l'Histoire tourne, et après avoir fait une deuxième version de *Minette*, traitant plutôt de l'idéologique que de l'économique et dénonçant le vernis humaniste qui masque la pratique cynique des exploités, j'écris et je joue *Cage*, inspiré de *La Colonie Pénitentiaire* de Kafka, qui est le spectacle de ma séparation d'avec le PCF, au*

cours de la saison 77/78.

Dès lors, pour moi, la question du sens est devenue beaucoup plus problématique, fluctuante, contradictoire. Il serait trop long d'en suivre les méandres au cours des décennies suivantes. Je veux tout de même dire que le terreau marxiste infantile sur lequel j'ai poussé m'a toujours nourri et soutenu. Il reste pour moi un credo romantique sur le sens à donner à mon théâtre : fidélité aux idéaux nés pendant et au lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale. Pour l'homme de la Décentralisation théâtrale que je suis, le projet est toujours le même : proposer le théâtre d'art le plus exigeant et novateur à un public toujours plus large, toujours plus populaire. Formuler cela est facile. Le mettre en pratique, est une autre paire de manches ; cela tient du mythe de Sisyphe. Mais regardez mon visage : comme Sisyphe, je suis heureux, je le fus, je le demeure encore, d'accomplir cette tâche à laquelle j'assigne un sens. Même si je fais plus que douter des chances de réussite et d'élargissement de ce noble et grand projet en ces temps de mondialisation marchande où les oasis de l'art, loin de gagner du terrain sur le désert de l'inculture, s'étiolent et se replient au sein des groupes de privilégiés culturels (dont je fais partie).

KH : Le constat n'a rien d'outré, hélas ! Dans cette situation difficile, quels sont les thèmes qui inspirent vos travaux actuels ?

JK : J'ai travaillé toute l'année 2014 sur l'œuvre et la vie du poète philosophe Benjamin Fondane, juif roumain, naturalisé français en 1938 et assassiné à Auschwitz en 1944, en vue de la création faite au *Théâtre de la Vieille Grille* à Paris de cette œuvre scénique : *Le Fantôme de Benjamin Fondane*. Cette année 2015, je travaille sur les vies et œuvres du couple Mandelstam : lui, Ossip, le Poète, mort au Goulag en 1938 ; elle, Nadejda, qui sauva, par le par-cœur, la vie et l'œuvre de son mari, écrivit et réussit à publier, dans les années 70, un des témoignages les plus éclairants, avec celui de Soljenitsyne, sur la sinistre et tragique réalité de ce que fut le régime soviétique.

KH : Quelle est, selon vous, la pertinence pour notre époque de ce diptyque Fondane - les Mandelstam ?

JK : Il s'agirait de revisiter et/ou de faire connaître à un cercle élargi d'initiés les œuvres-vies de deux poètes victimes des totalitarismes du vingtième siècle, et d'une femme, Nadejda, qui mit sa vie, sa mémoire, son intelligence au service d'une mission : endiguer l'oubli, éviter que se réalise le dessein des totalitarismes d'éradiquer ces vies et ces œuvres. Nadejda Mandelstam titra son livre : *Hope Against Hope*, dont la traduction française *Contre tout espoir* est un message plus désespéré. Mais quand bien même il n'y aurait plus d'espoir, nous n'avons pas d'autre choix que de continuer la lutte sans fin. Comment ne pas le réaffirmer au lendemain de l'assassinat de Juifs en plein Paris et des dessinateurs-artistes de Charlie-Hebdo par des fascistes abrutis et fanatisés se réclamant d'Allah ? Et je ne peux m'empêcher d'établir un rapport entre l'assassinat de Fondane à Birkenau, la liquidation de Mandelstam à la Kolyma, la lutte de Nadejda contre le fascisme stalinien avec les seules armes de sa mémoire et de son stylo, et les tragiques événements d'aujourd'hui.

Je repense également à l'une de mes œuvres scéniques récentes : *Kassandra Fukushima*, toujours au répertoire de ma Compagnie, et qui va être rejouée prochainement à Mainvilliers dans mon nouveau Studio-Théâtre, et à *La Chélidoine*, à Germigny-

L'Exempt, toujours dans la formidable incarnation de Sophie Neveu. J'ai écrit cette pièce, comme le titre l'indique, au lendemain de la catastrophe de Fukushima, alors que je venais de retravailler sur l'*Agamemnon* d'Eschyle, le premier volet de l'Orestie. Dans la pièce, il y a à la fois « fusion » du plus récent et du plus ancien (la Guerre de Troie et ses suites) et « télescopage » des catastrophes nucléaires, civiles et militaires, de Hiroshima à Fukushima en passant par Tchernobyl, et du *terrorisme* fasciste islamiste. C'est le choc provoqué en nous tous par l'attentat contre les *Twin Towers* qui resurgit. Pourvu qu'avec ma *Kassandra*, je sois moins prémonitoire que ne le sont en général les poètes... Il suffit d'imaginer ce que seraient des attentats terroristes contre des centrales nucléaires...

KH : Ce personnage de Cassandre, est-ce que vous ne le voyez pas en quelque sorte comme une sorte de figure tutélaire pour le dramaturge que vous êtes ?

JK : Et pour tous les auteurs dramatiques depuis l'origine sans doute. Théâtre d'alarme, théâtre d'alerte. Depuis Eschyle, dès sa naissance et au cours des siècles, le théâtre a prouvé sa capacité à s'emparer des faits historiques, des faits de société. Il continue. C'est ma pratique. Le théâtre a une capacité de suggestion et d'évocation poétiques d'autant plus forte que ses moyens sont archaïques. Non pas qu'il ne puisse intégrer les nouvelles technologies (vidéo, etc.), et il le fait parfois avec bonheur, mais parce qu'il est (cela a été dit mille fois) présence humaine face à d'autres humains, sans écran. Certes, nous avons changé de siècle ; le monde d'aujourd'hui semble n'avoir rien de commun avec celui d'hier. Mais Mandelstam avait aussi ce sentiment d'être pris dans l'étau de deux siècles, le XIX^e qui l'avait vu naître en 1891, et le XX^e qui le vit disparaître dans la « *suspecte année 1938* », celle qui me vit naître ; il avait le sentiment que le nouveau siècle était un siècle-chacal, et qualifiait cette époque où il tentait de survivre de : « *mon temps, mon fauve* ».

Il y a eu au siècle précédent deux totalitarismes qui ont pratiqué le crime de masses à grande échelle, jusqu'à la Shoah, et ayant d'abord visé, signes avant-coureurs, les Juifs, cette minorité éternelle, et les artistes et intellectuels non serviles. La liste est longue des poètes, musiciens, artistes assassinés par les fascistes : Lorca, Nüssbaum, David Uhlmann, Gideon Klein, Fondane, Mandelstam, Meyerhold... L'histoire ne se répète pas, mais elle continue ; elle n'aura pas de fin. Le nouveau totalitarisme mondialisé est ce fascisme islamiste fanatique. Il vise les mêmes que ceux que visaient les fascismes hitlérien et stalinien du siècle précédent. *In fine*, il s'agit toujours pour ces fascismes d'hier et d'aujourd'hui d'asservir les peuples, d'entraver puis d'interdire la liberté de penser et de créer.

Je ne suis pas l'archiviste de mon travail. Toujours tourné vers les créations à venir, accaparé par l'œuvre scénique en cours, je néglige (et j'ai tort) de conserver les traces de mon passé. Une amie, Annie Perrot, qui fut la créatrice du rôle-titre de ma pièce *Noëlle de Joie*, m'a remis il y a quelques semaines une page de *Charlie-Hebdo* datée d'avril 1975 comportant six dessins et des textes de Cabu. Il prenait la défense de mon spectacle *Noëlle de Joie* et de ma troupe théâtrale, le *Théâtre Populaire de Lorraine*, menacée d'étouffement pour crime théâtral satirique envers les pouvoirs locaux. Cabu se livrait à une satire justifiée des pouvoirs qui régnaient en maîtres absolus sur la ville de Metz et le département de la Moselle : le journal monopoliste, la Mairie, les gros commerçants, la bourgeoisie friquée – cette conjuration qui, ne supportant ni critique ni satire, pas plus celle de Cabu que celle de mon spectacle, allait se livrer à une tentative

d'étranglement de mon entreprise théâtrale. Une histoire du même genre s'est répétée pour moi à Chartres après qu'un Uèmpiste de la droite extrême de la droite a été élu par les grenouilles et crapauds de bénitier chartrain et leurs affidés à l'ombre de « leur » cathédrale. L'entreprise a quasiment réussi. Ma Compagnie a vu ses moyens de survie réduits de façon drastique, ma voix a été étouffée ; l'ordre règne à Chartres, l'argus municipal veille, la ville est nettoyée. Je continue mon combat avec comme armes, mon stylo, mes lèvres qui remuent, ma ténacité inspirée par l'exemple de Nadejda dont le nom signifie en russe : ESPOIR.

KH : Vous venez de désigner de nombreux ennemis. Ou peut-être, plutôt, de nombreux avatars d'un même ennemi.

JK : Vous avez raison. Tentons de préciser notre sentiment. Il y a deux forces obscurantistes principales qui, s'articulant l'une à l'autre, forment un étau qui tend à réduire l'élan du développement artistique et culturel. L'une, insidieuse, quasi invisible, qui est celle de ce système capitaliste mondialisé qui est emporté vers la loi d'airain du profit maximum et de la consommation de masses – ce système se réclamant, et en partie à raison, de la Démocratie. L'autre, dont l'obscurantisme est à visage découvert et brutal, celui du néofascisme islamiste radical, qui entretient des foyers de guerre et de terrorisme à l'échelle mondiale. Notre combat, il est contre toutes ces forces obscurantistes qui concourent à la disparition des oasis de création, des lieux de résistance culturelle, des entreprises d'élargissement démocratique de l'art et de la culture.

Les forces obscurantistes y travaillent avec la complicité passive des « masses », avec l'assentiment des grands médias entièrement requis au maintien de leur audience et/ou de leurs profits, avec la participation d'artistes veules, stipendiés (il y en a toujours eu : voir la lettre ouverte de Mandelstam à la *Fédération des Écrivains Soviétiques*). L'arme des obscurantismes est la démagogie populiste : l'avons-nous suffisamment entendu ressasser le couplet stigmatisant les « intellos-chiants » et les artistes « élitistes » ! Cette démagogie avance de façon invisible, inodore et incolore, apparemment, sur le large boulevard que lui ouvre la mondialisation placée sous l'étendard de l'hypercroissancisme et de la consommation, ce Veau d'or Consommation, ce Dieu invisible, aussi redoutable que les totalitarismes, nouveau totalitarisme.

KH : Alors pourquoi lutter ? Au nom de quel espoir ?

JK : Pour que ne soient pas « bazardees » des décennies de lutttes, d'efforts et de progrès dans le domaine, essentiel à mes yeux, d'une meilleure sensibilisation de la population (de toutes les couches de la population, sans exclusion), à l'art et à la culture. Ce mouvement s'est traduit dans notre pays depuis la fin de la II^e Guerre mondiale par le développement des mouvements d'éducation populaire, des théâtres populaires, mouvement qu'on a nommé la « *Décentralisation théâtrale* », qui a précédé celui de la décentralisation administrative. Et disons bien : *développement* ! On est passé du « *désert culturel des provinces* », pour citer Malraux, à la multiplication des oasis à partir desquels des potentialités existent d'irriguer le désert. C'est un enjeu majeur de civilisation : l'édification de digues contre la barbarie naturelle et spontanée des masses et de la « populace », qu'évidemment je ne confonds pas avec le Peuple, ce peuple dont je fais partie, duquel tout procède, le pire et le meilleur. Tout faire, par conséquent, pour que, du Peuple, émerge le meilleur et non pas le pire. Le sursaut du Peuple, le 11 janvier

2015, historique, me redonne espoir, et espoir aussi dans l'avenir du Théâtre. Ce dimanche 11 janvier 2015, qui nous aura vus des millions à battre le pavé parisien, ainsi que dans les régions de France, plus nombreux encore qu'aux funérailles de Victor Hugo. Il est encourageant de constater que cette mobilisation sans précédent se soit faite pour un poète d'une part, contre les crimes antisémites et anti-artistes-satiristes d'autre part. Ce combat est mené, sous des formes diverses, depuis des temps immémoriaux. En tous cas, nous pensons immédiatement aux combats des philosophes des Lumières, contre l'obscurantisme ; à la pièce de Voltaire qui fustige les fanatismes et dont le titre est... (tiens !) *Mahomet* ! Notre espoir, Nadejda, c'est que ce combat soit poursuivi. « *Je ne saurais jamais me résigner* » crie Fondane.

KH : Pas de découragement donc ?

*JK : Surtout pas. Nous vivons des périodes décourageantes, mais il ne faut pas baisser les bras et laisser faire. J'ai confiance en la capacité des jeunes à reprendre le flambeau. Quant à nous, les anciens (certains anciens en tous cas, dont moi), rien ni personne ne nous découragera de continuer dans la voie qui fut suivie tout au long de notre vie, et dont, je le dis tranquillement, arrivé presque au terme de mon parcours, je suis très heureux, un peu fier, regardant sans honte mes traits vieillis dans le miroir des décennies. Georges Goubert, un des pionniers de la Décentralisation théâtrale, le fondateur de la *Comédie de l'Ouest*, me disait un jour : « *C'était dur, mais qu'est-ce qu'on s'est amusé !* » Oui, ça nous a fait plaisir de donner un sens à notre théâtre, de l'inscrire dans un cours de l'Histoire selon nos vœux. Et ça nous faisait plaisir que nos spectacles soient l'expression la plus exacte, la plus fidèle, la plus authentique possible de nos convictions et de nos doutes ; qu'ils soient, nos spectacles, pour nous d'abord, l'occasion d'apprendre, de réfléchir, de questionner, de nous interroger, avant que, cristallisées dans l'œuvre d'art scénique, ces questions puissent librement, *librement*, devenir celles du spectateur.*

Mais aussi, et encore, il faudrait ajouter, quitte à se contredire : que le théâtre du non-sens a produit des œuvres remarquables ; que l'art pour l'art est un combat essentiel ; que le divertissement est le plus souvent l'ennemi de l'art ; que les médias, s'ils ne sont pas nourris, tenus par l'art, deviennent des moulins à paroles creuses, des machines à décerveler. Le combat de toute ma vie et que je poursuis aujourd'hui a été de tenter de faire vivre ou survivre un théâtre libre, un théâtre d'art qui ne répondait que de sa nécessité interne, profonde, qui n'obéissait à aucun diktat, et combattait en lui-même la tendance récurrente et insidieuse à l'autocensure précautionneuse. J'ai bien conscience que mes propos ne manqueront pas de provoquer les sarcasmes des cyniques. Que m'importe ! Riez de vos rires tordus ! Moi, le rire que j'aime est celui, tout franc, de notre maître à tous, Molière, le pourfendeur des hypocrites et le satiriste des Pourceaugnac. C'est Molière et quelques autres qui me servent de phares dans le brouillard actuel pour tenter de faire survivre un art théâtral à vocation populaire. En 2014, le phare Fondane ; en 2015, deux phares, Ossip Mandelstam et Nadejda, qui éclairaient encore une voie étroite dans la nuit profonde.

Jean-Paul Michel

La philosophie ne devrait véritablement être que poétisée (L. Wittgenstein)

Bordeaux, le 31 janvier 2015

Chers Amis de *Secousse*,

Vous me demandez de revenir sur la question du « sens » en poésie ; « sens », m'écrivez-vous, aujourd'hui objet de « méfiance », et même de « refus », méfiance et refus valant « signe(s) de modernité ». Vous ajoutez qu'il en va de même « aussi au théâtre ». Un fait pourrait me donner un titre à cette adresse : j'ai connu, longuement, les effets de cet étrange symptôme : tenter de faire pièce à tant de significations intéressées (qui se disputent notre approbation dans le monde social quand même elles sont souvent déjà si gravement compromises), par des moyens qui devaient être en propre ceux de la seule poésie. Cela d'ailleurs moins comme un « programme », que sous le coup d'une insatisfaction profonde à l'endroit de certains emplois du langage dans notre moment.

J'attendais du poème qu'il ait la force de *répondre* par un geste d'assez de poids à *l'impossible à nommer* réel. Mon sentiment était qu'au sortir de longues années de soupçon jeté sur le bien-fondé de tout art, il nous était fait obligation de protester de la légitimité de ce geste. Cela passait par une mise à l'épreuve des ressources de nos langages, un retour à leur condition de fondements décisifs de nos mondes.

Mon vœu était que le poème puisse retrouver son statut fondateur de cérémonie et de sacrifice, avoir valeur d'acte ; qu'en lui théâtre et musique, poussés aux limites où il pourrait nous être donné d'atteindre dans un livre, se voient une autre fois chargés de pouvoirs. Dans cette perspective, nous étions sommés de faire l'expérience pratique de ce que pouvaient encore nos vieilles langues, tenter de retrouver par-delà les langueurs, les renoncements et les maniérismes du monde fourbu qui nous était échu la vigueur, la fraîcheur d'une relation audacieuse au poème, désireuse de maintenir devant elle sans l'amoinrir l'« impossible » auquel il s'agissait de faire face. Le poème devait voler de surprise en surprise, *saisir*. Par tant d'inouï qu'il faudrait, forme et fond allant d'un seul pas : « – rien qui poisse d'un vouloir-dire sot, d'un « triomphe », d'un « sens », partout loués à si bon compte ».

L'une des voies à explorer pour échapper à ces apories pouvait être de faire fond une autre fois sur la matière sensible du poème, comme nos camarades les peintres avaient si bien réussi à le faire dans cette cascade d'inventions puissantes qui me frappait si fort dans l'histoire de leur art. Je me désolais de nous voir privés, dans les arts du langage, des ressources de l'aplat de couleur pure des Fauves, de l'audace des intersections de plans du cubisme analytique, des papiers découpés si frais de Matisse, du puissant cerne de deuil des majestueuses figures de Rouault.

La poésie devait être une dramaturgie inouïe, débarrassée d'enjeux étroits, une polyphonie vivifiante, seule capable de *répondre* à la hauteur voulue à « *la musique de*

ce qui est ». Tous les moyens de langage seraient bons qui pourraient se porter à la hauteur de ce très pur « salut », un « toast » post-mallarméen « porté debout » à la vie vivante. J'ai poussé aussi loin que je l'aie pu l'exploration de ces voies, jusqu'à oser l'égrènement monosyllabique des phonèmes comme autant de notes sonores jetées au-devant de ce qui vient, des proférations délibérément a-syntaxiques, le trépignement de pures scansions : « *d'œil en œil mon œil cette...* ».

N'était un rapport refondé au langage, (« *La grossièreté foncière de la narration me fait horreur* »), nous aurions perdu tout point d'appui. Si bien que notre moyen le plus simple d'inventorier froidement les ressources efficaces de ces sorcelleries fut d'en escarteler sans ménagement les éléments rythmiques dans l'espace à nouveau vierge de la page. Cela donna une manière de théâtre minimal, où plusieurs voix se mêlent. Des personnages paraissent, poussent leur cri, s'éloignent. Ce fut une façon de prendre une mesure objective des données du drame, d'en reconnaître quelques voies tenables.

Ces dépliements de la page dans l'espace, ces dépiècements, ces mises en scène en éclats, la « cruauté » de ces « vivisections » nous donnaient une dernière chance de nous reconnaître vivants, la parole un théâtre, le langage une part des plus résistantes de ce qu'il en était de ce que nous étions.

Un jour vint pourtant où le sort nous arracha brutalement à ces macérations. C'est avec le poème à la mémoire de Jean-Marie Pontévia que m'est revenue la force de parier une autre fois sur les mots de la tribu. Une douleur réclamait « réponse », intimait qu'il fut donné visage d'art à l'ami perdu. Les conditions natives du poème faisaient retour d'un coup, sans égard aucun pour nos embarras antérieurs. Se dérober à cette tâche eût été désertier. Pas moins. Manquer à son devoir le plus certain. Se résigner à perdre deux fois l'ami perdu.

La même année, le *Poème dédié à la ville de Sienne* trouva son ton, sa matière et sa forme sous le coup d'une intimation de même sorte. Une beauté si grande *ne devait pas* se perdre. Des mots venaient, (« *La terre ombrageuse des Princes / maintenant nous est dévolue* ») auxquels il était impossible de ne pas faire droit. Le poème était tout ce dont nous disposions pour faire face. Il avait reconquis de lui-même tous les droits de sa légitimité. Nous éprouvions une autre fois le langage muni de pouvoirs.

Ce n'est qu'en ce point, chers amis, que je puis revenir à la question posée par la rédaction de *Secousse*. C'est en préparant pour l'édition les *Écrits sur l'art et pensées détachées* de Jean-Marie Pontévia que j'ai commencé à entrevoir quelques déterminants de cette affaire embrouillée : la « question du sens ». Il fallait partir de l'optique. En peinture, « sens » signifie *direction des regards*. Son corrélat est la position d'un corps dans l'espace, requis par une figure éclatante, tourné vers elle, *sous un angle déterminé*. Cette *orientation* dispose en puissance à une action, dont elle engage l'attente. Ce n'est que par extension qu'un signe verbal peut « faire sens ». Une œuvre de langage *tourne* une attention humaine *vers* une figure du possible, sollicite, suggère quand ce n'est pas impose cette figure comme un objet qui la concerne, la requiert, l'appelle. Denis Roche : « *Hep, vous, là-bas !* »

Le poétique en général (tous arts confondus) est proprement la faculté de cette proposition de figures du visible, de l'audible, du dicible, du pensable. D'éclat en éclat, ces figures font signe dans la longue durée de l'aventure humaine. La puissance spéciale

de fascination des grandes œuvres leur confère une efficace durable, laquelle obtient des effets au-delà du champ de l'esthétique pure (celui de la seule *aisthesis*, la sensation) – *aisthesis* dans laquelle, cependant, comme œuvre d'art, elle trouve pourtant les amorces et les voies d'action continuée les plus sûres.

Tout geste d'art peut alors être apprécié à ces deux plans : celui de la puissance originale d'effets de ses figures (forte ou faible, résistante ou promise à une usure rapide, etc.) et des effets d'orientation humains qui en suivent (ou pas) dans un groupe humain déterminé (du plus étroitement circonscrit à, virtuellement, l'humanité tout entière). Certaines figures font « trou dans le tableau ». Mais, ce faisant, elles font sens encore, en cela même qu'elles font « trou dans le tableau ». À moins, elles seraient de portée nulle, d'une inefficience complète.



La pensée critique spécialisée éprouve quelque difficulté à se reconnaître la poésie qu'elle est, (puissance d'invention, rêverie productrice de ses objets, tâtonnante tentative de *prise* sur le cours de ce qui vient, sorcellerie réglée d'une particulière voie d'action par figures), quand bien même Wittgenstein est fondé à dire finement que « *la philosophie ne devrait véritablement être que poétisée* »¹. Elle se justifie de la séparation qu'elle réclame par les soins qu'elle donne à la production de ses concepts, la vérification de ses hypothèses et s'honore de la haute prévisibilité des résultats qu'elle est en puissance d'établir déductivement. Je ne vois, pour ma part, aucune difficulté à accorder à la pensée analysante un plein et entier droit au calcul quand Hölderlin s'autorise des puissances du calcul en poésie. On nous opposera que tout autre chose est le « calcul poétique » qui donne son efficace d'art au poème, et le calcul théorique ou technique qui donnent leur efficace aux propositions de nos sciences. Je me contenterai d'observer que c'est moins les chercheurs scientifiques (qui savent d'expérience l'aléatoire et la relativité de leurs inductions) que des hérauts inquiets de « l'imagination créatrice pure » qui se formalisent de ce cousinage fatal de toutes les opérations de l'esprit.

« *En réalité, écrit Kafka, l'homme érige sa vie sur ses propres justifications* » et « *personne ici ne crée autre chose que sa possibilité de vie spirituelle* »². On ne voit pas qu'aucun épistémologue, serait-il en proie à l'exaltation ou au désespoir de la foi en sa discipline, puisse un instant douter qu'aucune coupure épistémologique nouvelle puisse apporter réponse à sa douleur d'être homme. – Où nous retrouvons la peinture et les chants, les vieilles magies de l'éloignement et de l'appel, qui sont l'humain même.

Croyez à mes amitiés les meilleures,

Jean-Paul Michel

¹ Cité par Giorgio Agamben dans le délicieux, le suggestif recueil de ses essais rassemblés en français sous le titre *La Fin du poème* (Circé, 2002, p. 138).

² *ibid.* p. 100.

Jean-Paul Michel, né en 1948, poète et essayiste, a fondé les éditions *William Blake and Co.* L'essentiel de son œuvre a été rassemblé dans *Le plus réel est ce hasard, et ce feu* (Flammarion, 1997), *Je ne voudrais rien qui mente, dans un livre* (Flammarion, 2010), *Écrits sur la poésie* (Flammarion, 2013).

Lionel Ray

L'empire du sens

(Quelques notes en vrac)

- ▶ Rien ne pourra jamais empêcher qu'à chaque mot prononcé, à chaque mot écrit du sens advient. Écrire, parler, c'est produire du sens. Des grammairiens, des linguistes, des poètes l'ont dit : on lit, on entend, en fonction du sens. Mais tel est l'art de poésie qu'on écrit d'abord en fonction des mots, compte tenu de leur matière sonore autant que de leur sémantisme, sinon plus.
- ▶ Toute œuvre se déploie et s'organise à partir d'un centre irradiant et signifiant : le *spleen* pour Baudelaire, le *temps* (perdu / retrouvé) pour Proust, la *contemplation* (Hugo), l'*Ailleurs* pour Michaux, la *disparition* (Pérec), la *modification* (Butor), le *silence* (dernier titre de Guillevic, avant sa mort : *Du silence*). L'œuvre lui doit une grande part de sa cohérence et de son pouvoir de séduction.
- ▶ Peut-être faut-il parler comme le fait Julien Gracq de « *mot d'ordre* » qui serait au principe de l'œuvre et qui en assure la cohésion. « *Là tout n'est qu'ordre et beauté...* » dit le Poète. Condition de l'œuvre et principe intangible de sa poétique.
- ▶ J'ai quelquefois parlé du manque : c'est le sentiment profond, viscéral, d'un manque, d'une absence, et entre toutes les formes d'absence : **l'absence de sens**, qui incite à l'écriture et qui la nourrit. On cherche par les mots (par l'art quel qu'il soit) à trouver une réponse au *rien* qui préexiste à l'élaboration de l'œuvre. « *Rien* » est le premier mot des *Poésies* de Mallarmé. « *Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente* » dit Camille Claudel. Et Rimbaud : « *Nous ne sommes pas au monde. La vraie vie est absente* » Toute œuvre d'art, comme tout poème, met en scène un vide qu'elle cherche à combler. Tout poème est un essai de réponse à l'inquiétude que creuse en nous le sentiment d'absence de sens. J'écris pour apporter une réponse (c'est-à-dire un sens) au constat désenchanté de Rimbaud. Le travail des mots, sur les mots, ouvre la possibilité d'un accès à la « *vraie vie ... absente.* »
- ▶ Je n'oublie pas le rôle majeur que joue la forme (la structure, la métrique, le rythme, les mots qui sont « *premiers* » et à qui revient « *l'initiative* ») dans l'élaboration du poème, on n'ose à peine en parler après Mallarmé, Valéry, Aragon. Elle initialise tout le poème, lui imprime le ton, oriente le sens. Plus encore, indissociable du sens, d'une certaine façon elle est le sens en même temps qu'elle en permet le dépassement. Au début des années 1970, Henri Meschonnic, dans *Pour la poétique*, inventa le mot composé « *forme-sens* » Chaque poète se doit de construire un nouvel accord entre la forme et le sens, accord en quoi on peut reconnaître sa voix personnelle, singulière, irréductible à

aucune autre, son vibrato intime.

- La seule confiance qui vaille pour le poète ne consiste pas dans l'activité raisonnante de l'esprit mais dans l'ouverture de tous les possibles du sens qu'implique le travail des mots.
- C'est faire fausse route que de croire qu'on puisse se libérer du sens. Mais à l'inverse, la confusion entre la pensée analytique et la poésie, entre le poème et le discours, entre le haïku et l'aphorisme ou la sentence est un danger mortel. N'oublions pas que le mot « *comme* » signifie poésie. « *Les images pensent pour moi* » disait Éluard.

Lionel Ray est né en 1935 sous le nom de Robert Lorho. Poète et essayiste. Une quinzaine de recueils, principalement chez Gallimard. A reçu de très nombreux prix, dont le prix Goncourt de la poésie (1995). Derniers ouvrages : *Lettres imaginaires* (Henry, 2010), *Entre nuit et soleil* (Gallimard, 2010), *De ciel et d'ombre* (Al Manar, 2014).

La guillotine



François Boddaert

Un lyrisme titrant

Péremptoirement affirmé à la une du *Monde* le 18 janvier : *Sept jours qui ont changé la France*. Et rebelote le 22 février ! Le moins que l'on puisse dire est que l'assertion sidérante paraît si optimiste qu'elle en est (passée la sidération) surtout aventureuse... Le passé composé titrant, nœud grammatical de l'octosyllabe magnético-dramatique, conduit aussitôt à interroger sa fraîche mémoire – crainte d'avoir raté maintes informations récentes qui confirmeraient l'annonce *mondaine* du fameux changement : réforme du système pénitentiaire, amélioration de l'enseignement, décrue du chômage, réactivation de l'apprentissage et de la formation, droit de vote aux immigrés... Toute cette prospective « *sociabilisante* » inlassablement ressassée depuis... (depuis quand au fait ? Les attentats de Khaled Kelkal il y a vingt ans ?), et qui, à force d'être lanternée par l'indifférence nationale (majoritaire), est devenue vieille lune et profonde insomnie, réveillées de loin en loin par l'éclatement d'une bombe ou le cri saccadé d'une kalachnikov...

Ce titre présomptueux, enflé par un lyrisme autoritaire, fait aussi écho à d'autres énonciations fameuses, enchâssées dans la tradition historique : *Les dix jours qui ébranlèrent le monde* de John Reed (1920), *Les 10 batailles qui changèrent le monde*, ou *Les Trente journées qui ont fait la France*, etc. Mais la marche du 11 janvier (« *notre* » 11 septembre, claironne-t-on ici et là – déjà cet amalgame...) a-t-elle à voir en vérité avec la Révolution d'octobre, les batailles de Manzikert, Waterloo ou Koursk, la Saint-Barthélémy, la prise de la Bastille ou le 18 brumaire ? Pour ma part, j'en doute.

Ce samedi 17 janvier (vers le soir), on constate donc, aussi contrit qu'éberlué, avoir manqué une séquence historique, tout estranciné qu'on est par tant de paroles / parleurs « libérés » ; on a, bien sûr, lu tout et son contraire dans la presse, enduré le malstrom émotionnel des écrans, et médité cette forte parole de Léon Daudet à propos des funérailles de Victor Hugo : « *L'exploitation politique des cadavres est une tradition républicaine* ». Mais ledit Daudet détestait *La Gueuse* !

À défaut d'avoir donc compris ce que *Le Monde* a, lui, compris, on lexicographie un peu ; et l'on troque justement le verbe « *changer* » contre certains de ses nombreux synonymes : (on aura le bon goût, ici, d'écarter précautionneusement « *se convertir* », pourtant proposé par les dictionnaires). Ainsi, en sept jours d'une Genèse imprévue,

- La Grande Nation a-t-elle radicalement évolué ?
- S'est-elle transformée ?
- Le Vieux pays (Frénaud) s'est-il modifié ?
- La République s'est-elle réformée ?
- L'État s'est-il métamorphosé ?
- La France a-t-elle, simplement, bougé ?

Là, oui, de République à la Nation, et sur mille autres trajets : elle a piétiné confraternellement (ce qui, certes, n'est pas rien). Mais, franchement, cette ambulation *change-t-elle* à elle seule le vieux corps démocratique ? Ou, pour parler comme

Baudelaire avons-nous, dominicalement, « *plongé au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau* » ?

La juste raison, couplée à une certaine perception de l'histoire (celle du temps et du recul), aurait dû conduire le journal du soir à user d'un mode à la fois plus perspectif, plus prudent et surtout moins arrogant avec l'histoire en cours : et « *vont peut-être changer* » semble dès à présent plus véridique : au moins plus modeste au regard de l'enjeu... Car, ne nous y trompons pas (comme on dit) : ce qu'annonce péremptoirement la voix du *Monde* n'est ni plus ni moins qu'une révolution ! – la France passant pour notoirement irréformable, entre ses trois cent soixante-cinq fromages et ses lignes maginot corporatistes. Mais la baguette magique du quotidien, maniée par force analystes et experts (en tout) aura fait litière de ce *Mal français*...

Et pour tout dire, si la leçon de ces événements dramatiques est déjà tirée et suivie d'effets, il n'y a plus qu'à aller se coucher en verrouillant bien sa porte, et en songeant aux prochaines élections qui confirmeront sans aucun doute la lyrique assertion. Pas impossible qu'elle réserve alors...

François Boddaert, éditeur d'Obsidiane, a publié des poèmes (entre autres : *Vain tombeau du goût français*, La Dragonne, 2001 ; *Consolation, délire d'Europe*, La Dragonne, 2004), des essais, des romans (*Dans la Ville ceinte*, Le Temps qu'il Fait, 2012) et des pamphlets (récemment : *Éloge de la provocation dans les lettres*, avec Olivier Apert, Obsidiane, 2013).

Zarbos

Jean-Patrice Courtois

Le geste de Winogrand

Le fait de photographier une chose change cette chose. Je photographie pour savoir à quoi ressemble une chose quand elle est photographiée. (Garry Winogrand)

Nous Occidentaux sommes intéressés à la photographie pour des raisons qui ont à voir [...] avec la manière dont nous disposons nos miroirs. (Vilém Flusser)

L'énergie de Garry Winogrand est légendaire, comme en témoignent ses 250 000 clichés environ, qu'on mettra face au très petit nombre de livres construits de sa main et face au confinement des photographies au rouleau de pellicule sans même que les planches contact ne soient tirées, du moins pour beaucoup d'entre elles. C'est une rareté d'en voir ici quelques-unes. Finalement, le terme de *shooting* (et le *shoot* qu'il faut entendre derrière, la chasse et l'addiction du chasseur) pour désigner l'acte de photographier n'a jamais si bien porté son nom qu'avec lui. Ajuster l'acte dans les rues le plus souvent possible suffit à la réalisation de l'art pour l'artiste. Par voie de conséquence, l'exposition du Jeu de Paume n'a jamais été sous les yeux de Winogrand lui-même pour sa plus grande partie. Elle résulte donc d'une extraction et d'une composition effectuées par les commissaires. Ils font de la chronologie une histoire, sinon un récit, allant de l'énergie des gestes dans les rues de New York aux tristesses sombres des attitudes qui ne deviennent pas formes dans d'autres lieux américains, épousant en cela l'histoire de l'Amérique des années 50 aux années 80.



*Los Angeles (1980–1983) - Épreuve gélatino-argentique.
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco*

Les femmes, jeunes et belles souvent, les hommes de tous âges, les costumes de ces hommes, les chapeaux qu'ils portent, les cheveux de ces femmes, leur démarche et leurs gestes, la « *poésie de l'action* » dit Leo Rubinfien¹, les enfants, les animaux, les spectacles et les manifestations politiques, les handicapés, les automobiles, l'espace et les espaces, le vide entre les choses ou le vide laissé par les choses qui passent et disparaissent, tout cela forme le carburant anonyme, parfois non (on voit John Fitzgerald Kennedy ou Nelson Rockefeller), des gestes de photographe qui dessinent les images de la photographie. Les gestes s'amenuiseront avec les années et les personnes deviendront sur l'image des blocs arrêtés comme s'ils représentaient eux-mêmes, depuis leurs ressources propres et leur désespoir personnel, la peur américaine infiltrant tous les domaines de la vie et grandissante avec les années depuis un tournant qui date des années 60, au cœur de la joie et de l'énergie. Les images de la photographie ont ce pouvoir d'organiser la séquence d'intervalles trouant l'ensemble du continuum social, qui ne voit pas ses propres désillusions répandre ses nappes dans les espaces habités et les gestes échappant à la conscience. C'est pourquoi toute photographie change ce qui est photographié. Les cadrages, qu'ils soient très instinctivement raffinés ou très consciemment surprenants, ont peut-être leur origine dans cette saisie des mouvements et des gestes entre deux intervalles de vie sociale collective et publique ou intime et micro-sociale. De même que le micro permet d'entendre un grain de voix inaudible à l'oreille, d'être une sorte de microscope de la voix si l'on peut dire, de même, la photographie constitue le micro des intervalles significatifs des gens et des choses qui les environnent, révélatrice de leur grain gestuel, corporel et sentimental.

Winogrand photographie en deçà des intentions, y compris des siennes propres – d'où sa difficulté assumée dans la composition des livres qui, par définition, consistent à se confronter à ses propres intentions. Il laisse les faits arriver sur le lieu où ils peuvent construire l'image – rien de plus mystérieux qu'un fait simplement décrit disait-il. Le grand angle, qu'analyse magistralement Leo Rubinfien, relayant les gros plans et le téléobjectif, produit des « *images parsemées de multiples faits, comme s'ils avaient été dispersés par la main d'un semeur*² ». Mais justement le semeur agit en amont en tenant les faits dans ses mains tandis que le photographe agit en aval avec les faits devant lui, indépendamment de lui d'abord puis dépendant de lui ensuite. Car le geste du photographe est bien celui que décrit Vilém Flusser, à savoir un geste qui fait face à un « *phénomène [qui] génère sa propre idée pour nous sur une surface* », alors que dans la peinture c'est « *nous qui formons une idée afin de saisir le phénomène sur une surface*³ ». Mais face à ce principe fondamental que « *le sujet est la cause de la photographie* » (*ibid.*), le geste signifie trois choses : le point de vue (entre le but et la situation, entre les divers points de vue et la situation), la manipulation du point de vue – « *Regarder une situation, c'est la manipuler, ou l'observation transforme le phénomène observé*⁴ » – et enfin le moment auto-réflexif, autocritique, que suivra ensuite le déclic. Le moment réflexif, le moment du miroir est le plus important ici si l'on veut dire quelque chose de l'art de Winogrand.

Le moment du miroir veut dire que le moment de l'autocritique est au comble et que la cessation réflexive engage la photographie. Le photographe arrête son image dans le miroir ou, plus exactement, s'arrête à une image de soi dans le miroir. Le moment des points de vue et de leur manipulation et le moment autocritique (ou du doute) sont donc distincts. Et il semble qu'une part de l'art de Winogrand soit de travailler en se mettant sur le bord des deux moments. Retarder le moment où le « *sujet* » de la photographie décide de faire la photographie en prenant la place de l'image de soi dans le miroir. Cela

pourrait expliquer le rôle de l'intrusion chez Winogrand, très spécifique à sa pratique⁵ : nombre de ses images semblent dire : « *Que signifie ce chapeau, ces gants, ce sac ou ces escarpins ?* », comme le remarque Leo Rubinfien. L'art de Winogrand cherche à retenir le moment du portrait dans le miroir, à superposer les deux instances que sont la conscience et l'expérience du photographe au sein du souvenir. La fameuse injonction des photographes « Regarde ça ! », qui pourrait être leur emblème rhétorique (convaincre l'autre en un *moto* quais passionnel), s'adresse à deux interlocuteurs à la fois, à qui fait la photo et à qui la regarde. Winogrand disait de façon très intense que les photos peuvent « *décrire l'intelligence*⁶ ». Le doute philosophique comme catégorie du geste photographique, idée capitale de Vilém Flusser, en tant qu'il finit par emporter les trois aspects du geste photographique en un seul, pourrait alors être la leçon très intime des photos dites « *instinctives* » de Winogrand. Sa réflexion n'est pas passée par le livre de photographies – soit par le récit et le fil, comme Robert Frank, une de ses plus grandes admirations, le fit dans son célèbre *The Americans* (1958)⁷ – mais par cette étude des gestes des Américains si caractéristique de sa première période.

Le rapport à l'énergie est donc décisif et l'énigme évolutive, que certains ont nommé « *déclin* », ou en tout cas tristesse et dépression, s'articule à cette place centrale que l'énergie a chez lui. Elle seule peut effectuer à la fois le geste suspensif de l'auto-réflexion et le geste de superposition ou de bordure avec la multitude des points de vue à manipuler. Les interstices, les intervalles, se pratiquent durement en termes d'énergie et ce que Leo Rubinfien a pu décrire comme le passage du côté Whitman au côté Melville dans la courbe chronologique tient à cela. Les personnages solitaires et décatés posés sur des espaces vides de la dernière période ne sont pas là parce que le photographe se voit comme eux – si ce devait être le cas, il ne photographierait plus ou presque plus – mais parce qu'il a besoin d'eux pour effectuer encore le geste suspensif de l'auto-réflexion bordé par le geste de la superposition des points de vue. Du coup, c'est vrai, les gestes des hommes et des femmes – rire est un geste, montrer du doigt est un geste, marcher est un geste – se raréfient jusqu'à disparition pour sauver le geste fondamental de la photographie.

¹ Leo Rubinfien, « La République de Garry Winogrand », Catalogue, p. 18.

² Leo Rubinfien, art. cit. p. 24.

³ Vilém Flusser, « Le geste en photographie » in *Les Gestes* (Al Dante, 2014), p. 119-142, p. 119 (Conférence d'abord prononcée à l'École Nationale de la Photographie d'Arles en 1975). Désormais abrégé en LG.

⁴ Vilém Flusser, LG.

⁵ Voir sa description chez Leo Rubinfien, art. cit., p. 18. À mettre en rapport avec la qualificatif de « *sauvage* » que Winogrand attachait à Walker Evans.

⁶ Cité par Leo Rubinfien, art. cit, p. 22.

⁷ Jack Kerouac préface ce livre. La version française, publiée chez Robert Delpire, est de Michel Deguy.

Bibliographie

1. Garry Winogrand, Catalogue réalisé à l'occasion de l'exposition organisée par le San Francisco Museum of Modern Art et la National Gallery of Art de Washington et présentée au Jeu de Paume du 14 octobre 2014 au 8 février 2015 (Jeu de Paume/Flammarion, 2014 - Yale University Press, 2013). Commissaires de l'exposition : Leo Rubinfien, Erin O'Toole et Sarah Greenhough.
2. Leo Rubinfien, « La République de Garry Winogrand », Catalogue cité, p. 13-61.
3. Vilém Flusser, « Le geste de la photographie » in *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, 2004, p. 35-41.
4. Vilém Flusser, « Le geste en photographie » in *Les Gestes*, (Al Dante, 2014), p. 119-142.
5. *Je n'ai rien à voir avec ce que je photographie*, video-entretien avec Garry Winogrand (1977), Jeu de Paume.

Karim Haouadeg

Pour un théâtre de la cruauté

sur *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*
d'Antonin Artaud, mis en scène par Gérard Gelas

Le 13 janvier 1947 eut lieu au Théâtre du Vieux-Colombier la dernière conférence publique prononcée par Antonin Artaud. De conférence, à vrai dire, il n'y a pas eu. Affaibli par des années d'internement psychiatrique, marquées par la malnutrition durant les années de guerre et la pratique systématique des électrochocs, Artaud ne put pas lire le texte qu'il avait préparé. Il se livra, faute de mieux, à un numéro fantasque d'exhibition qui fascina les spectateurs autant qu'il les mit mal à l'aise. André Gide, qui était dans le public (comme Picasso, Breton, Dullin et de nombreux autres) devait en témoigner quelques mois plus tard, dans un article de *Combat* paru quelques jours après la mort du poète : « *Et certes l'on retrouvait ici l'acteur merveilleux que cet artiste pouvait devenir : mais c'est son personnage même qu'il offrait au public, avec une sorte de cabotinage éhonté, où transparaisait une authenticité totale.* »



Photo Lot

C'est la conférence telle qu'elle ne fut pas prononcée donc, et sous son titre original, que tente de donner à voir et à entendre Gérard Gelas. Fondateur, il y aura bientôt un demi-siècle, du *Théâtre du Chêne noir* à Avignon, Gelas est un metteur en scène confirmé et talentueux. Il fallait bien cela pour réussir à réaliser un spectacle aussi périlleux. Et aussi un comédien exceptionnel. Car pour interpréter cet histrion sincère que fut Artaud, il faut se placer durant plus d'une heure dans un état de tension

particulièrement éprouvant. Dans un passage du *Pèse-Nerfs*, le poète donne lui-même la clé de sa pensée hors du commun : « *Se retrouver dans un état d'extrême secousse, éclaircie d'irréalité, avec dans un coin de soi-même des morceaux du monde réel* ». Cet état, qui est tout sauf naturel pour nous, Damien Rémy, magnifique comédien, réussit à le rendre non seulement plausible, mais même évident. La direction d'acteur de Gelas est sans défaut et il a su faire évoluer son comédien, tel un funambule, sur le fil tendu entre deux précipices. Car le risque était double. Le texte d'Artaud ne souffre ni l'absence d'engagement total, de chaque instant, du comédien, ni une extravagance gratuite et en quelque sorte désaccordée aux paroles. Chaque mot prononcé doit résonner dans le corps, s'incarner dans chaque muscle, dans chaque nerf, traverser le corps tout entier avant d'être vocalisé. Damien Rémy y arrive admirablement et fait vivre au spectateur une expérience rare.

Une expérience, c'est bien de cela qu'il s'agit, et des plus étonnantes. « *Il s'agit avec ce tête-à-tête, c'est certain, d'aller au réel, guidé par les signaux de détresse d'un homme seul* », écrit Gérard Gelas à propos de ce spectacle. A priori, on ne voit pas comment le discours délirant qu'avait écrit Artaud pourrait donner au spectateur un accès privilégié au réel. Et pourtant, c'est bien ce qui se passe. Le théâtre a à voir avec la magie, l'envoutement, le chamanisme, l'évocation des morts : il se fait toujours pour plus de la moitié dans l'esprit du spectateur, après que le rideau est tombé. Or, quand on sort de la petite salle du Théâtre des Mathurins et qu'on se retrouve dans la rue, les discours qui s'étalent avec indécence aux devantures des magasins et des kiosques à journaux, les discours des politiciens et des marchands, de tous ceux qui ont quelque chose à vendre, prennent tout à coup des teintes d'irréalité. On éprouve le sentiment que la vérité est du côté d'Artaud, qui affirme : « *Voilà longtemps que l'Internationale de la propriété des consciences est réalisée* ». Une telle phrase sonne étrangement juste dans un âge où la communication domine tout, y compris le politique et le religieux.

Artaud, c'est bien connu, prônait un théâtre de la cruauté. Par « *cruauté* », il entendait simplement la nécessité telle que peut l'exprimer un discours lucide. Dans sa lettre à Jacques Rivière du 6 juin 1924, il écrivait : « *Ma vie mentale est toute traversée de doutes mesquins et de certitudes péremptoires qui s'expriment en mots lucides et cohérents.* » Il n'y a sans doute pas de meilleure façon pour caractériser le texte que prononce chaque soir sur scène Antonin Artaud ressuscité par Damien Rémy. Certes il est tout à fait légitime, au théâtre, de raconter une histoire. Mais le théâtre peut aussi choisir une autre voie : confronter le spectateur à une parole à laquelle rien, dans sa vie de tous les jours, ne saurait le préparer. C'est la voie que préconise Artaud, et celle que, en parfaite fidélité, ont choisie également Gérard Gelas et Damien Rémy. Ce qu'ils font entendre (et de quelle manière !), c'est cette parole d'Artaud, hantée par la poésie. Ou plutôt qui se niche en elle. Ce n'est qu'ainsi que le théâtre peut devenir un lieu proprement utopique : le seul lieu au monde où la parole vive et brûlante du poète règne sans partage. Merci à Gérard Gelas et à Damien Rémy de nous faire vivre cela.

La pièce est jouée dans la petite salle du Théâtre des Mathurins jusqu'au 12 avril 2015.

Georges Monti

Dans le Sud tunisien

De mes photos tunisiennes, je prends le risque de montrer ici quelques images *avec figures présentes*, photos *animées* ou *sur le vif*, qui ne sont pas, et de loin, les plus faciles à réussir.

Toutes ont été faites à l'aube du siècle, dans le Sud du pays, plusieurs dans la petite ville de Douz où – malgré l'encombrant boîtier suédois – il est assez aisé de se montrer discret quand les Européens qui traversent la place le font si bruyamment, déguisés en petits Lawrence d'Arabie, sans guère descendre de blancs 4 x 4 dont la poussière du désert proche n'a pas encore terni les chromes.

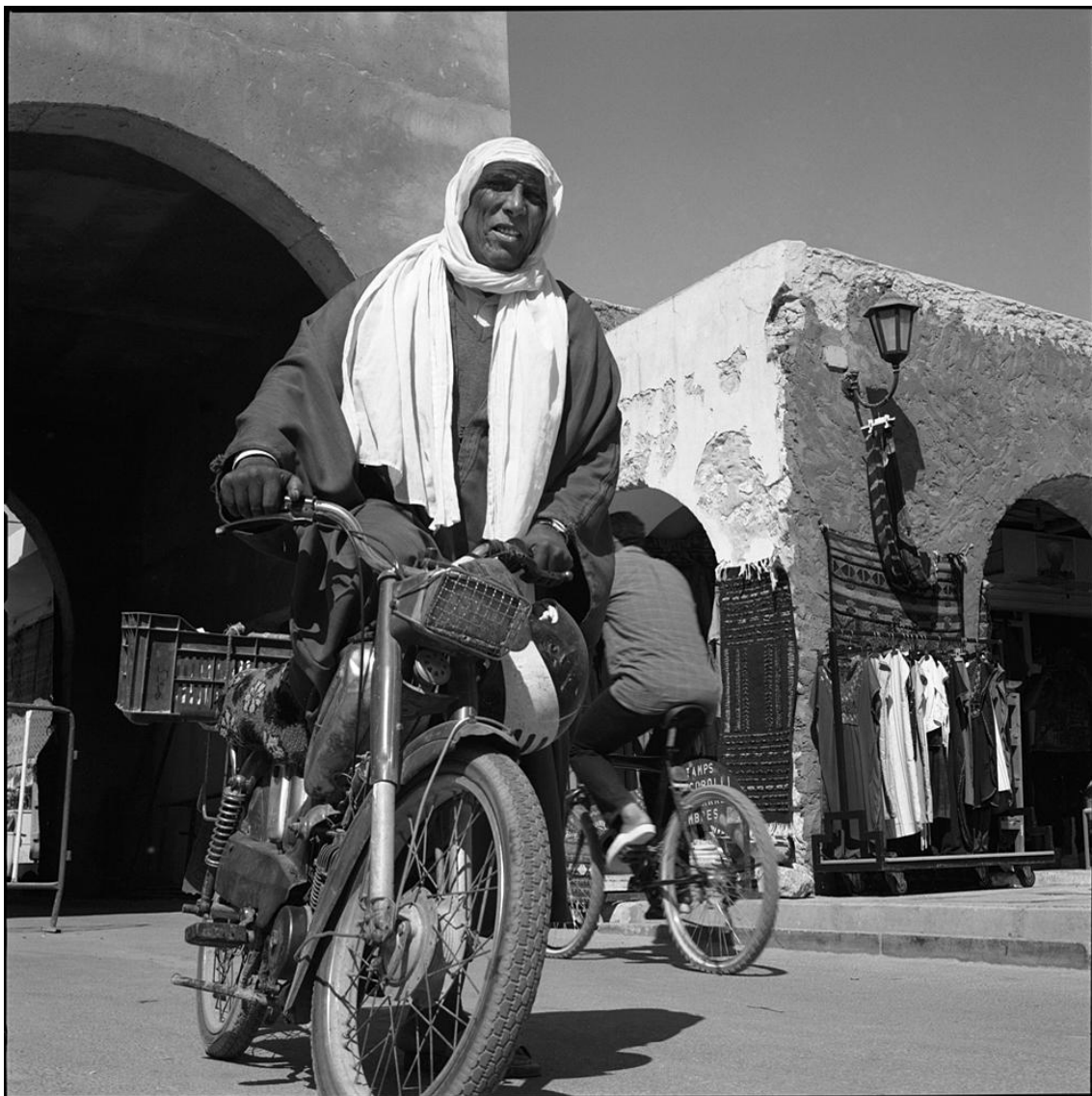
L'usage du noir et blanc et de la pellicule argentique donne peut-être à ces images un air plus ancien qu'il ne convient, un petit aspect de documents hors d'âge, n'était la présence de quelques indices matériels qui corrigent un peu la datation.

Mais ce qui est le plus frappant pour moi et sur quoi je voudrais insister, c'est ceci : à l'exception d'une seule – qui est à proprement parler *posée* –, ces photographies ne peuvent pas être qualifiées de portraits. Elles sont *volées* par le photographe – disons *prises*, sans grande violence ni effraction, et de près – plutôt que *données* par les modèles, dont on devine que certains ne se refusent pas le moins du monde et que d'autres ignorent purement et simplement qu'on les met en boîte.

Dans ce pays où le paysage et le bâti – quand ils ne se fondent pas l'un avec l'autre – attirent presque violemment le regard du voyageur, il est assez tentant de se croire photographe : les images se donnent toutes construites, baignées d'une lumière droit venue de l'Antiquité. C'est alors l'idée d'une permanence qui les habite. Quoi d'autre à photographier, pour contrecarrer le risque de la contemplation immobile ou grandiloquente, sinon des corps de passage, en mouvement, fragiles et banals ? En voici huit exemples, pour partager l'*étonnement d'avoir été là*.

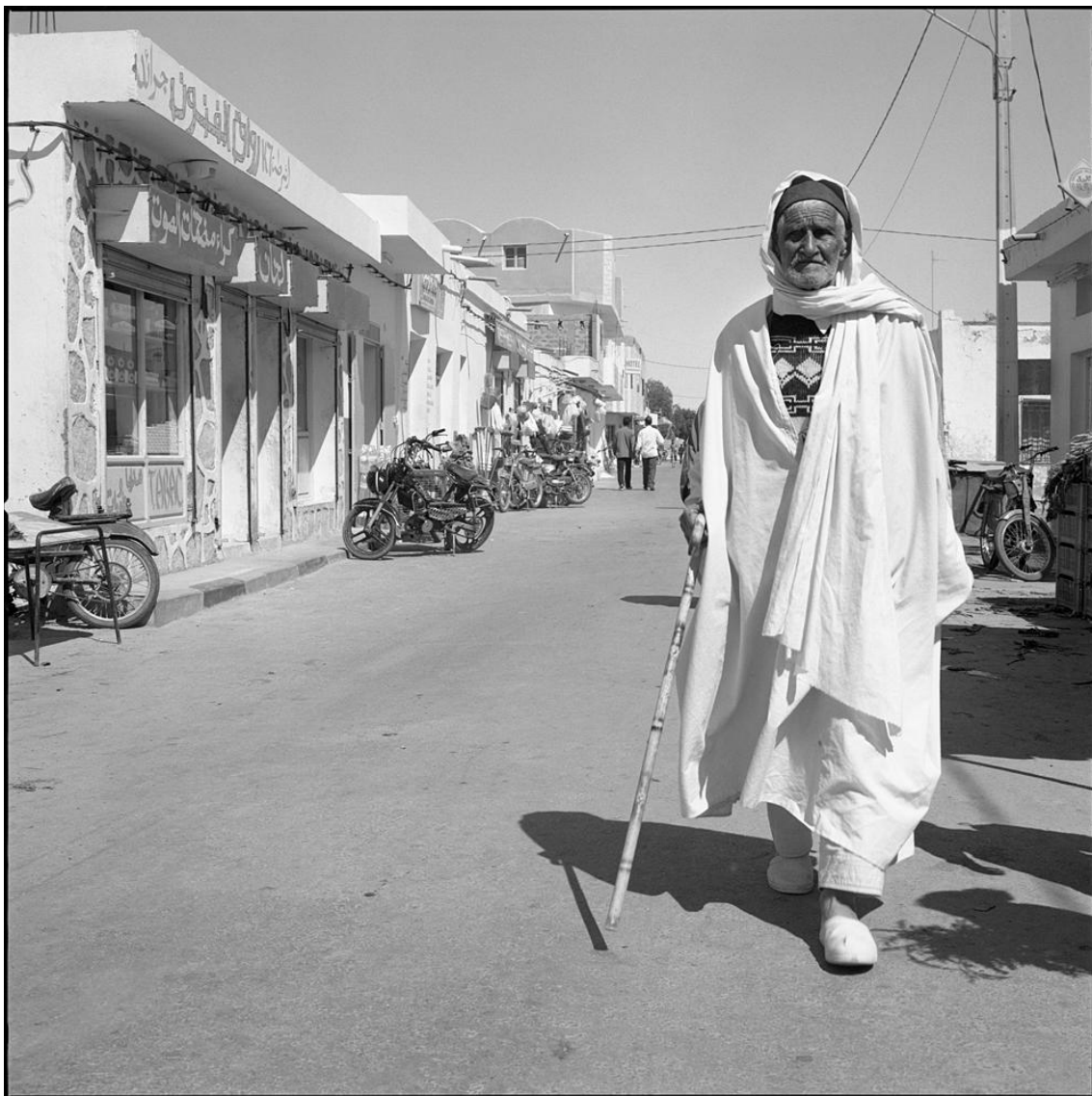
Georges Monti

Georges Monti, 62 ans, homme d'images par métier (éditeur du *Temps qu'il fait*, graphiste), est un dilettante de la photographie – qui tire un profit personnel de ce qu'il a appris auprès des artistes photographes dont il a été l'éditeur, et parfois l'ami.



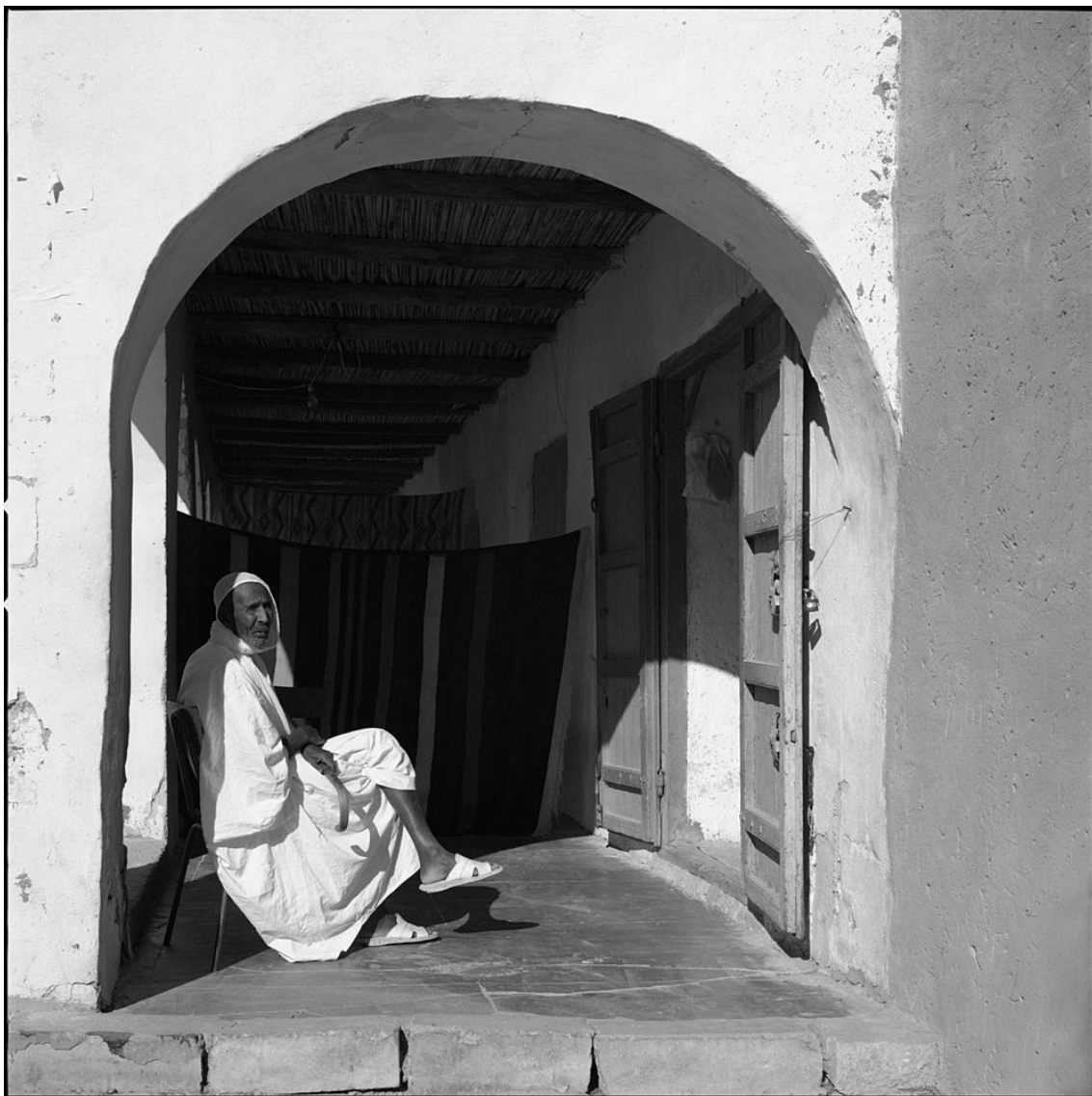
















Catherine Soullard

Une passion



sur *Chemin de croix* de Dietrich Brüggeman
Ours d'argent du meilleur scénario
(festival de Berlin 2014)

Maria, quatorze ans, vit dans une famille catholique fondamentaliste. Son quotidien est régi par des préceptes rigoristes et inflexibles. Aucun aménagement possible. Harcelée, crevant de solitude, Maria va y laisser sa peau. *Chemin de croix*, le titre ne ment pas. Dans ce film de quatre-vingt minutes, intense, serré, sans une seule note de musique, quatorze cartons portant les titres des quatorze stations du Christ, de la condamnation à mort à la mise au tombeau, vont se succéder, ouvrant à chaque fois sur une scène de la passion annoncée de Maria.

Chacune d'elles est tournée en plans séquence, avec une caméra hiératique, pratiquement fixe, qui s'applique à révéler le conflit entre une horizontalité continue, omniprésente et une verticalité qui ne survient qu'en dernière extrémité, à la scène finale. Après un plan sur une pelleteuse, sur la terre charriée, sur le trou, après quelques secondes sur le camarade d'école de Maria venu glisser un papier dans la tombe, la caméra s'élève – ce sera un de ses rares mouvements visibles dans ce film épuré –, pour cadrer le cimetière, le jeune homme qui s'en va, d'autres tombes, les champs autour, le paysage dans son entier, et finalement se tourner vers le ciel qui, alors, emplit l'écran. De la tombe au ciel.

Film austère, âpre et frontal, sans concessions, qui aurait sans doute gagné à donner un peu plus de chances à ses personnages, en particulier à la mère de Maria, par trop monstrueuse. Le film aurait ainsi évité son côté univoque, un rien totalitaire.



Catherine Soullard

S'envoler ?



sur *Les Chebabs de Yarmouk* d'Axel Salvatori-Sinz

« *Quand tu perds le sens, tu perds tout.* »

« *Difficile d'écrire sur le camp, d'exprimer notre amour pour ce lieu où on a grandi et qui ressemble à notre pays d'origine. On n'a pas connu notre patrie et on en rêve, la Palestine est le camp et le camp, un morceau de la Palestine, tout en lui nous rappelle que c'est un camp, tu lui appartiens et tu ne lui appartiens pas, tu l'aimes et tu ne l'aimes pas, c'est un camp. On restera donc les enfants des camps ? On ne deviendra pas les enfants d'un pays, par exemple ? »*

Ces interrogations déchirantes sont celles de jeunes gens rencontrés par Axel Salvatori-Sinz, en 2006, dans le cadre de ses études d'anthropologie. Parce qu'il s'attache à cette petite bande d'adolescents qui ont grandi ensemble, il décide de filmer leur vie quotidienne aux portes de Damas, à Yarmouk, dans un camp historique (son existence remonte aux années 55-57), entre octobre 2009 et décembre 2011, alors que commencent les premiers mouvements populaires. Dans ce huis-clos d'un peu plus d'une heure, ces jeunes, à l'aube de leur vie d'adulte, ne cessent de se réunir pour parler, discuter, faire des projets tout en fumant beaucoup comme les jeunes de tous les pays du monde sauf qu'eux vivent dans un camp et donc dans un temps suspendu. Trouver sa place en tant que jeune palestinien. Trouver un moyen de rester sur la carte et en vie. Par soi-même. On sent bien qu'ils ne croient plus au collectif, presque plus, et que désormais seules les initiatives individuelles permettront à chacun de tenter de s'en sortir.

Ce qui est magnifique dans ce film, c'est l'absence de haine, d'acrimonie, de désir de vengeance. Simplement, éclatant, un inextinguible désir de vivre. Tout juste si l'ennemi israélien est ici évoqué. Ces jeunes veulent faire du théâtre, de la photo, avoir des histoires d'amour qui durent (dans le camp « *elles n'aboutissent pas* ») ; ils veulent un autre avenir pour leurs enfants, ils espèrent. Pour la première fois de sa vie, l'un d'eux a enfin des papiers en règle, on fait la fête pour célébrer son passeport, on parle de l'armée, du service militaire, faut-il tout faire pour y échapper ?

La mise en scène, à l'écoute de ces jeunes en devenir dans ce non-lieu du camp est un miracle de légèreté. On glisse sur le malheur, on ne s'appesantit pas. Les malaises, les chagrins sont racontés l'air de rien, ainsi cet avortement que les subtilités du décor – une minuscule photo toute abîmée d'une fillette sur la porte verte derrière celui qui confie, presque en souriant, la rupture avec sa petite amie enceinte – précédant la confidence, nous font pressentir. Panoramiques sur toits, à ras des forêts de paraboles et des maisons de fortune qui s'y sont installées comme un camp au-dessus du camp, rumeurs de la ville, chants du muezzin, plongée au-dessus des ruelles enchevêtrées, des camionnettes qui s'y faufilent, des échoppes éclairées, dans les cours intérieures, au milieu des parpaings, détritrus, gravats, dans la nuit qui gomme le désordre et la misère du jour.

Dureté, tendresse. Musique et météo épousent la narration, les allers-retours extérieur / intérieur, les plans d'ensemble et les saynètes de la vie quotidienne. Filmer le surplace, l'attente, la vie entre parenthèses, les regards vagues qui flottent, la fumée des cigarettes, l'espoir, la déception, la non-vie.

Motifs récurrents, l'envol et le vol des oiseaux, « *ils viennent de là-bas par nuées dès qu'il commence à faire nuit, et le matin aussi* », les rideaux flottant dans l'encadrement des fenêtres, le vent autour des pinces à linge. Le souffle, l'air, la respiration. Le ciel toujours, par la fenêtre. Prendre de la hauteur, « *relever la tête pour voir si le ciel est proche* », c'est ce que font ces jeunes quand ils vont sur les toits faire des plans sur la comète tout en regardant à leurs pieds l'immensité du camp. Les oiseaux, la brise, les fenêtres ouvertes, l'étoffe qui s'y engouffre, tout est dit de l'espérance et du désir d'envol. Partir reste l'obsession de chacun. « *N'importe où ailleurs serait mieux que la Syrie. C'est de pire en pire.* »

Ils ne savaient pas alors que ce pourrait être encore pire. Depuis la fin du tournage, le chaos règne en Syrie, les rêves se sont envolés, le camp a été en partie détruit, l'un des jeunes a été tué, un autre blessé... Ils avaient entre 22 et 26 ans, ils croyaient à leur retour en Palestine.



Catherine Soullard

Duellistes



sur *Whiplash* de Damien Chazelle

« *Il n'existe pas deux mots de la langue française plus blessants que " bon travail" »*

Whiplash n'est pas un film de guerre. Ce n'est pas non plus une histoire de boxe, ni d'amour, ni d'apprentissage. C'est de la sueur, du sang, des larmes. Un rythme et des vibrations. C'est une ardeur à l'œuvre dans des corps, des mains et des regards.

Sous l'écran encore noir, le son d'une batterie puis la lumière et au bout d'un couloir, un jeune homme qui joue de la batterie. Lent travelling qui nous révèle son visage. Et voilà qu'insidieusement un autre homme, bien plus âgé, fait irruption dans cette salle de répétition du Conservatoire Schaeffer ; il porte un chapeau ; il a les traits marqués, durs, implacables. Regards, pas plus. La caméra s'échappe alors dehors, cadrant Manhattan, plongée, contreplongée, immeubles éclairés ou pas, ruelles sombres... Dès les premiers plans, on reconnaît la patte d'un cinéaste, on pense à Cassavetes, à Woody Allen.

« *Le long métrage qui correspond le mieux à mes expériences de batteur est Full Metal Jacket, un film de guerre* ». Le duo initial Andrew / Fletcher s'électrifie très vite. Il devient un duel serré, âpre, musculeux, gagnant en poids affectif et en intensité dramatique à mesure que les liens se nouent et se complexifient entre les deux protagonistes très justement interprétés. Le physique de J.K.Simmons sert à merveille la séduction perverse exercée par Terence Fletcher, le professeur, sur Andrew, son élève, incarné, lui, par un Miles Teller que sa plasticité juvénile autorise à jouer sur différentes facettes. Même la peau joue ici sa partition. Aux cicatrices en barres de portée musicale du visage d'Andrew répondent les rides profondes de Fletcher et les veines que l'émotion fait saillir sur son crâne chauve. Quant à leurs mains, elles en disent aussi long. Si les battoirs de Fletcher battant la mesure ont pouvoir de vie et de mort, le poing ensanglanté qu'Andrew plonge dans un seau de glaçons signe, lui, sa bataille acharnée, son indéfectible résistance.

De bout en bout, le spectateur est happé par une mise en scène aussi épurée qu'efficace, jeux d'obscurité et de lumière, espaces clos, champs et contrechamps, gros plans, rapidité du montage. On ne s'attarde pas, ça file, question de tempo. « *T'as pressé ou t'as traîné ?* » demande Fletcher à Andrew. Le rythme, oui, c'est la condition nécessaire mais en aucun cas suffisante. Il faut aussi la rage. Et la rage, le film de Damien Chazelle l'a. Le film galope crescendo jusqu'à l'arène finale où, dans un tournoi sans merci, Andrew et Fletcher s'embrasent, se libérant de l'exacerbation de leurs sentiments réciproques dans une transe de toute beauté.

Notes de lecture



François Boddaert

Leçon d'agitation

Hourrah l'Oral ! de Michel Arbatz
(*Le temps qu'il fait*, 2014)

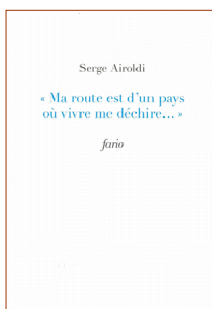
Voici un livre salubre, né certes « *d'une colère tardive* », mais qui a la vertu d'appuyer où ça fait mal (en plus de faire mal à l'égo des poètes !). Son auteur, Michel Arbatz, est poète, auteur de récits, musicien, comédien, chanteur, adaptateur, etc. (ben dis donc !). Plusieurs vertus apparentes, donc, qui lui donnent quelques droits à décocher son point de vue sur une mystérieuse et délicate affaire : le rapport qu'entretient le poème imprimé avec l'oralité. Ou pour mieux dire : y a-t-il une postérité pensable dans les seuls replis d'un recueil de poèmes ? Ou mieux encore : la voix d'un poète a-t-elle une quelconque réalité autre que phonique, sonore et mémorielle ? On peut bien dire ici qu'affronté au défi de transmettre par la bouche ce qui lui sort de l'âme (en principe) par la main, le poète, assez souvent, « *périt noyé dans l'eau de son image* » comme un Narcisse aphone. Mais je détourne le propos de Michel Arbatz (p. 102), et force *hygiéniquement* la citation ! Cet essai, cependant, est sous-titré : « *bulletin de santé* »...

Placé sous l'égide double et dédicatoire d'Emily Dickinson et de Léo Ferré (l'empan n'est pas mince), ce volume alerte et militant plaira à ceux qui fréquentent le grand circus des lectures de poèmes et ont tendance à affirmer sans hésiter que le nombre d'auteurs qui « savent » dire leurs textes (ceux des autres aussi bien) est assez restreint. Et de dresser (d'expérience encore) le constat suivant : plus le poète lit mal, plus il lit longtemps (en général) – étant entendu (évidemment) que la lecture paraît d'autant interminable qu'on s'y ennuie et que, par conséquent, le poète fait fuir ceux à qui il s'adresse ! Ça n'est pas ce que dit Michel Arbatz, ni vraiment son propos, mais on peut tout de même songer à cette faille (la surdité contemporaine en étant une autre, majeure) dans la transmission : une mauvaise lecture de bons poèmes éloigne l'auditeur navré de la version imprimée des poèmes qu'il vient d'entendre déclamés (si l'on peut dire)... Mais, et c'est là qu'il faut relativiser le propos de Michel Arbatz, le contraire est tout aussi vrai : il existe des *animateurs* de textes qui ont le talent de survaloriser sur une scène, des poèmes assez faibles quand on les lit sur le papier du recueil (des noms, des noms !)..

Tout au long de ces pages, nourries au lait multivitaminé d'une belle érudition quant à la poésie et à son histoire contemporaine (de Saint-Pol-Roux à Vallejo, en passant par le Groupe Octobre, les essais, enquêtes et études « techniques » sur la poésie – et Aragon, révérence titrée !), on entend pourtant bien la leçon, faite tant aux récalcitrants de l'oralité communicative qu'à l'impérite d'une époque qui préfère le bruit à la modulation des harmonies et passe la poésie par profits et pertes... Nonobstant qu'elle est donnée par *un professionnel*, chanteur de surcroît et qui a dédié une partie de son activité à servir les poètes par son organe vocal, cette *leçon d'agitation* fait sienne, dès la première page, la ferme assertion de Léonard Cohen : « *Ces textes ont été écrits dans le silence. Le courage de ce jeu est de les dire* ». Mais faut-il toujours parler ou chanter sur le silence ?

Évidemment le risque de ce genre de livre, porté par l'humeur énergique, est de susciter des oppositions : rien de plus sain en ces temps de grande consensualité bréhaigine et *attritive*. Ainsi, vers la fin, Michel Arbatz énonce cette fausse vérité démagogique « *Voilà la force du poème : il ne demande aucune instruction. Il parle à toute l'oreille une langue de l'inconnu avec des mots connus, et il est musique. En cela, il peut être accueilli par tous, pour peu que le diseur s'y risque.* » C'était peut-être vrai il y a 50 ans (il cite d'ailleurs, juste avant, l'exemple de Neruda déclamant triomphalement devant des portefaix de La Vega). Mais sans tomber dans le cliché d'un passé paradisiaque où les poètes étaient écoutés et leurs poèmes appris et transmis, je prends le pari de tenter l'expérience dans une classe moyenne, d'une ville moyenne, et de lire et faire lire à cette classe, des poètes aussi incontestables et non-rappeurs que (au choix) : Ronsard, Rimbaud, Reverdy, Réda, Roubaud. On verra alors qu'il y a loin de nos futurs managers (les meilleurs feront une école de commerce) aux portefaix chiliens. Et pour enfoncer le clou du doute, j'affirme avoir rencontré naguère des apprentis bibliothécaires qui ignoraient jusqu'au nom de Villon...

Mais en France il paraît que tout finit par des chansons ; parions donc que nos poètes contemporains fourniront des rimes aux Douai, Ferré, Ferrat de demain. Alors – *Hourrah l'Oral !*



Isabelle Lévesque

Le fleuve révèle

Ma route est d'un pays où vivre me déchire...
de Serge Airoldi (Fario, 2014)

Tout part d'une rêverie née du fleuve. Pareil aux « *carrefours* » chers à Yves Bonnefoy, on peut lire dans son cours « *des égarements, des lignes contraires* ». Ainsi débute *Ma route est d'un pays où vivre me déchire...*¹ : danse secrète de l'eau sur un nouveau chemin.

En jeu, de longues phrases qui dessinent un paysage impossible, en mouvement jusque dans ses creux et failles ; cohérent cependant car il rassemble les temps : passé et présent en boucle fertile, le fleuve révèle (réveille) les blessures, nous laissant en alerte et nous poussant vers de nouvelles rives.

Et, sur la page, le creux inscrit dans une ligne qui ne va pas à son terme, un groupe nominal démenti ou souligné, rejeté, échoué (« *la civilisation* » isolée sur une ligne...). Ce que le poète envisage alors, c'est la matière de la toile (« *pâte* », « *épaisseur* »), les couleurs, certaines dégradées, autant de supports pour l'analyse logique puis l'échappée furieuse du rêve qui ne connaît pas de limites (ou celles de l'ailleurs). Ce fleuve se fonde cependant sur une origine, « *indique une provenance, l'autre vie, l'autre rive des hommes* ».

L'histoire apparaît dans le déroulement chronologique des modes (« *hommes en pourpoint, gantés, barbus* ») des marques du labeur (« *les mains fortes de la campagne, tordues, rougies par un effort ancien* »), quelque chose subsistant en trace sur les toiles, « *avec les allures d'une modernité qui ne cache rien, au contraire, qui souligne ce qui ne veut plus être dit, accompli* ».

La rive est celle d'un passé où s'accumulent les « *jarres* » d'un temps très ancien, elle est aussi celle des oracles (le nom du lieu comme un signe, « *un horizon, une évidence* »). Ce fleuve sera recomposé dans la mémoire, comme celui des peintres, il ira vers la mer, « *toutes ces mers* », « *ces territoires* » ouvrant de « *nouvelles partances* ». Or sur ces perspectives, le « *danger* » : « *recevoir le paysage comme un linceul humide qui étoufferait les voies de la respiration* ».

Au cœur de ses perceptions, le narrateur poète nous dit qu'à quatre ans, il a découvert en prenant l'ascenseur de la Tour Eiffel ce qu'est un « *paysage frappant* » (« *je ne sais pas encore que ce que je vois est une peinture* »).

Passage par des paysages, fascination pour les marais marécageux des barthes de l'Adour, « *espace du reflux, du clair monde* », estran fluvial où paissent les poneys landais.

Les paysages vus évoquent des poèmes ou des tableaux. En tête ce paysage romain, peint par Nicolas Poussin, dans lequel Orphée chante pour son public ravi. Si l'on observe bien le tableau, on aperçoit le serpent caché dans l'herbe qui pique Eurydice. Fatalement se noue le destin. Pour Serge Airoldi, les paysages sont toujours habités et l'histoire du lieu lisible.

D'un seul mouvement, se rendre. Mots latins renoués aux sensations perçues dans les toiles (« *lux* »), langues romanes pour une couleur (« *sfumato* »), l'océan (« *la mar grana* »). Les mots précis, qu'ils soient d'une autre langue, ou qu'ils soufflent, depuis le cœur des forêts, l'unique assertion possible, celle du nom *barthe* (le travail sur le mythe a-t-il fixé l'homonymie fascinante du nom propre et du nom commun en la mémoire poétique, qui écrit ?) se répète et se diffracte dans le texte. Impression forte à fixer, mais elle revient enrichie de l'expérience de « *ce long empire des eaux, marchant dans l'espace terraqué* ».

Derrière elle, l'*arrière-pays* d'Yves Bonnefoy, ce fond vierge et précis qui occupe toujours l'espace du rêve ou le génère. Le premier plan doublé d'une faille, l'échappée forcément révélée au détail que l'on perçoit enfin comme l'attrait d'une terre neuve. « *Y aller* », l'anaphore est dite. Mot d'ordre où le mouvement ne cesse, engendré par la peinture et le paysage indissociés. Nécessité, le comble. Les noms sont liés à ce qu'ils désignent « *terre-des-eaux* », elle inonde la langue, le champ lexical calqué sur la réalité du terrain où se confondent les couleurs bien réelles de la toile et celles que le narrateur pèlerin rencontre. Faune perçue par un narrateur dont l'éveil garantit la présence au monde : « *y aller* », c'est regarder : « *les canards siffleurs* », « *les aigrettes* », « *les bécasses des marais* », « *les cigognes* », « *les spatules* », « *les courlis cendrés* », « *les sarcelles* »... Ce regard est lié à la musique et au fleuve qui initie le temps de l'observation, celui du début du livre et d'une naissance (sur le sable, égrené, d'un commencement fragile, se fonder – au regard du « *bleu céleste fait pour Poussin* »).

Les voyages évoqués sont multiples (coulée d'un fleuve, temps compté des lieux traversés) : Causse Méjean, Maroc, mont Ventoux, Espagne, Patagonie... Partout des peintres, des écrivains, des poètes, des hommes et des femmes désignés par leur nom, ou plus souvent leur prénom. Ce livre est fraternel.

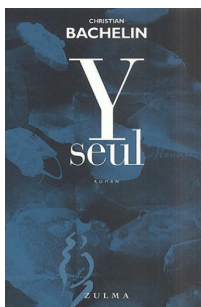
Serge Airoldi songe, devant l'océan, au voyage de Magellan découvrant la Patagonie, il nous donne les noms de ses compagnons. Pas d'anonymes. Tous ont vécu et souffert. Et puis voici Lydie, qui peint l'inquiétude, le cuisinier Alex, qui tua un agneau, Nicolas de Staël, dont on ne peut oublier, devant le bleu de ses tableaux, le suicide, Marcel Saint-Martin, le poète-peintre de la Chalosse qui vient de mourir et dont les biens vont être dispersés par un odieux *liquidateur*, et puis Jean, rescapé de déportation aux horribles souvenirs...

Devant le paysage landais du village de Meilhan, on ne peut oublier le massacre de soixante-seize résistants par des soldats allemands.

Face au malheur humain, le poète garde sa conscience sociale et politique : « *j'entends le chaos aux usines et j'attends que les rois et les reines soient enfin repus aux fêtes galantes, noyés dans les alcools fins et les mets.* »

Alors oui, aimer le monde, la vie, en être.

¹ Titre emprunté à Edmond-Henri Crisinel.



Pascal Commère

Hivernale

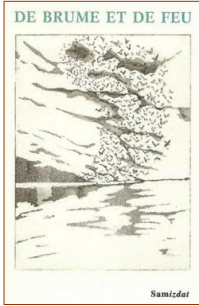
Y seul de Christian Bachelin
(Zulma, 2001)

Il arrive qu'un livre paru voilà bientôt quinze ans débouche soudainement dans votre présent. On vous l'a offert, vous en feuillotez les pages. Du solide semble-t-il, et lourd – dense, si ce n'est pas indigeste. Vous le craignez. D'autant que les récits de poète... Et puis vous montez dans le train, si je puis dire. Ou, plutôt, vous en descendez. La première phrase : « *C'est novembre soir autour de toi. Tu viens tout juste de débarquer du train de Paris.* »

Ainsi commence le voyage. Tout entier empreint d'une musique hivernale qui ne vous lâchera plus. L'homme qui écrit se tient derrière la vitre, en retrait. On ne sait rien de lui, du moins on joue le jeu, si ce n'est que lisant un poète on ne peut s'empêcher de consulter sa biographie, quand bien même la couverture indiquerait « roman », ce qu'est ce livre, assurément. Ne serait-ce que par le dispositif de narration qu'il adopte, la mise à distance d'un *moi* secret par une adresse à l'autre selon le mode du tutoiement ; cet autre-en-soi, ce double au travers duquel l'homme qui écrit interroge, outre ses échecs, l'origine de l'étrange mélancolie qui l'accompagne depuis le début et le suivra jusqu'au bout du voyage. Voyage intérieur, autant qu'au dehors, « *pantelante épopée* » ramassant de manière quasi obsessionnelle les épisodes ordinaires d'une vie qui ne l'est pas moins, rêvée plus que vécue : amours impossibles, souvenirs d'apprentissages, p'tits boulots, crincrin, bals de campagne, rien de très reluisant en soi. Pas plus que le décor, bourgade au-delà de Paris – on pense à Compiègne bien sûr, ville natale – mais c'est en fait plus haut, et toujours plus au nord quant à l'imaginaire. Le point d'ancrage est là. Rien de feint, la névrose (« *les piqûres de largactil* ») – et Trakl, frère tutélaire dont on lit l'épigraphe. On songe à Nerval pour les itinéraires. Aux terres de Bernanos, ce « *bourbier à betteraves* », pour leur situation géographique et plus encore peut-être pour ce qu'elles recèlent de profond et d'obscur, d'ancré dans le non-dit, l'inavoué, et de lutte avec l'ange. Des terres marécageuses qui enferment la mémoire dans « *des renforcements glauques et spongieux* ». Pour le reste : eau stagnante, étangs... L'Oise, dont les eaux emprisonnent un pan de l'histoire familiale... J'oubliais les forêts. Ce qui remonte des temps moyenâgeux, tout un humus, réminiscences de chasses royales « *par les landes et par les futaies* », l'hiver encore, des images de Breughel aux animaux hantés « *comme dans les tapisseries des châteaux légendaires* ». Autour sont les zones – univers de « *vieille planche pourrissante, de fumées de mazout, d'oxydes ferrugineux* ». Réalité suburbaine ! Un bric-à-brac. Les « *clôtures de vieille ferraille de lit-cage et de tôle ondulée des jardinets pauvres.* »

On n'a rien dit encore. Rien de ce qui fait ce livre, ou si peu. Livre brûlant, livre à part. Unique. Presque excessif, sinon incandescent. Le livre d'un poète en proie aux « *petites nausées neurovégétatives* », pas seulement dans les mots – « *Le médecin parlait de dérèglement du grand sympathique, de mélancolie anxieuse* »... Sujet à des sortes d'extases, dans le ressassement d'éternels rendez-vous – toujours ce train à quai, un

autorail, la gare... L'hiver, encore. Un monde de petites gens, et la folie qui ne l'est pas moins. Des odeurs de soupe aux légumes... Une mère occupée à de lointains tricots, quand la froidure de l'air au contact de l'haleine avive un désir d'images : « *des broderies sans fin, des guipures, des dentelles* ». Un monde clos sur lui-même. L'épicerie-buvette qui « *ne semble avoir bougé de quelque inamovible et lointain Moyen Âge* ». On picole, on y fume. La mémoire submergée de détails infimes qu'amplifie l'écriture, seule capable de donner vie à cette suite d'instantanés morts, bouts de vies minuscules approchées jusqu'à l'intime (« *Tu te souviens que les cigarettes avaient un goût de rhume de cerveau* ») et vouées à l'attente. Quand la seule réussite qu'on en pourrait tirer est une espèce de songe, étrange, qui mêle, en un kaléidoscope d'ombres et de brouillards, les souvenirs familiers, « *racontars de sous-préfecture* », aux légendes du vieux roi de Cornouaille. Recherche de soi à travers « *les fastes et les ténèbres du vieux cloaque atavique...* » Que serait-ce ? Si n'était l'écriture, toute chargée de boue et de nuit où se croisent des musiques à la Duke Ellington et des plaintes d'accordéon. Une écriture magnifique, tenue quoique poussée à l'extrême, à l'image de l'air empli d'une « *somptuosité saccagée, déchiquetée* ». Un tournis de langue qui alterne le trivial et le sublime. Et, comme dans ses poèmes, des images « *entre iceberg et charbon* » d'où émerge « *une autre irisation* ». Un mot à vous coller un cheveu sur la langue, à moins qu'il n'annonce une de ces atmosphères qu'électrise au passage le scintillement de termes chers, quasi emblématiques – l'adjectif cimmérien, entre autres, auquel Bachelin, disparu l'été dernier, avait lié son destin.



Karim Haouadeg

Une poésie à ciel ouvert

De brume et de feu d'Anne Bregani
(Samizdat, 2014)

Une part importante de la poésie qui se publie aujourd'hui est une poésie du nombril et de ses environs, une poésie « *de chambre* », qui sent le renfermé. Ouvrir le dernier recueil d'Anne Bregani, c'est comme ouvrir en grand une fenêtre qui donne sur un paysage de montagne. On respire à pleins poumons, l'air glacé et pur vous brûle la gorge et vous enivre un peu. Les quelques très belles gravures de Danièle Ansermet qui jonchent l'ouvrage contribuent d'ailleurs à donner à ce livre l'aspect d'une fenêtre ouverte sur le monde. Cette poésie des vastes espaces, cette poésie du grand air, qui renoue avec les plus anciennes traditions, on n'ose plus guère s'y risquer. Il faut dire que cette nature grandiose, majestueuse, ce n'est pas sans peine qu'elle se niche au cœur du poème.

Ce mot nouveau
qui serait fraîcheur
je ne l'ai pas

exil

Un « *exil* », oui ! C'est bien de cela qu'il s'agit. Cet exil même qu'est la langue, qui nous oblige à sortir des sensations immédiates pour pouvoir les dire. Jeu de dupe. « *Philosophie, écrivait Novalis, signifie proprement nostalgie, aspiration à être partout chez soi.* » En ce sens, et en ce sens seulement, Anne Bregani est philosophe. À la manière des présocratiques : on part de presque rien, du plus insignifiant, du plus banal, et c'est l'univers tout entier dans sa splendeur qui se révèle : « *Ici aussi il y a des dieux.* »

Parmi les fleurs
le silence des abeilles

l'essaim de la nuit
monte
féconder la lumière

Mais dans cette nouvelle Arcadie que chante Anne Bregani, pas plus que dans celle de Virgile, le malheur n'est absent. Un malheur qu'on peut traverser car l'espoir luit à l'horizon.

Peut-il contenir
tous les chagrins
le mausolée du cœur ?

[...]

toute nuit connaît son aube

Je ne sais pas quelles sont les convictions religieuses d'Anne Bregani. Mais sa poésie, en tout cas, est d'une païenne. Une poésie qui est comme un appel à jouir de ce que Giono appelait « *les vraies richesses* ». Une exaltation de la joie par le sentiment cosmique de la communion avec le monde.

Joie, soupir
toi, visite la terre
invite
les étoiles

Ou encore :

nous sommes
les invités de la joie

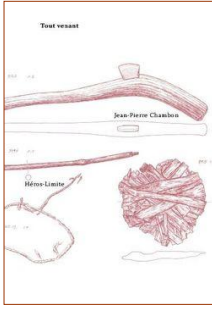
Si la poésie d'Anne Bregani est remarquable par les thèmes qu'elle aborde et le regard qu'elle porte sur le monde, elle ne l'est pas moins par sa forme. Cultivant une brièveté de bon aloi, il semble qu'elle ait compris, ou simplement senti, que ses vers devaient s'arrêter juste à temps, c'est-à-dire avant qu'on ait besoin de reprendre son souffle. Des vers plus longs, et tout s'écroulait. Sa poésie courait le risque de la grandiloquence, d'un lyrisme artificiel, pour tout dire d'une forme de rhétorique. Aussi Anne Bregani flirte-t-elle parfois avec le haïku ou avec certaines formes de la poésie chinoise traditionnelle (on pense parfois à Wang Wei).

Où va-t-elle
après l'automne
la flamme du mélèze ?

Si la brièveté est un défi (et toute personne qui se risque à écrire le sait), Anne Bregani l'a relevé de la manière la plus brillante, avec un ton, une voix qui ne faiblit à aucun moment, avec une musique qui n'appartient qu'à elle, et avec un sens des formules étonnant.

des histoires racontées
aucune n'est mienne
et pourtant !
en toutes
je danse

Non, décidément, le grand Pan n'est pas mort !



François Boddaert

Le seuil de l'autre monde

Tout venant de Jean-Pierre Chambon
(Héros-Limite éditeur, 2014)

C'est une poésie des choses vues, que le titre (*Tout venant*) dit assez précisément. Tous brefs (excédant rarement 8 vers), ces textes non ponctués s'approchent du haïku par leur concision, le resserrement sur l'objet du poème : petit fait vrai, pensée fugitive ressaisie, vision furtive, ou simple et pure sensation mise en vers. On connaît la phrase mélancolique de Jean-Pierre Chambon – phrase ou phrasé (rythme et harmonie) – souvent parleuse et qui se coule en épousant une versification complexe où le renvoi à la ligne est intrinsèquement confondu avec une ponctuation interne absente, très souvent réduite au seul point final. Mais ce livre-ci, qui garde quelque chose de cette légère morosité coutumière au poète, sauve le quotidien pléonasmiquement banal – scruté dans l'épaisseur de sa banalité – par l'humour constant, et très finement manié :

En suspens
entre le bord de la table
et la main inutile
et vaincue
la cruche
la cruche la cruche
sur le carrelage
éclate.

On est loin, soudain, de l'alexandrin fréquent des amples poèmes du *Roi errant* (1995) !

Dans ce *Tout venant*, le poète retrouve la formulation elliptique d'une prosodie venue de l'ancien « *Chant taciturne* » de *Territoire aveugle* (1990), ou de la petite suite « *L'approche du delta* » qui clôt *Le roi errant*. Et ce qui est venu jusqu'aux pages de ce livre, tout ce *non trié* de la vie comme elle va (comme un léger fatras ou un moderne keepsake) compose ce *mélange* poétique – pour un peu aléatoire, quant à la variété de l'inspiration tout au moins. C'est donc à proprement dire un *recueil* que Jean-Pierre Chambon nous propose, un livre de ses humeurs et regards changeants ; le monde y est perçu aussi bien à l'envers qu'à l'endroit, dans ses évidences matérielles (balançoires, arbres morts, galets...) et ses secrets les plus hermétiquement (et définitivement ?) scellés où le poème, comme une lame, tente de s'insinuer pour l'entrouvrir. Ce que dit, à sa manière initiatique, le premier poème :

Au fond de la forêt obscure
je soulève une branche morte
dans le creux qu'a laissé son empreinte
des gouttelettes de poix résineuse
bordent d'une dentelle luisante le seuil
de l'autre monde.

Il est vrai que l'aventure est au coin de la rue, dans l'instant d'un battement de cils, dans la perception non commune de ce qui semble ordinaire au premier abord (leçon des surréalistes) :

Cette porte
n'est pas une porte
précise l'affichette
apposée contre la porte
dépourvue de poignée
à l'extrémité du couloir.

Et puisque j'ai évoqué précédemment la tradition du haïku (manière aussi de montrer la variété des us et méthodes prosodiques de Jean-Pierre Chambon), il est inévitable d'en apporter la preuve :

Penchée au-dessus de l'eau
sur l'escalier qui s'enfonce dans le lac
une femme tend le secours d'une brindille
à un papillon empêtré
dans le reflet des nuages.



François Kasbi

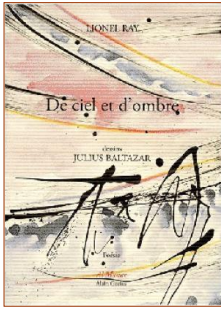
Pluriel

Place ouverte à Bordeaux de Hanne Orstavik
traduit du norvégien par Céline Romand-Monnier
(Éditions Noir sur Blanc, 2014)

Donc, il n'y a pas que des fjords, en Norvège. Il y a aussi, surtout, Hanne Orstavik, recrue de prix littéraires dans son pays et gré à gré traduite en France (trois livres parus). Et c'est une (re)découverte. La place nous est comptée, on le sait. Chaque mot ici employé suppose des prolongements : on compte sur vous. *Porte ouverte à Bordeaux* est un roman riche, suggestif, elliptique, sensuel, behavioriste, clinique, cru, intime, tendre, précis, poétique, visuel. Non, nous ne choisirons pas le qualificatif – qui le réduirait. On les multiplie, et vous trouverez les échos qui s'imposent (ou pas). On énonce tous ceux que ce livre pluriel – et qui oblige – nous évoque. C'est un texte parfois cérébral où le corps est omniprésent. Corps de la rencontre, corps amoureux, corps malade, corps désirant, ou non...

C'est un texte qui s'articule autour de deux thèmes fondamentaux qu'Hanne Orstavik – fidèle au mot de Flaubert (« *Pour qu'une chose devienne intéressante, il suffit de la regarder assez longtemps* ») – explore intensément, voire jusqu'à l'épuisement. Il s'agit de la rencontre, et de sa modalité possible : amoureuse. Et de cette chose assez mal nommée en général, le plus souvent ignorée (par lâcheté quotidienne, par peur, par confort) qui est le biais mortifère d'une rencontre amoureuse lorsque l'une ou l'autre des parties, ou les deux, échouent à communiquer leur part d'ombre, de trouble, leur part « obscure », banalement supposée « inavouable ». La narratrice, divorcée, mère d'une adolescente, quarante ans, est artiste plasticienne. Un article d'un critique d'art, Johannes, sur son œuvre, la mène sur la route d'icelui. Et la rencontre commence, illustration possible de la définition qu'en donnait Louise de Vilmorin : « *un rendez-vous que le hasard fixe pour nous, à notre insu* ». Et le malentendu. On ne résumera pas. C'est une réflexion sur le rôle de l'art dans la vie d'une artiste. C'est une histoire d'amour. Qu'Orstavik restitue à sa façon, organique : un flux de conscience, des fils narratifs qui se juxtaposent plus qu'ils ne se suivent de façon linéaire. Il s'agit de restituer un chaos intime, plutôt que de le mettre à plat ou de le réduire par une tentative d'explication psychologique, factice, inopérante.

Orstavik a lu Duras et Woolf et Anaïs Nin. Mais elle a vu, aussi, les photos de Claude Cahun, Cindy Sherman ou les vidéos de Pipilotti Rist. Elle a vu et aimé *Eyes Wide Shut*, de Kubrick – qu'elle cite. Tout cela était son regard, la rend plus apte à embrasser la polysémie de la rencontre. Et l'histoire ici narrée serait banale si ce livre n'était une illustration précise, éloquente, irréfragable, du pouvoir de la forme – et de la transfiguration de la banalité par le style, et par un regard. Orstavik – c'était déjà présent dans son précédent livre, *Amour* – écrit les choses, la vie, le couple, l'amour, le sexe, de sorte qu'il semble impossible de les voir ou concevoir autrement. Cela s'appelle une signature, cela atteste une personnalité, cela définit une voix, cela dénonce une artiste. Et quelle...



Gérard Cartier

Une fête fragile

De ciel et d'ombre de Lionel Ray
(Al Manar, 2014)

Chaque poète, comme les planètes, a son cycle. Celui de Lionel Ray est assez long mais régulier : un recueil tous les trois ou quatre ans. Celui-ci n'est pas publié par *Gallimard*, comme à l'ordinaire, mais par un petit éditeur qui, après avoir principalement donné à lire des auteurs du Maghreb, construit peu à peu un beau catalogue de poètes français, chacun en compagnonnage avec un artiste – ici Julius Baltazar.

Avec *L'invention des bibliothèques* (Gallimard, 2007), Lionel Ray s'était réinventé en abandonnant les vers au profit de « *proses* » d'une grande liberté, qui rappelaient celles des premiers livres qu'il avait publiés sous ce nom (la *Lettre ouverte à Aragon sur le bon usage de la réalité*, EFR, 1971, par exemple). *L'invention* était attribuée à un jeune auteur, Laurent Barthélémy, mais Lionel Ray n'avait pas poussé le jeu avec sa propre identité jusqu'à s'effacer derrière ce nouvel hétéronyme – seules les circonstances, peut-être, l'en avaient empêché. Cette métamorphose incomplète a eu une conséquence inattendue, celle de permettre, par la suite, une confrontation très originale de l'auteur avec son double, c'est-à-dire avec celui qu'il avait lui-même été. Dans les deux recueils qui ont suivi¹, en effet, vers et proses s'équilibraient, les uns faisant entendre la voix assourdie qui nous est depuis longtemps familière, les autres chargées de l'énergie juvénile de « Laurent Barthélémy » – même si, par rapport à celles du premier Lionel Ray, ces proses témoignaient en secret du passage du temps, avec un indéniable resserrement thématique et, pour ce qui est de la forme, une dislocation des strophes, principalement à usage de respiration, mais qui manifestaient aussi une hésitation du poème. Moins de proses, dans *De ciel et d'ombre*, mais souvent prenantes, telle celle-ci (le veuf) :

...Effaré bouche ouverte dans le demi-jour du songe
ses oreilles tintent à cause d'une abeille et de l'effroi
c'était au temps des îles

On écoute – écoute encore – les volets sont fermés
couleurs étranges le velours secret des joies
juste le frisson de vivre là où tout commence
et tout fuit

Cet air de dire adieu à l'atelier nocturne aux rivières
aux saisons aux grands vents de la mémoire
il s'inventait une jeunesse ancienne des brûlures
heureuses des crépuscules des déchirements

C'était donc ça cette part obscure du silence comme
une eau courante tout va tout s'en va sans retour
il reconstruit le palais des oubliés écoutant
le bourdon intime des lendemains

Cette fissure dans le ciment des jours...

On retrouve dans ce recueil les thèmes qui sont ceux de Lionel Ray depuis toujours – en particulier celui, fondateur, de l'identité, « *fragile, insaisissable* », ainsi qu'il est dit en 4^{ème} de couverture – mais il est inévitable qu'au seuil du grand âge les poèmes prennent une coloration plus mélancolique, parfois désenchantée. Si les proses sont encore le lieu d'un bonheur possible, l'auteur revient aux vers pour dire le temps perdu, « *quand la beauté utile avait raison* », et regarder monter la *lumière du noir* :

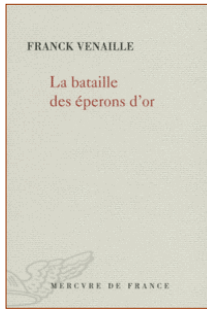
S'il faut vivre encore
que ce soit dans une pierre
au plus profond de l'absence
et peu importent les lointains
la lumière et l'immédiat

Tu es en partance vers
un soleil mort – si froid si calme –
passeur ténébreux sans bagage
vers tout ce rien impérissable
infertile et souverain,

rien qui rayonne
azur parfait
dans l'abaissement
et l'en-dessous...

Proses ou vers, s'il y a parfois récit, il est très allusif. La pensée s'y matérialise à peine. Les poèmes semblent s'engendrer à chaque instant (« *les mots sont pensés / comme on les prononce* ») en un kaléidoscope d'images brèves qui irisent la page et s'effacent sans se fixer. Ces « *fêtes fragiles* » sont mues par un ressort secret, le plus souvent non nommé, peut-être même aveugle à leur auteur. Leur charme, en particulier pour les proses, tient à ce pouvoir d'évocation presque inconscient : énigmes sensibles qui n'appellent pas d'élucidation.

¹ *Entre nuit et soleil* (Gallimard, 2010) et *Lettres imaginaires* (Henry, 2010) – voir la *Deuxième Secousse*



Gérard Cartier

Bataille intérieure

La bataille des éperons d'or de Franck Venaille
(*Le Mercure de France*, 2014)

S'il n'y avait pas une note en fin de livre, de la « *bataille des éperons d'or* » on ne saurait presque rien. Là n'est pas le récit – terme au demeurant impropre, comme presque toujours chez Franck Venaille. Situations, histoires, images mentales alternent et s'enchevêtrent, juxtaposées le plus souvent sans transition au sein du même poème selon une technique de fragmentation et de collage chère à l'auteur. Le seul vrai sujet c'est Venaille lui-même, parfois hypostasié dans un autre, Venaille qu'on voit écrire, se souvenir, souffrir, questionner, tempêter, philosopher, se déchirer... Lieux et paysages n'ont pas d'autre réalité, tous sont chargés de mémoire et de sensations, que l'auteur y ait vécu ou qu'il se les donne a-posteriori, telle cette maison d'enfance perdue dans les marais des Hautes Fagnes, aux confins des Flandres belges et néerlandaises. Il semble qu'une bataille se soit déroulée là autrefois, seulement suggérée par quelques accessoires, armures, chevaux de guerre, etc. (au regard de la vérité intérieure, l'exactitude géographique importe peu : la *bataille des éperons d'or* a eu lieu à 200 km de là, près de Courtrai, au bord d'un autre marécage où la lourde cavalerie française embourbée fut décimée par les fantassins flamands, victoire qui, au dire des encyclopédies, fut l'acte de naissance de la conscience nationale flamande). Cette guerre ancienne sert à en exorciser une autre, ruminée de livre en livre, qui semble surgir presque malgré l'auteur, en brusques éclats (la ligne Morice, un fez rouge, un camion embourbé, le fameux MAT 49, etc.). Et, au plus profond de la mémoire, l'enfance, l'enfance inconsolable sans laquelle Venaille ne serait pas Venaille : « *Je suis désespéré et me retrouve quoi ? Enfant ! Que s'est-il passé, autrefois, que je n'ai pas compris, jamais admis ?* »

C'est à cela que lui sert le passé : à tenir à distance le désespoir de vivre – et à l'aiguiser. Quelques présences pures éclairent pourtant le livre, celle-ci par exemple, surgie d'un temps très ancien (nous sommes en 1968, Franck Venaille n'a guère plus de 30 ans) : une jeune fille qui aime les livres et la philosophie, dont les mains serrent les siennes – « *Voilà de quoi, quelques dizaines d'années plus tard, il souhaitait se souvenir* ». Mais le salut, si j'ose ce mot, est surtout figuré par les Hautes Fagnes, ce pays de tourbières, d'eaux stagnantes et d'arbres froids qui rappelle au lecteur les berges de l'Escaut, pays modeste et sans éclat à quoi l'auteur s'accorde au point de vouloir y situer son enfance (n'a-t-il pas prétendu, autrefois, être né à Ostende ?) : « *Oui, c'était bien là son pays* ». Et lui qui est né dans le XI^e arrondissement, de s'inventer une jeunesse dans la solitude des marais, près de la nature et des animaux (« *Gris, lourd cheval de trait* »), où l'interdit – sans faute possible, pas de Venaille – prend la forme modeste et énigmatique du *Bar Docksy*. Une sorte de paradis trouble qui fait le fond de petites cérémonies mentales :

Nos monstres sont repus

maintenant ils somnolent

Enfant, j'avais mon pain d'épices

pour oiseaux

Désormais le jardin est vide

Même y pleurer semble trivial

Il y a bien bataille, mais elle est intérieure, de soi contre soi, ou plutôt de l'homme contre l'enfant qu'il fut, contre *l'enfant-de-la-douleur-première* évoqué dans *Chaos (Le Mercure de France, 2006)*, du fils contre ses géniteurs – une mère excessive (« *abus d'amour maternel avec intention manifeste d'abuser de la sensibilité de [son] fils* ») et un père muet (« *Dehors nos pères, dehors, ne revenez plus jamais dans nos maisons !* »). Bataille aussi du présent contre la mémoire : c'est-à-dire du vif contre le mort enseveli en lui qui prétend le saisir. D'où le ton si particulier des poèmes de Venaille, scandés d'interpellations à soi-même, d'adresses au lecteur, de questions sans réponse, d'affirmations péremptoires qui tournent court, à l'image du tumulte de cette pensée en proie à une angoisse presque animale.

Ici, comme dans ses autres livres, l'auteur multiplie les formes, inscrivant tour à tour son texte en vers (versets, distiques, etc., souvent en *italiques*) et en prose (variée elle aussi, continue, hachée, ou réduite à de courts paragraphes juxtaposés comme autant de poèmes en prose).

L'enfance n'existe pas l'enfance n'est qu'un leurre. Je le dis. Je le sais. Je l'ai compris dans la forêt ardente où sur le tronc d'un chêne, (son écorce parfois) couteau en main, j'inscrivais mes initiales avant de fuir les arbres, témoins d'une angoisse que rien n'apaisait. Maintenant la voix s'élevait à travers les pièces de la maison qui était la mienne. On y parlait de fleurs sauvages : « L'andromède », « L'airielle », « Le jonc rude ». J'avais douze ans je crois. J'aimais déjà tout ce qui annonçait les blasphèmes. J'étais fait pour régner sur ce lieu d'éponges et de tourbes entre l'échoppe du sabotier et le *Bar Docksy*. Les hivers dans les Fagnes ne m'impressionnaient pas Me venait simplement en mémoire la mort de ce couple perdu dans une tempête de neige et que l'on retrouva, figé dans la glace. Cric-Crac-Cric !

Depuis la magnifique *Descente de l'Escaut* (Obsidiane, 1995), qui a brusquement remplacé Franck Venaille au centre de notre paysage poétique (situation qu'il avait déjà occupée peu ou prou il y a 40 ans au sein des jeunes générations, quand il pratiquait une écriture beaucoup plus réaliste), son parcours est impressionnant. On voit se construire de livre en livre une œuvre d'un ton extrêmement personnel, d'un lyrisme noir, souvent violent et, en dépit du tissu déchiré qui le compose, d'une grande cohérence, qui marque durablement l'imagination.



François Boddaert

Authenticité subjective

Lire écrire vivre de Christa Wolf
traduit de l'allemand par A. Lance et R. Lance Otterbein
(Christian Bourgois, 2014)

Neuf textes en prose par l'auteure de *Cassandra*, *Adieu aux fantômes* et *Ville des anges*. Neuf essais de longueur variable, d'intention et d'inspiration tout aussi changeants – on passe ainsi d'un éloge littéraire fouillé d'Ingeborg Bachmann à un fort et grave texte politique sur l'engagement (*Maintenant il faut que tu parles*), du récit d'une séance de photo à Los Angeles (assez *hollywoodien*) au très drôlatique *M. Wolf attend des invités et prépare un repas pour eux*, qui est une valse-hésitation gastronomique sur la composition d'un menu !

Tous ces textes, d'une belle et fine simplicité, où la mélancolie est toujours sauvée de la noirceur par l'humour, sont, si l'on peut dire, des échantillons de *l'authenticité subjective*, chère à Christa Wolf, et qui est sa marque. Un texte, là-dessus, me paraît dominer l'ensemble : *Réflexions sur le point aveugle* ; cette conférence, donnée devant les congressistes de l'Association Internationale de Psychanalyse en 2007, explore l'inconscient allemand au cours du XX^e siècle, et cherche à comprendre comment Auschwitz est advenu, aussi bien que la justification du Goulag. Mais c'est en écrivain, ayant recours aux écrivains (Brecht, Nietzsche, Goethe et son *Faust*, Schiller ou Nelly Sachs), que Christa Wolf sonde l'âme allemande et son si spécifique *Gemütlichkeit* – « mélange de sentimentalité, terrain nourricier pour des complexes d'infériorité, et de cruauté, qui ne favorisa guère le sens des réalités et une réflexion lucide et autocritique... ». Cet essai sur l'oubli et / ou l'aveuglement, qui n'est pas que germanique, on s'en doute (notre obsédant narcissisme contemporain est une autre cécité), tient peut-être entre deux citations terribles. L'une de Nietzsche : « *J'ai fait cela, dit ma mémoire. Je ne peux l'avoir fait, dit ma fierté, qui demeure inflexible. C'est la mémoire qui finit par céder* ». À quoi Hitler répondra : « *La conscience est une invention juive* »...

Mais pour finir, ce clin d'œil (l'ensemble n'en manque pas !) extrait de la très pertinente section intitulée *Brève esquisse à propos d'un auteur* (dans l'essai *Lire et écrire*) :

On a beau dire qu'écrire est un métier comme un autre, le fait d'être obligé de le dire – jamais on n'oserait consoler de la sorte un ingénieur ou un tourneur sur métaux – prouve que cela n'est pas vrai. Aussi presque tous les écrivains songent-ils souvent à changer de profession. Une menace qu'ils mettent rarement à exécution.

Dont acte !



© Éditions Obsidiane

18, chemin du camp gaulois
Château
89500 Bussy-le-Repos

Mars 2015

ISSN 2116-0805