



Rites & rythmes

CATASTROPHES NO. 45
ÉTÉ 24

Dossier

[édito] Pierre Vinclair, « Quelque part le poème et le rite se ratent »	p. 3
[carte blanche] Rémi Mathieu, « Rite et poésie en Chine »	p. 5
[entretien] Sophie Loizeau, « Les rituels servent à lancer nos tentacules dans l'espace »	p. 10
[corps à corps] Laurent Albarracin, « Rites réisophiques »	p. 16
[corps à corps] Pierre Vinclair, « La Mort à Vevey »	p. 18

Magazine

Romain Frezzato, « Carnet de bal d'un courtisan » (2/2)	p. 24
« Schopenhauer poète », présenté et traduit par Guillaume Métayer	p. 27
Eleanor Berry, « Le vers triadique de William Carlos Williams », tr. Romain Candusso	p. 32
Pierre Vinclair, « Syntaxe Poésie », 5	p. 52
Pascale Petit, « Tout très sage » (3/3)	p. 56
Liu Xiao-Xun, « <i>Homo poeticus internationalis</i> », tr. Sylvain Louvrier	p. 59
Alice Oswald, « Personne », tr. Murièle Camac	p. 61
Julie Anselmini, « Égarées »	p. 68
Elizabeth Barrett Browning, « Aurora Leigh » (3/100)	p. 71
Jean-Daniel Botta et Laurent Albarracin, « La Boîte à proverbes », 15	p. 74
Hélène Fresnel, « Chant du souffle »	p. 78
Patrick Varetz, « La dévastation et l'attente »	p. 84
Elke de Rijcke, « Paradisiaca » (2/2)	p. 88
Céline Leroy, « Poetic Transfer », 16	p. 93

Les auteurs

QUELQUE PART LE POÈME ET LE RITE SE RATENT

[édito] Pierre Vinclair

à la mémoire de Jerome Rothenberg (1931-2024)

« Il n'y a pas de langues primitives ».

Ainsi commence la préface de la première édition (1967) des *Techniciens du sacré*. Le deuxième paragraphe poursuit : « Ce qui est vrai du langage en général l'est tout autant de la poésie & des systèmes rituels dont elle constitue généralement un élément central¹. » Jerome Rothenberg ne se contente pas de regrouper *comme des poèmes* les genèses, prières, visions, exorcismes et autres cérémonies chamaniques de sociétés dites traditionnelles aux quatre coins du monde, il les rapproche aussi (dans l'imposante section des commentaires, dont la version française a été recomposée par Yves di Manno) de textes modernes avec lesquels ils partagent des traits saillants. En effet, par l'oralité, l'image, le minimalisme, l'intrusion du non-verbal, l'animalité ou la dimension visionnaire, William Blake flirte avec l'art Bantou, Dada rejoue la Chine ancienne, les Yaquis touchent aux objectivistes et les Aztèques fricotent avec les Post-modernes.

Et il est vrai que quelque chose de la poésie moderne cherche le rite. Comme les odes du *Shijing* avaient pu accompagner travaux et cérémonies dans la Chine ancienne, la fascination d'Ezra Pound pour Confucius n'était sans doute pas sans lien avec l'espoir de faire de ses *Cantos* une

sorte de libretto pour les rites sociaux du futur. La poésie renoue avec la performance. Les rituels « (soma)tiques » de CAConrad renoncent à l'absolu prosodique pour faire du texte une archive, un élément parmi d'autres dans un ensemble beaucoup plus vaste comportant aussi des déplacements géographiques, des gestes du corps, des croyances, des adresses aux morts. Faut-il en conclure que, déjouant la perspective d'une histoire linéaire, la poésie serait revenue au rite dont elle était partie ?

L'idée, avec son pied-de-nez à la conception bourgeoise du poème, est plaisante. Mais la correspondance du poème au rite demeure (dans cette poésie que j'appellerais *moderne*) purement formelle. Mais une liste de caractéristiques concordantes ne fait pas encore une identité d'efforts. Or le rite, d'abord et avant tout, est une fonction sociale.

Il faut être plus prudent, car le rite n'est pas une chose. Il n'y a pas « le rite ». Les acteurs sociaux font ce qu'ils font ; les sociétés ont l'apparence qu'elles ont pour des anthropologues européens qui parviennent, parfois au prix de généralisations abusives sinon de mésinterprétations, à unifier dans des structures transversales le divers de pratiques aveugles les unes aux autres. Le rite n'est pas *une chose qui existe* : c'est un *concept* et il vaut ce qu'il vaut.

Reste que, si ce concept est opératoire, il décrit non seulement une forme (faite de textes, de gestes, de rapports) mais aussi une fonction sociale, qui concerne d'une part la question du sacré, et d'autre part celle de la communauté. Ce que l'on appelle la « religion » (là aussi, un concept qui s'accorde plus ou moins bien au divers des sociétés) est en

¹ José Corti, trad. Yves di Manno, p. 23.

effet un réseau de contenus de croyances d'une part, et de rites d'autre part, portant sur des objets sacrés. C'est du moins la manière dont la conçoit Durkheim, telle que l'anthropologue contemporain Frédéric Keck ressaisit sa pensée avant d'ajouter :

Le rite rapporte les individus à une personnalité morale supérieure à eux, au sens où l'agrégation des individus dans l'effervescence de l'action collective constitue un tout supérieur à la somme de ses parties ; mais en même temps il constitue les individus eux-mêmes en personnes morales, au sens où ceux-ci, en tant qu'ils participent à la vie sociale, se doivent mutuellement le respect¹.

Peut-on soutenir d'une part que le poème rapporte d'une quelconque façon qui que ce soit à une personnalité morale supérieure, ou agrège les individus dans une communauté ? Peut-on espérer d'autre part qu'il constitue les individus eux-mêmes en personnes morales ?

On peut en douter, pour les poèmes *modernes* : ne sont-ils pas au contraire l'expression d'idiosyncrasies stylistiques, composées par des individus extravagants en dépit de toutes les conventions (sociales et rhétoriques) ? Des objets de langage d'une singularité extrême, parfois à peine lisibles, apparaissant aux acteurs sociaux des autres champs comme des curiosités, voire des incongruités absolues ? Si dès lors, malgré cet écart ostensible aux conventions, le poète essayait malgré tout de ne pas en rester à la ressemblance formelle avec le rite et d'opérer *vraiment* quelque chose de social *dans et par* son texte, ne

risquerait-il pas le ridicule ? Quelques spectateurs applaudiraient, hésitant entre charité et consternation.

Or il n'en va pas de même, semble-t-il, pour ce que j'appellerais, par distinction avec les poèmes *modernes*, les poèmes *contemporains* : sur les scènes féministe, queer, afroféministe, etc., n'assiste-t-on pas à quelque chose de l'ordre de la fonction sociale du rite, opérée par une performance du texte parvenant à souder quelque communauté (premier point de la citation ci-dessus), et ce, tout en développant une reconnaissance mutuelle et un respect réciproque (deuxième point) ? La poésie *contemporaine* réussit où le poème *moderne* échouait. Or, comment y parvient-elle ? N'est-ce pas en tournant le dos à la recherche formelle — celle qui précisément rapprochait la poésie moderne des caractéristiques du rite ?

Finissons donc sur un paradoxe. Au prisme de ces remarques, on peut en effet avancer que le *poème en général* se distingue du rite non par sa forme (comme dans la poésie contemporaine), non plus par sa fonction (comme dans la poésie moderne), mais *par la disjonction de sa forme et de sa fonction*. Là où *la forme du rite sert la fonction du rite*, le poème qui ressemble formellement au rite (le poème moderne) renonce à faire communauté (il creuse plutôt une forme idiosyncrasique qui cherche la singularité de la voix, l'exception de la pensée), alors que le poème parvenant à accomplir la fonction sociale du rite (le poème contemporain de la communauté qui prend soin d'elle-même) doit renoncer à sa forme (et liquider les acquis de la poésie moderne). Bref, quelque part le poème et le rite se ratent.

¹ Frédéric Keck, « Goffman, Durkheim et les rites de la vie quotidienne », in Archives de Philosophie 2012/3 (Tome 75), Paris, Éditions Facultés Loyola, p. 474.

RITE ET POÉSIE EN CHINE

Rémi Mathieu

La poésie naît en Chine dans un cadre qui vise à célébrer la gloire des premiers rois, celle des ancêtres originels. C'est ce dont témoignent les plus anciens vers connus faisant partie d'une œuvre qui accueillit ces hymnes primitifs. Peut-être exista-t-il auparavant des pièces qui, prenant formellement modèle sur les inscriptions divinatoires, furent à même d'établir la confiance entre les hommes et les esprits et de vanter les mérites des uns et des autres. De celles-là, il n'est pas possible d'établir les règles, tant leur dispersion dans des inscriptions sur pierres et bronzes n'en autorise guère l'analyse en tant que système.

Ce premier recueil, compilant certains des chants rimés et bien d'autres pièces de natures diverses, a pour titre *Shijing*, ou "Classique des Poèmes" ; il est connu sous cette appellation depuis le ~IIe siècle, auparavant simplement nommé *Shi*. Il est censé résulter du choix de Confucius (~551-~479)*, selon les affirmations de plusieurs auteurs de la dynastie des Han (~206-220) - dont le premier grand historien de la Chine, Sima Qian 司馬遷 (~145-~86 ?) -, qui assurent que ce choix fut basé sur la sélection de plus de trois mille poésies d'origines diverses. Les trois cent cinq poèmes préservés constituent donc une œuvre qui comprend des pièces datant du ~XIe au ~Ve siècles. Plusieurs textes pré-impériaux affirment que, quelque aient été leur nature et leur fonction, ces vers étaient pour beaucoup chantés, joués sur instruments et dansés. Ils étaient donc considérés comme des œuvres présentées dans un cadre public, c'est-à-dire pour la plupart d'entre elles

comme des poésies qui ne pouvaient qu'être exprimées lors de représentations publiques avec des intentions performatives. Les danses en question étant souvent des pantomimes offrant une reviviscence des épisodes fameux d'un passé nécessairement glorieux. Certes, ces chants rythmés, rimés et dansés ne concernaient qu'une partie de l'œuvre entière, mais le mode de représentation les inscrit dans un cadre ritualisé dont témoignent les chroniques de cette haute époque.

On constate donc que la poésie chinoise s'inscrit, dès son origine, en relation étroite avec la musique et la danse, dans une unité de temps et de lieu que définissent les rituels. Le public assiste et participe à sa façon à cette performance qui ignore la lecture solitaire de vers propices à la méditation. Les annales des principautés, qui constituent alors le royaume de Chine, renseignent sur les pratiques en la matière et sur les leçons, principalement morales, qu'on pouvait alors tirer de ces performances. En ces temps-là, la cérémonie, de quelque nature qu'elle fût, impliquait des prescriptions rituelles et celles-ci suscitaient souvent la récitation, la psalmodie, le chant... de ces pièces poétiques. C'est que la fonction visant à la cohésion sociale du rite, au sens large du terme, se trouvait étayée par la représentation de drames dansés qui figuraient la soumission des barbares, la mise en ordre du monde, l'imitation des forces naturelles... toutes scènes susceptibles de réaffirmer la force du groupe des nobles autour du souverain. Mais le *Shijing* marque à la fois le début et la fin de la poésie considérée comme un événement social de groupe ; on ne le retrouvera plus que quelques siècles plus tard dans le cadre du théâtre profane dont les rites n'auront plus ces liens avec le sacré.

Dans la conception chinoise de la musique, chantée ou dansée, les règles qui la formalisent sont parallèles sinon identiques à celles qui valent pour les rites, qu'ils soient religieux ou profanes. Le premier texte à en faire la théorie est le *Yueji*, ou "Traité de la Musique"¹. Les sons viennent tous du cœur de l'homme ; ils résultent des émotions éprouvées au contact des choses de ce monde. Un sentiment naît alors qui se traduit par un son, lequel en appelle d'autres qui se combinent et forment un air de musique, grâce aux notes. La musique est donc la résultante d'un ensemble de modulations censément harmonieuses qui rendent compte de ces émotions surgies du cœur humain. La musique revêt une grande importance dans l'accomplissement des devoirs entre les gens qui composent un groupe social. Or, seul le sage est à même de connaître les règles qui ordonnent la musique, le chant, la danse. "Seul celui qui connaît la musique est à même de comprendre les règles des rituels", dit-on. Or, les rituels définissent les actes de la pratique religieuse ou civile qui accompagnent toute la vie humaine. Musique et rite définissent ainsi la place de chacun dans la société hiérarchisée et dans la marche du monde scandée par l'alternance des jours et des saisons. "La musique rend compte de l'harmonie du ciel et de la terre, le rituel imite

l'ordre du ciel et de la terre" ; il en garantit la hiérarchisation naturelle qu'on doit retrouver dans la société humaine. Ainsi donc, la musique, pour peu qu'elle soit bonne, change les mœurs et les usages des peuples et peut les transformer. De la même façon, la poésie exprime les pensées et les sentiments ; elle le fait par l'entremise du chant et de la danse qui ont tous trois leur origine dans le cœur de l'homme et auxquels la voix et les instruments prêtent leur concours. Comme le résume ledit traité, "la musique [le chant, la danse, la poésie] agit sur l'intime des êtres et le rite sur leur comportement" (littéralement sur *l'intérieur* et sur *l'extérieur* de chaque homme).

Le rite, selon l'optique de l'école confucianiste, a donc une fonction didactique : il enseigne à chacun, en tant que membre d'un groupe hiérarchiquement constitué, quelle y est sa place et quels sont ses devoirs envers ses supérieurs (parents, prince, roi...). Il assure de surcroît l'expression canalisée des sentiments spontanés et de ceux qui sont générés par les situations qu'il crée. C'est le cas des rites de naissance, de mariage et de deuil. Il garantit la voie du juste milieu entre des manifestations qui seraient insuffisantes et d'autres qui seraient excessives, par exemple lors des funérailles d'un parent proche. Le grand penseur Xun zi (~310-~235) installe le rite au faite de sa hiérarchie des valeurs qui aident à l'éducation de chacun, au

¹ Le traité *Yueji* 樂記 fait actuellement partie du *Liji* 禮記, ou « Mémoires sur les rites », traduit en français (et en latin) par Séraphin Couvreur S. J., au début du XXe siècle, réédité depuis par E. J. Brill et Les Belles Lettres, Leyden et Paris, en 1951, vol. I, p. 45-114. Voir aussi *Le Livre de Musique de l'Antiquité chinoise*, par V. Alexandre Journeau, Paris, You Feng, 2008. Les citations ou paraphrases qui suivent sont basées sur des paragraphes épars, tirés de ce traité relevant de l'idéologie confucianiste, et envisageant la performance musicale essentiellement sous l'angle de la vertu, y compris celle qui rend compte des pièces du *Shijing* 詩經.

gouvernement de l'État et à la correction des mauvais instincts des hommes¹. Car, à l'origine, affirme encore Xun zi, les rites servaient à maîtriser les désirs des hommes pour qu'ils puissent cohabiter et se répartir les richesses sans violence (*Xun zi*, XIX). Ils concourent ainsi à maintenir l'ordre dans le monde humain en reproduisant symboliquement cet ordre de la nature. Toutefois, les rites ne sont pas que des gestes prescrits par les sages, ils sont le témoignage du respect qu'éprouve en son cœur celui qui les exprime, rappelle Confucius (voir les *Entretiens [de Confucius]*, III § 26). Pour lui, les rites, ce ne sont pas seulement "du jade et de la soie", c'est un état d'esprit délibérément tourné vers la célébration, la transcendance, voire le sublime. C'est ce que veut souligner le Maître lorsqu'il insiste pour maintenir le sacrifice d'un agneau qu'on souhaitait épargner, car le rite suscite une émotion et témoigne du profond respect de celui qui sacrifie envers l'esprit qu'il entend honorer. Cet apprentissage du respect d'autrui (homme ou esprit) par le rite caractérise la volonté de perfectionnement inhérente à la pratique rituelle. Comme l'écrivait encore Xun zi, ce qui réunit la musique et

le rite, c'est qu'ils donnent tous les deux la bonne *mesure* au cœur des hommes (*Xun zi*, XX) ; il n'est pas de musique ni de rite sans respect de la règle, cela vaut aussi pour la poésie en ce qu'elle règle l'expression, orale ou écrite, selon des normes. C'est ce qu'ont refusé de penser les disciples de Lao zi et de Mo zi qui, condamnant les rites comme des artifices imposés de l'extérieur et dispendieux, ne comprennent pas leur vertu pédagogique en tant que normes limitant l'*hubris* spontané des humains².

Quant aux trois cent cinq poésies que Confucius se plaisait à psalmodier, il en voyait l'utilité dans l'usage qu'on en pouvait faire dans la gestion de sa vie privée et publique (voir ses *Entretiens*, XIII § 5). La poésie, par ses rythmes et ses enseignements éthiques, sert à conduire sa vie. Le Maître en recommandait l'étude à son propre fils, soulignant la pertinence de ses leçons et l'étendue de son vocabulaire qui permettait de bien nommer les choses, en particulier les animaux et les plantes, si nombreux en ses vers. Une injonction, résumait-il, concentre la leçon de ces poèmes : "Ne jamais dévier (de la juste voie)" (II § 2)³.

¹ Xun zi 荀子 estime que l'homme est foncièrement mauvais et que seule l'éducation - dont les rites font amplement partie - peut le rendre meilleur, envers autrui comme envers lui-même. Son œuvre est accessible en diverses traductions dont celle des *Philosophes confucianistes (Confucius, Mencius, Xun zi...)*, par Ch. Le Blanc & R. Mathieu, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2009, p. 651-1325. Nous parlons ici d'*instinct*, notion inconnue dans la Chine ancienne qui lui préférerait l'idée de « nature humaine ».

² Lao zi 老子 est le fondateur du taoïsme philosophique, au ~IV^e siècle. Son œuvre, le *Daode jing* 道德經, est accessible dans de nombreuses traductions dont celle des *Philosophes taoïstes I (Lao zi, Zhuang zi, Lie zi)*, par R. Mathieu, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2022, p. 1-114. Lao zi et ses héritiers critiquent les rites comme autant d'artifices qui pervertissent le cœur spontanément juste des hommes. -- Le *Mo zi* a été traduit en français par A. Ghiglione, *Mozi* 墨子, Montréal, Hermann, 2018. Sa condamnation des rites est essentiellement basée sur une critique du caractère somptuaire de ces manifestations. Mo zi passe pour un dénonciateur des dépenses excessives des princes, quel qu'en soit le domaine, mais les rites des cérémonies sont particulièrement visés.

³ Confucius fait dire au vers de ce poème n° 297 § 4 du *Shijing* qu'il cite ce qu'il ne dit pas ; les vers évoquent en effet les qualités remarquables des chevaux qui « ne bronchent pas (devant l'ostacle) ». Confucius détourne le sens originel pour en tirer un enseignement moral, ce que les gloses des siècles suivants n'ont fait que confirmer, contre l'évidence. Preuve qu'à ses yeux la poésie a une vertu de pédagogie morale, comparable aux rites à cet égard.

Avec la fin de la période royale, à la fin de l'époque dite des Royaumes combattants (~453-~221), la poésie chinoise passe à un autre stade de son expression. Elle s'individualise, les poèmes sont en quelque sorte signés, du moins connaît-on le nom de leur auteur réel ou supposé. C'est le cas de Qu Yuan (~343-~279) et ses disciples et héritiers connus grâce à une compilation de poésies, de facture particulièrement élégantes et raffinées - les *Élégies de Chu* -, qui restent cependant influencées par le vocabulaire et les expressions immortalisées par le *Shijing*. Le format des poèmes change, les vers s'allongent, les pièces poétiques aussi, mais surtout c'est un individu qui s'adresse à un autre, les identités étant à peine dissimulées derrière un paravent pudique à travers lequel il est aisé de reconnaître les protagonistes. En ces vers chacun est invité à se reconnaître non point dans le cadre d'une collectivité communelle, mais en son for intérieur. La poésie quitte donc le champ rituel et sa vertu didactique pour le seul et vaste domaine de l'éducation esthétique, de communion avec la nature et quelques esprits. Certaines de ces pièces ont en effet une fonction religieuse qui permet de communiquer avec les esprits, en particulier l'âme des morts lorsqu'elle vient de quitter son corps de rattachement. Dans ces moments, le proche parent ou le chaman monte sur le toit de la maison et rappelle l'âme en allée trop tôt. Le poète s'inspire de ces invocations pour dire sa tristesse et, à

la manière d'une oraison funèbre, appeler le mort à revenir à la vie auprès des siens plutôt que de s'égarer dans les ténèbres de l'outre-tombe¹. De cette même période du ~IIIe siècle date aussi une forme poétique nouvelle appelée "rhapsodie" qui se présente comme une prose rimée aux vers souvent irréguliers (ce qui incite les lettrés à ne pas la considérer comme une forme poétique à proprement parler), mais qui adopte une terminologie très recherchée, pour ne pas dire précieuse. Cette écriture neuve est une poésie courtisane, au sens positif du terme. Le poète est censé déclamer ses rhapsodies devant une cour restreinte, comme Molière, Corneille ou Racine présentaient leur théâtre devant le roi. Dans bien des cas, la sensibilité passe à l'arrière-plan de la sophistication ; il s'agit de jouer le jeu de l'élégance, voire de la préciosité, afin de montrer au souverain l'étendue de son vaste savoir lettré. Tel est le cas des grands noms comme ceux de Sima Xiangru (~179-~117), de Yang Xiong (~53-18), ou de Zhang Heng (78-139)... qui font briller de tous ses feux l'écriture poétique dans le ciel de la dynastie des Han². À cette époque, l'écriture poétique évolue formellement, comme la musique de cour. Le temps des Han est celui de l'abandon progressif de la poésie chantée ou accompagnée d'instruments et parfois dansée. Le texte devient si complexe, si sophistiqué souvent, que l'ajout de notes jouées et de pas de danse n'a plus guère de sens. L'intérêt des vers n'est plus que littéraire, il quitte

¹ Deux de ces dix-sept poèmes de l'œuvre revêtent cette fonction, quoique leur ornementation et leur sophistication laissent penser qu'ils ont eu une vertu plus esthétique qu'efficace en pareilles circonstances, *Zhao hun* 招魂 et *Da zha* 大招. Voir leur traduction dans les *Élégies de Chu* [*Chu ci* 楚辭], par R. Mathieu, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 2004, p. 173-184 et p. 185-193.

² L'œuvre complète de Sima Xiangru 司馬相如 a été traduite par Y. Hervouet dans *Le Chapitre 117 du Che-ki (Biographie de Sseu-ma Siang-jou)*, Paris, IHEC, PUF, 1972. Plusieurs poésies traduites en français de Yang Xiong 揚雄 et de Zhang Heng 張衡 figurent dans notre *Anthologie de la poésie chinoise*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2015, p. 93-99 et p. 113-116.

donc en grande partie le champ social donc le champ du rituel¹.

Toutefois, l'habitude de composer des vers sur un air musical préexistant ne s'est jamais perdu ; au contraire, il a longtemps persisté au point de former un genre à lui seul jusque sous les Tang (618-907), le *ci*, qui connaîtra son heure de gloire jusqu'à l'époque des Song (960-1279). Mais en dehors des hymnes religieux qui, par définition, ne relèvent pas du même univers, le lien entre poésie et rite était dès lors pour toujours rompu.

La récitation de la poésie devrait être un rituel, comme peuvent l'être le théâtre et l'opéra, ainsi que l'auraient souhaité Claudel ou Saint-John Perse². Chaque type de poésie convoque un mode de représentation, voire de non-représentation ; éliminant la voix déclamatoire, il peut privilégier la voix intérieure par la lecture ou la récitation silencieuses. Or, la poésie chinoise, comme celle de l'Europe, s'est peu à peu désocialisée pour entrer dans le studio des lettrés, la chambre des étudiants et la chaumière des hommes retirés du monde. Mais les salons des gens de lettres réunissent encore les manieurs de pinceau pour des joutes que le vin aide à inspirer et que le lever de la lune encourage. Ce sont des jeux que l'ivresse encourage et qui ne sont pas sans rappeler le temps lointain où les nobles, réunis en banquets, se lançaient des défis de coupes à vider et de vers à citer ou à compléter. Cette époque n'est pas si

oubliée qu'on ne puisse la retrouver de nos jours en de festives occasions.

Le rite a quitté le monde poétique, comme il s'est peu à peu absenté des rapports sociaux tant en Chine qu'en Europe. Ce n'est peut-être pas une bonne nouvelle, car là où il y a des normes contractuelles, il y a du contrat et pas seulement des contraintes³. En Chine, les plus grands poètes - généralement d'inclination taoïste - ont, contre leur sentiment, accepté les règles de l'écriture comme un rite préalable à leur expression, mais c'était un rite convenu avec soi-même, celui qui se dérobe aux regards mais rend possible le dialogue fictif avec le lecteur. La libération contemporaine desdites règles, qu'on observe d'une extrémité à l'autre de l'Eurasie, annonce-t-elle vraiment des lendemains poétiques enchanteurs ?

* Les dates précédées du signe ~ s'entendent "avant notre ère".

¹ Sur ce moment important de l'histoire littéraire chinoise, voir G. Margouliès, *Histoire de la littérature chinoise - Poésie*, Paris, Payot, 1951, p. 56 et suiv.

² « Le théâtre, écrit Racine, est une cérémonie du langage », cité par J. Gracq, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, p. 92.

³ On sait que Baudelaire voyait dans les règles prosodiques l'ingrédient indispensable à l'écriture de la poésie. C'est dans ce carcan que s'épanouit le poète qui appelle de ses vœux les cangues de son langage.

LES RITUELS SERVENT À LANCER NOS TENTACULES DANS L'ESPACE

Entretien avec Sophie Loizeau
mené par Pierre Vinclair

à l'occasion de la parution de *L'île du renard polaire de To Kirsikka* (Champ Vallon)

Pierre Vinclair : Dans *Les Loups* (Corti, 2019), tu plaçais la composition poétique dans l'horizon du rite, notamment sioux. Dans *Féerie* (Champ Vallon, 2020), tu cites un rituel navajo, "l'Événement-boue". Et ton dernier livre, *L'île du renard polaire de To Kirsikka* (Champ Vallon, 2024), se présente comme la traduction fictive de l'œuvre d'une poète finnoise misanthrope, qui parle entre autres de "pouvoirs surnaturels" et psalmodie des poèmes sur les animaux inspirés de chants ouraliens. On a le sentiment que pour toi, le rite est une sorte de vérité perdue, que nous pouvons malgré tout rejouer (au moins en fiction) dans le poème. Dirais-tu cela ?

Sophie Loizeau : Le rituel découle du rite, il est la mise en œuvre du rite, eh bien dans ma poésie, peut-être est-ce l'inverse ; ce sont les rituels qui font les rites. Les actions, les constructions, les œuvres, précèdent en quelque sorte. Leurs visées sont anciennes, spontanées, ancrées, irrationnelles, enfantines. Il y a toujours eu pour moi nécessité absolue à

protéger mon espace mental. Les rituels sont là pour conjurer et viennent en renfort de protection contre les intrusions et autres pollutions humaines : « [To] a dû subir de plein fouet comme n'importe quel animal les changements imposés à son environnement ».

Je voudrais en citer quelques-uns :

- Le lit. « Le point de départ de mes us est ce vieux temps vieil espace du lit » (*Le roman de diane*, Rehauts, 2013). Il est le lieu de la récupération poétique, le pré carré, le champ symbolique qui permet à l'esprit de s'ébattre librement, et de créer ; Tout comme le bain, ma souille à moi.
- Le bain est l'autre lit « le bain le lit écrire toute notion ôtée du temps » (*La Femme lit*, Flammarion 2009).
- Les poupées kachinas dans *Les Epines rouges* (Le Castor Astral, 2022), ainsi que dans une nouvelle des *Moines de la pluie* (Le Pommier 224) : une enfant en confectionne une armée pour combattre un roncier carnivore ;
- La sauge et les entre-crochets. La cérémonie purificatrice de la sauge dans *Les Loups*, bien sûr, et la neutralisation avant ça représentée par la mise entre crochets de mots et groupes de mots désignés comme néfastes ;
- Le « petit autel païen d'écriture à ciel ouvert » dans *Le Roman de diane* (Rehauts 2013). Mes livres sont parsemés de ces petits endroits sacrés, consacrés. La présence de la flamme d'une bougie suggère l'Esprit qui est là ;

- A propos des *Ex voto* dans *Environs du bouc* (Comp'Act, 2005 / L'Amandier 2012), je me demande si ma poésie n'est pas une offrande votive. Et dans ce cas à la déesse Artémis, à la nature en personne ;
- Dans *L'île du renard polaire*, les prières sauvages, les sorts, tout cela procède de la pensée magique – le poème *Va-t-en !*, l'anathème lancé à l'attention des chasseurs et des coupeurs de bois « Tire-toi une balle, je crache par-dessus mon épaule, Coupe-toi le pied, les deux ! » – et les chants. *Les chants du grèbe huppé, des chevreuils, des veaux et de l'élan*, magiques, animistes à l'imitation de ceux des peuples de l'Oural dans *L'île du renard polaire*, oui, et les *Chants de peau sioux* et les *Complaintes* dans *Les Loups...*
- L'exorcisme sur la plage dans la nouvelle *Le Secret*, et la préparation d'onguents à base de belladone dans *Hamadryade des Moines de la pluie*.
- La figure de *La guérisseuse de Babylone*, *Le bras de gloire* – petit bras tombé d'un crucifix, gris-gris -, toutes ces représentations et ces objets symboliques dans *L'île du renard polaire* ;
- Les rituels d'installation de mon corps dans la nature ; trouver la bonne « assiette », le bon emplacement, le lieu propice, la plus petite place sans troubler la faune, et sans être débusquée. C'est dans tous mes livres, ce prendre le moins de place possible, ce recroquevillé, cette recherche sourcilleuse de l'invisibilité lorsqu'on est un être humain compliqué (dans un monde d'homme, je veux dire) d'une femme. Mes stations et « campements d'écriture » en pleine forêt, n'ont pas pour vocation à être communiqués. Je

ne suis pas une communicante. Ils n'ont pas d'autres fonctions que d'être jouis. Au sens le plus profond, le plus secret, le plus existentiel, le plus inspiré.

La poésie rapporte.

C'est notre façon de survivre en ce monde : chercher et tisser des liens. Avec l'intérieur et l'extérieur de nous-mêmes, avec l'animé et l'inanimé, le visible et l'invisible. La nature est le surnaturel, nous sommes le surnaturel. Les rites, les rituels servent à lancer nos tentacules dans l'espace, et nous apprennent à patienter dans l'attente d'un signe qui nous rassurera. La poésie - l'art - est ce signe.

On est frappé, je pense, par la liberté avec laquelle tu construis ta maison, avec des briques provenant de cultures très différentes, historiquement hermétiques les unes aux autres. Je parlais de « fiction » dans ma première question, imaginant que des rituels déconnectés de leur terreau culturel et social d'origine (et des institutions qui en sont garantes) ne pouvaient acquérir dans le poème une performativité réelle, mais en lisant ta réponse une idée m'est venue pour tenter de préciser le régime de composition par lequel tu fais coexister ces éléments. En effet, tu parles de « protéger ton espace mental », et cela m'a rappelé l'avant-dernière section de *Féerie*, « Thot au bain », où l'on peut lire : « sois scribe qui t'épargnera les corvées / en travers de son bain Thot / a fait poser cette planche à écrire / mais ses corvées sont mentales ». D'où ma question : est-ce que pour toi le rituel (et le

poème) sont « choses mentales » (comme la peinture pour Léonard) ? Je veux dire, est-ce que c'est un drame mental qui a lieu dans le poème ? Et si non, où se jouent ces rites, où ont-ils lieu ?

Drame mental, le terme me paraît très pertinent. Mes poèmes font montre d'une existence, d'une vitalité, d'une activité psychiques intenses, et conflictuelles puisqu'ils sont profondément révoltés et tragiques ; c'est sur cette scène réchauffée par sa propre lumière, « la hache t'aimante / avec ses odeurs de sang / mais la maison est la fascination même / ses pieds enneigés / l'échelle et les pins / qui flanquent / à la fenêtre du premier / la petite flamme [psukhê] / fanal* » que se jouent, s'il on peut dire, *les rites des rituels*.

Comme dans le mythe, après une série d'épreuves, Psyché obtient l'immortalité et devient une déesse. L'âme descendue, devient poème étape par étape (parfois de façon fluide et sans à-coups : petit miracle). Je ne crains pas d'employer le mot « âme » – *Les Epines rouges* sont sous-titrées *Biographie d'une âme* (expression que je tiens de Hermann Hesse) –, bien que je trouve « psyché » plus mystérieux. Une sorte de « versement » de la psyché dans le poème a lieu. Le symbolique ajouté au symbolique, le poème supportant tout, sans perte de substance, pas éthéré, ayant conservé sa corporéité, sa *physis*, et donc son action dans le monde.

**L'Ile du renard polaire de To Kirsikka.*

Un « drame mental » dans « une corporéité » : le poème est à soi seul une petite personne ! Je te

demanderais bien comment tu conçois le rapport entre cette corporéité du poème et celle du corps sexué et sexuel des femmes et des hommes, dont il est souvent question dans tes livres, mais avant cela je voudrais que tu nous parles de cette autre dimension du corps du poème : le fait qu'il apparaisse dans un livre. Or le livre est une unité peut-être plus pertinente que le poème pour aborder ton travail, chacun de tes livres ayant son objet propre, son régime propre, et même sa méthode propre de poésie... *L'île du renard polaire de To Kirsikka* se présente par exemple comme la traduction d'une poétesse misanthrope de Finlande, mais aussi, comme on l'apprend à la fin de l'ouvrage, comme un ensemble de poèmes écrits à partir de documents dont tu nous montres les reproductions. Que signifie cette importance de la méthode ?

En effet, mes livres ne sont pas des recueils, des collections de poèmes. Chacun d'eux est un monde en soi très structuré, un espace protégé original avec son projet, ses méthodes propres.

J'y ose, j'y essaie des trucs, j'ai besoin de toute cette liberté qu'offre l'espace mental plus grand du livre par rapport au poème.

Je prendrai deux exemples : la *Trilogie de Diane* et *L'île du renard polaire de To Kirsikka*.

La *Trilogie* est conçue, à travers une révision du mythe de Diane, comme un ensemble coordonné autour d'un projet expérimental à visée linguistique – et donc politique : rendre visible le féminin jusque-là caché dans le masculin, amalgamé.

À chaque volet son dispositif.

La Femme lit, inaugural, est un manifeste, un livre militant au centre duquel sont énoncées arbitrairement (du même arbitraire qui a fondé) de nouvelles règles de grammaire. Les poèmes sont des « odes » à la liberté. Une femme (la petite diane) jouit seule dans la nature – *instase*.

Dans son épigraphe, *Le Roman de diane*, livre du milieu, annonce d'emblée sa procédure toujours dans cette commune ambition de sortir le féminin de sa condition grammaticale de sou(s)mission. Mise en pratique de ce qui a été décidé dans le manifeste, à savoir, renverser le masculin, féminiser le neutre, le tout dans une prose narrative sensée permettre – mieux que le vers peut-être – une meilleure assimilation de lecture. On y retrouve la petite diane jouissant seule, enceinte, puis allaitant son bébé, dans la nature. *Le roman de diane* fait aussi partie des *poésiefictions* (trois livres à ce jour), auto-fictions poétiques en prose.

Caudal radicalise et systématise. La langue y est particulièrement plastique, elle s'invente et se réinvente sans cesse. *Grammatisation* est le terme par lequel est désigné désormais tout ce travail de féminisation de la langue.

Après *Les Epines rouges*, hanté par la vente de ma maison de famille où j'avais écrit tous mes livres, j'ai ressenti la nécessité de me réinventer, en tant que poète et pas seulement en tant qu' « écriture ». Ce devait être très profond.

Changement de lieu (la Finlande), de corps (une poète finlandaise sauvage, à moitié SDF, disparue mystérieusement en laissant un manuscrit), de langue (le finnois mais le français, en langue de traduction – passage du français au français)

Au début, ça a été l'étonnement devant les premiers poèmes. Bien que mon écriture ait évolué au cours des vingt dernières années, il m'apparaissait que je lisais une autre poète. Ensuite, le projet s'est étoffé, est devenu une vraie-fausse traduction documentée. Pluralité d'écritures : des vers, des vers de phrases, différentes proses – journal intime (*Mes araignées*), récit (*Brève histoire de To. K, A propos du manuscrit et des documents*) –, des dessins, à l'intérieur du texte aussi, des photos, papillon et fleur séchées en couleur. Pluralité des voix : *il*, elle et *je* (*la grande Femmelle*), des adresses : *tu*, *ils*, *le grand mâle*, des registres de langue (savante, soutenue, familière, ordurière).

J'avais déjà inclus des photos (v. *Le Phallus de mer* dans *Féerie*), mais là, c'était différent, Tove Kirsikka devait pouvoir s'incarner. Me libérer de ma propre charge émotionnelle, en même temps que me rendre, en boomerang, en écholocalisation ayant cognée contre tous les obstacles, ma langue maternelle étrangère. Dans le livre il

est précisé que To ne peut plus écrire en français, langue de la mère perdue, langue du deuil et de la douleur. La langue du père (le finnois) devient la seule langue possible et sans danger pour elle.

Pour finir, j'aimerais attirer l'attention sur les « marges » de mes livres : elles prennent de l'ampleur au fil du temps, il faut les appréhender comme faisant partie du tout du livre. Je veux parler des notes de bas de pages (présentes dès *La Nue-bête*), des épigraphes du *Roman de diane* et de *L'Île du renard polaire*, de la *Postface* dans *Ma maîtresse forme*, de la *Genèse* dans *Leur nom indien*, du *Pour réparer* dans *Féerie*, des *Notes* dans *Les Epines rouges*, de *l'Avant-poème*, de *Brève histoire de To. K* (et son épigraphe), de *A propos du manuscrit et des documents* dans *L'Île du renard polaire*, et dans une certaine mesure *Les tables des matières* qui épurent le livre et font voir sa structure.

Ces appendices (certains caudaux - le titre *caudal* vient de là, sous-entendait appendice, la queue de la *Trilogie*, elle-même chimère, elle-même mythe) sont là pour donner des clés ; il m'importe que l'on comprenne mes intentions, mes modes opératoires.

En lisant *L'Île du renard polaire* de To Kirsikka, on perçoit en effet toute l'étrangeté de ce dispositif, le pas de côté qu'il a dû nécessiter, et en même temps, grâce à ces appendices, en effet, on comprend comment faire avec toi ce voyage dans l'étrangement. « Il m'apparaissait que je lisais une autre poète », écris-tu. J'aimerais creuser cette affirmation, toucher du doigt s'il est possible le sens d'une telle expérience. Aussi je te pose trois

questions : 1) Est-ce que tu as écrit ce texte « dans un certain état » (émotionnel, existentiel, physiologique, pharmaceutique, etc.) ? En d'autres termes : y a-t-il des conditions objectives, reproductibles, à cette altérité ? 2) Accepterais-tu de commenter pour nous un élément concret (stylistique, prosodique, rythmique, sémantique, etc.) correspondant à quelque chose qui t'a surpris, qui t'a semblé venir d'une autre ? 3) Dans cette manière d'écrire en tant qu'autre, en va-t-il pour toi d'une forme (même bénigne, ou fictive, mais tout de même) de possession ?

J'ai retrouvé ces mots dans mon carnet en avril 2021 au commencement du projet : « (...) besoin d'écrire un livre parcouru d'âmes inconnues de moi. De leur vie insulaire, forestière, de cette vie-là recueillie et isolée, elles tireraient tout le parti poétique possible. A quoi se mêleraient certains mythes et légendes du Nord de l'Europe.

Un livre porté par une écriture du quotidien, prosaïque et dure, capable aussi bien de décoller, d'accéder à un autre plan de réalité ».

La recherche en terra incognita de l'inconnu de moi.

Bien sûr, Tove et moi étions toutes les deux des grandes Femelles sauvages (femme et femelle confondues), nous partagions la même passion pour la nature, avions soif commune de solitude et de silence. Étions révoltées, agressives, inquiètes. Nous écrivions depuis des cachettes, à partir de minuscules camps improvisés dans la forêt, nous partagions la même niche *écopoétique féministe* – cette niche extrêmement riche et importante, qui n'est plus une

niche d'ailleurs tant mieux, que je creuse livre après livre depuis 1998 date à laquelle j'ai commencé à écrire *vraiment*.

(C'était nouveau et subversif au début des années 2000, poète, jeune femme, d'écrire sur le sexe, sur le désir, sur être seule dans la nature, sur les animaux, l'animalité, l'écologie, la défense du sauvage, la réappropriation et le détournement des mythes – comment j'ai empoigné Pan et Diane, et plus tard Thot –, les règles (et par la suite la ménopause), sur la maternité, sur le bébé, sur la place du féminin dans la langue – comment j'ai empoigné la langue et donné une visibilité au féminin... *Poèmes paniques* ma première anthologie personnelle, arrive bientôt chez Lanskine.

Un grand merci à Estelle Dumortier pour son message de reconnaissance, tellement bouleversant – j'ai tant douté d'avoir essaimé, d'avoir été une « reine » pour quelques guêpes, ayant vécu toutes ces années en guêpe noire solitaire, construisant mon nid loin de la colonie).

Mais, l'écart n'est pas thématique, il est dans la langue, dans la langue *de retour*. Savoir que je traduisais To du finnois, que je n'écrivais pas en direct, que cela ne coulait pas de source, mais était passé par des transvasements, des échanges, des approximations, des ajustements, des compromis, des coïncidences aussi, quand la langue se rencontre une nouvelle fois dans la distance, et c'est la bonne, et bien cela a permis pleinement de me détacher.

To ne se positionne pas tout de suite, elle opte pour un *il* facile, qui n'est pas franchement masculin, plutôt neutre,

presque consensuel pour elle dans la langue au début. Cet emploi du *il* n'a pas été réfléchi, *il* est venu. Et avec lui, *d'autres écritures*. D'ailleurs, on peut sentir plusieurs ambiances de poésie dans le livre correspondant sûrement à cette variété d'écritures, en plus de cet *étrangement* dont tu parles, Pierre, du fait qu'il s'agisse d'un retour de ma langue.

Les poèmes jusqu'à *La fin de Kalela* sont plus narratifs – fantastiques, oniriques.

Après, il y a les *Chants* : on voit qu'ils sont écrits de façon *heureuse*, que la poésie est venue *heureusement* à To, mais d'une voix par-dessus la sienne, ancienne, d'une autre culture, oui. Ils sont destinés à être lus à haute voix, avec tendresse. Idem pour *Sept pour Leonora Carrington*, une autre voix prend le dessus qui n'est plus celle de To seule. Leonora sûrement. Puis de *Spéléos* à *Mes araignées*, c'est une ambiance où To a bien son écriture en main, je n'ai eu qu'à la suivre, tantôt *elle*, tantôt *je* son soi intime. *Débusquée deux fois* est à part – je ne le reconnais même pas à To de l'avoir écrit ! *Mes araignées* est un long poème hybride en rouge. Quant à la forme, l'emploi des titres et sous-titres, ces poèmes centrés, ces poèmes *suspendus*, l'incursion du *tu*, l'incrustation de dessins dans le poème... tout ça n'est pas de *mon fait*. Tout comme les dessins, brusques, hâtifs. Intempestifs, peut-être. Il ne faut rien m'attribuer.

Possession, compagnonnage fantôme, renouvellement énergétique, transfusion sanguine totale, mue... J'ai vécu To surtout comme une grande sœur paumée, désespérée, mais débrouillarde et courageuse. Bilingue, mais sans les ressources à l'écrit de la langue maternelle taboue – le

français –, elle penchait dangereusement du côté du père misanthrope, et ça m'allait, cette mise à distance un peu salvatrice d'avec la mère.

Nomade, capable de se prendre en charge dans la nature, de subvenir à ses besoins, et souffrant malgré tout de cet exil volontaire, de cette coupure avec l'espèce humaine, souffrant d'être incomprise, inconsiderée, déclassée même. Car To est une bête sauvage, « moi qui suis à peine humaine » est un euphémisme. Elle a les mêmes problèmes de survie à résoudre, et vis-à-vis des prédateurs.

RITES RÉISOPHIQUES

[corps à corps] par Laurent Albarracin

Nous énumérons ici quelques-uns des rites pratiqués par les Réisophes lors de leurs cérémonies. Qu'ils relèvent d'une discipline ascétique, d'une épreuve initiatique ou d'un acte magique, propitiatoire ou conjuratoire, tous ces gestes et actions sont effectués dans le cadre du magistère réisophique, c'est-à-dire qu'ils en constituent l'enseignement autant que la quête. Ils s'entendent comme le but à l'intérieur des moyens qu'ils se donnent pour l'atteindre, ou comme la réalisation du vœu à l'endroit même où il s'énonce.

Enterrer une pelle.

Noyer le poisson en lui tournant autour.

Tailler un bâton à partir d'une planche.

Clouer le marteau.

Dresser la liste d'une seule chose.

Atteler deux lièvres à un char pour les courir l'un et l'autre.

Dormir en quatre et se couper en rond.

Allumer des bougies par les deux bouts.

Inventer des paradoxes qui n'en sont pas.

Méditer une patate chaude.

Traverser la route à mi-corps.

Tomber sur un os mou.

Changer une ampoule en lumière.

Trouver un pied à sa chaussure.

Bâtir une catachrèse gothique avec des pieds de chaise.

Déplacer une montagne avec un jeu de mots.
 Se laver les oreilles avant d'écouter.
 Respirer par l'épaule.
 Soupirer par le sourcil.
 Se moucher comme une chandelle.
 Boire vraiment un verre.
 S'abstenir de s'épiler les ailes.
 Planter un œuf à midi pâle.
 Peler un caillou de ses voyelles.
 Compter sur ses cheveux.
 Dégoupiller un renard.
 Ficher la cible dans la flèche.
 Creuser la matière d'un trou.
 Égrener son sabre.
 Longer une rivière en laissant s'aquareller sa berge.
 Se vêtir d'une cabine d'essayage.
 Se laisser soi-même au vestiaire.
 Déraper du verbe dans la chair.
 Monter sur un changement d'échelle.
 Couper les cheveux en huit pour y trouver la boucle de l'infini.
 Boire un verre d'eau avant d'aller se doucher.
 Saler son malheur avec des larmes.
 Glisser une plume sous les pierres comme la mèche de la légèreté.
 Planter des aiguilles dans une botte de paille pour faire boiter le propriétaire du champ.
 Abattre sa pomme sur la table.
 Poser la première pierre dans un sac qu'on jette à l'eau.
 Pisser des cordes de violoncelle.
 Composer des silences pleins dans lesquels aucun bruit ne puisse entrer.

Caricaturer un cercle en lui tirant les oreilles.
 Se jeter du haut d'un bond.
 Découper dans du tissu la forme des ciseaux.
 Cueillir la fleur du vertige à même le vertige.
 Être un autre et lui faire porter le chapeau.
 Étrenner sa nouvelle robe dans la poussière.
 Arracher le mot et faire venir la motte avec.
 Faire la sieste à l'ombre d'un doute.
 Faire le pèlerinage d'une coquille d'œuf.
 Laisser décanter sa parole dans un bassin de désenchantement.
 Se promener aux abois.
 Fabriquer un abat-jour en peau de revolver.
 Lire l'avenir dans les entrebâillements d'une porte.
 Poursuivre une idée mouvante comme si c'était une idée fixe.
 Démêler une pelote d'abeilles pour en tirer du miel.
 Passer sous une échelle en tenant à la main un trèfle à quatre feuilles.
 Offrir une bouteille à la mer.

LA MORT À VEVEY

[corps à corps] Pierre Vinclair

En 1915, l'artiste suisse Ferdinand Hodler a peint l'agonie de son amante Valentine Godé-Darel à Vevey, dans un cycle de toiles qui furent exposées au Musée Jenisch de la même ville du 3 février au 21 mai 2023.

1.

Le rituel est minuscule :
pour passer de l'autre côté,
Augustine s'est attaché
les cheveux

avant d'allonger sur le lit
son agonie,
que le peintre peut suivre

à la trace et faire de sa
mort une répétition
de celle de Valentine.

2.

Quand elle danse
il la fait poser
et il peint,

quand Valentine accouche
il plante son che
valet face à ses jambes ou
vertes
et peint ;

le modèle meurt,
le peintre arrange les couleurs.

3.

Cent ans plus tard, dans cette ville
où mourut Valentine,

l'exposition célèbre
la vieille éternité
de la peinture

du modèle immolé
pour les touristes, visages
brûlés par le soleil
réfléchi sur le cocktail
bleu du lac.

4.

Valentine — étendue
sur le lit, yeux
fermés cernés
par des coquards

que la mort a gagnés
de peindre sur
son visage par K.O. ;

le peintre a composé
l'archive de ce
combat perdu.

5.

Le rouge aux lèvres
de Valentine,
d'un sang si froid
bleu,

couverte d'un drap
blanc
vierge,

la main sur la poitrine
décharnée
jaune.

6.

Valentine voit le néant
projeté à vitesse
infinie sur le mur
couleur chair ;

assistant à l'événement
ayant lieu
dans ce lit,

le peintre veut
faire venir
la mort sur une toile.

7.

Inerte et Vide
sont les personnages
de son drame :

le corps de peau tendue
sur les os des
membres recroquevillés
sur rien
n'est qu'un décor ;

la bouche s'ouvre sur
des loges noires.

8.

Il n'y a rien d'autre
à faire, quand le modèle
tournoyant jadis
se fige,

que d'enregistrer sans
voir l'événement —

pense le peintre qui
sent le pinceau jadis
tournoyant
se figer.

9.

Au corps sans corps des mots,
Ferdinand prend le droit
d'ajouter

l'exposition de lignes,
conjuraton
ou exorcisme,

et prêter au cadavre
les pigments vert
clair d'une matérielle
éternité.

10.

Les parallèles découpent
le corps de la
mort modèle,

avant de poursuivre
au-delà

vers l'horizon brillant
de brume illuminée,
que les montagnes partagent
avec le lac — où leur reflet
s'offre sans être.

11.

Avec les lignes se formulent
différents possibles
d'un éternel
rêvé en deux
dimensions,

le coffre où se glisser,
yeux fermés, bouche ouverte,

à son tour,
mortel
modèle.

12.

(Dessine mes mains
maigres, mes
lèvres bleues,

la ligne droite
où vie et mort
sans s'arrêter
passent l'une dans l'autre

quand je mourrai,
sur une page blanche,
mon amour).

CARNET DE BAL D'UN COURTISAN (2/2)

Romain Frezzato

éboulé
là dans lasse la molle
à catir ce pourtour
grande de trente
ans demande le
pourquoi des poses
mutique dessous qui me scrute l'assise
dont je sais l'enfant loin
d'une contrefaçon foetale
où s'épuise l'absence.

*

au faubourg où s'outre
ta tripe tombe ta
laiteur
prompte en tas sur
atone le
natif et
vulve évirante nue
d'où tombe filaire
ton

tampon
pis sans suc là nie la tête tire
fort sur
le sac
scrotal
rit rude l'évidante.

*

attente d'yousra
reims que tes seins nassent
par vigueur vaine
square à quinze heures
dans l'idée qu'adipeuse
l'épiderme chauffe quand
m'essaïmant dans molle
ta mie à moins que je m'émiette
dur dans l'asthénique
puis quinaud d'un
coït en hâte dont
ne reste que vindicte vaine.

*

pubescente dans l'habitable
le retroussis d'un sexe où se noue l'étymon
musc délayé de neuve adulte vulve
envenimant lèvres donc

senteur d'un suc
 épaissi par
 trois
 fois.

*

des doigts donne
 à voir mais n'octroie nul
 contact –
 ovationne à l'arrivée.

*

l'étage septième où s'embague sabine deux pièces l'une
 pour les enfants
 qu'un tour de clé tient loin
 au losange des
 bras
 arrêtés dans
 païenne ta prière
 et museau dans le drap
 miroir d'embrunie d'un moi nichant dans l'épiderme
 et docile au rebond
 tant que miasmes s'y mêlent.

*

pas bée la bru
 mais maman molle
 soit l'oïnte
 séveuse d'où
 point ce bloc
 bondi d'un débord
 veule ève que
 glébeux moi j'outré
 de peu et pauvre
 du bas blanc
 qu'ardent des lèvres.

*

un autre né
 dans lente la
 très chère
 malaxe
 mastique et mute
 brune penchée
 scrute étal lui qui se doue

la sue d'onze heures
 bête ubérisée qu'inonde
 le jet d'eau sale et sexe
 spumeux paresse
 sous qui pompe et pèse
 vulve enduite d'elle par
 migrante glaire

l'épaisse aplatie sous le drap d'oie rit faible
d'une odeur d'huile
musc mis à même le
cuir laqué d'elle.

*

rapt où sans élocution se dit l'autre juste
bruits de bête hâtés par l'onde ; là
palpite une langue – la
peau parle ;
obscénité de qui gémit, sort de l'idiome et que
je barate dans ta bouche
ces signes qu'on
gargarise, que
ce soit sans
grammaire à moins
que le rôle articule.

*

dix
césariennes deux
excisions trente hématomes, moi
marqué par le corps de l'autre –
moteur mammaire des mots d'elles,
caresses d'ectomisées quand
l'entaille se montre, et la lézarde se

visite comme
un membre un
bras un
boyau ceux-
là la
rdés per
clus re
troussés se
nassent vide sous qui
vient voit se
dandine dans le désastre d'une.

SCHOPENHAUER POÈTE

poèmes d'Arthur Schopenhauer
Traduits de l'allemand par Guillaume Métayer

À paraître le 22 mai chez Rivages, avec une préface de Francis Haselden et une note du traducteur.

Qu'est-ce qu'un poème philosophique ? Est-ce un poème de philosophe ? Un philosophe qui s'adonne à la poésie est-il aussi démuné que n'importe quel amateur ? Le guidage conceptuel du vers ne risque-t-il pas d'aboutir à de plus grandes *catastrophes* que la spontanéité du non-philosophe ? Ou bien, les choses ne seraient pas si tranchées, et l'expertise dans l'usage déductif et rhétorique de la langue aurait-il son efficace dans une poésie qui n'a rien, en tout cas au XIXe siècle, de pure littéarité ? Le cas de Nietzsche, philologue fait philosophe qui assigne à la langue un rôle fondamental, était particulier : celui de son maître l'est aussi. Certes, la poésie n'est pas son art par excellence - par rapport à la musique. Certes, le massif de ses poèmes complets - 39 pièces - n'a rien à voir avec le pavé nietzschéen dans la mare de ses confrères manieurs de concepts hors langue. Mais l'esthétique occupe déjà une place essentielle chez lui et ces poèmes au fil du temps en sont l'une des expressions, nous dit Francis Haselden dans la préface de notre édition (Rivages, mai 2024), à côté de sa pratique musicale ou encore de ses dessins.

À côté de ces célébrations de l'art ou de ces mises en poèmes de philosophèmes, on y retrouve, comme chez Nietzsche, moult épigrammes et satires, « l'esprit » et le sarcasme voisinant avec le geste de penser, comme une pesée du monde, définitive jusqu'à léthal. On suit ces poèmes comme une autobiographie fragmentaire et lacunaire le long du chemin du philosophe, une pratique littéralement marginale, et l'on se retrouve à conclure, sans surprise au fond, que ce penseur ne manquait pas - de style.

Sonnet

Die lange Winternacht will nimmer enden;
 Als käm' sie nimmermehr, die Sonne weilet;
 Der Sturm mit Eulen um die Wette heulet;
 Die Waffen klirren, an den morschen Wänden.

Und off'ne Gräber ihre Geister senden:
 Sie wollen, um mich her im Kreis vertheilet,
 Die Seele schrecken, daß sie nimmer heilet;
 – Doch will ich nicht auf sie die Blicke wenden.

Den Tag, den Tag, ich will ihn laut verkünden!
 Nacht und Gespenster werden vor ihm fliehen:
 Gemeldet ist er schon vom Morgensterne.

Bald wird es licht, auch in den tiefsten Gründen:
 Die Welt wird Glanz und Farbe überziehen,
 Ein tiefes Blau die unbegrenzte Ferne.
 1808

Sonnet

La nuit d'hiver ne sera donc jamais finie ;
 Comme pour ne plus revenir le soleil traîne,
 L'orage et les hiboux rivalisent de thrènes ;
 Les armes vibrent, accrochées aux murs pourris.

Et les tombeaux béants dépêchent leurs esprits :
 Ils veulent, dans les cercles où ils me comprennent,
 M'effrayer l'âme, la rendre à jamais malsaine ;
 – Mais sur eux je ne veux que mes regards dévient.

Le jour, le jour, je veux haut et fort l'annoncer !
 Nuit et fantômes devant lui prendront la fuite :
 L'étoile du matin l'a déjà signalé.

Bientôt il fera clair jusqu'en les profondeurs :
 Le monde se tendra d'éclat et de couleur
 Et d'un azur profond le lointain sans limites.
 1808

Polyhymnia

Es bauet sich im unruhvollen Leben
 Ein neues Leben voller Ordnung auf,
 Der Menschen plan- und grenzenloses Streben,
 Der Zeiten eisern schonungsloser Lauf,
 Die bösen Geister, die uns rings umschweben
 Und tückisch jedem Glücke lauern auf,
 Das Alles ist gebannet und gewichen,
 Durch einen Strohm von Wohllaut ausgeglichen.
 1809

Gebet eines Skeptikers
 Gott, – wenn Du bist, – errette aus dem Grabe
 Meine Seele, – wenn ich eine habe.
 1824

Polymnie

Au sein de cette vie accablée de tourments
 Une nouvelle vie, tout ordre, s'édifie,
 L'humaine ambition sans limites ni plan,
 La course d'acier implacable du temps,
 Tous les malins esprits autour de nous flottant,
 Guettant chaque bonheur avec sournoiserie,
 Désormais tout cela est banni, apaisé,
 À la faveur d'un flot d'harmonies compensé.
 1809

XXII
 Prière d'un sceptique
 De la tombe, ô Dieu – si tu es –
 Sauve mon âme – si j'en ai.
 1824

An Kant

Ich sah Dir nach in Deinen blauen Himmel,
 Im blauen Himmel dort verschwand Dein Flug.
 Ich blieb allein zurück in dem Gewimmel,
 Zum Troste mir Dein Wort, zum Trost Dein Buch.
 – Da such' ich mir die Öde zu beleben
 Durch Deiner Worte geisterfüllten Klang:
 Sie sind mir alle fremd, die mich umgeben,
 Die Welt ist öde und das Leben lang.
 1820

Sitzen ist besser als stehen, und liegen ist besser als sitzen:
 Besser als liegen ist schlafen, und besser als schlafen ist todt
 [seyn.

Frankfurt, a. M. d. 8ten April 1858
 Arthur Schopenhauer.

À Kant

Je te suivais des yeux dans ton ciel azuré
 Dans ce ciel azuré où ton vol a sombré.
 Pour moi, demeuré seul dans le remue-ménage,
 Tes mots étaient un baume, un baume ton ouvrage.
 – Je m'efforce dès lors d'animer mon désert
 À l'aide de tes mots au timbre empli d'esprit :
 Autour de moi, que des personnes étrangères,
 Désert est l'univers et si longue la vie.
 1820

Assis vaut mieux que debout, et couché mieux qu'assis,
 Mieux que couché, endormi, et mieux qu'endormi : mort.

Francfort s. M., 8 avril 1858
 Arthur Schopenhauer

LE VERS TRIADIQUE DE W. C. WILLIAMS : UNE ANALYSE PROSODIQUE

Eleanor Berry

Traduit de l'anglais (USA) par Romain Candusso

Le vers triadique ne constitue qu'une partie assez petite de l'œuvre poétique de Williams – deux livres des années 50, *The Desert Music* (à l'exception du long poème titre) et *Journey to Love*, ainsi que des bouts de *Paterson*¹. Les déclarations du poète sur l'importance de cette forme comme étant sa « solution au problème du vers moderne », l'« aboutissement » de l'« effort » d'une vie, porté sur l'invention d'une forme nouvelle qui soit un équivalent aux formes du passé, ont néanmoins conduit à focaliser l'attention sur un tel vers – et sur le « pied variable » par lequel il devait être « mesuré » – d'une façon disproportionnée par rapport à sa représentation dans l'œuvre du poète. Malgré toute l'attention qu'elles ont reçues, cependant, il n'existe toujours aucun consensus quant à la nature du pied variable ni aucune analyse communément acceptée de la prosodie du vers triadique.

Interprétations du pied variable

Le pied variable fut considéré comme (1) une unité temporelle, toutes les marches d'un vers triadique ayant la même durée (Donoghue, Weatherhead, Breslin) ; (2) une unité basée sur l'accentuation, chaque marche du vers triadique ne contenant qu'un seul accent majeur (Duncan, Hedges) ; (3) une unité syntaxique, chaque marche du vers triadique ne formant qu'un seul syntagme ou une proposition complète (Solt, Hofstadter) ; (4) une unité de sens ou d'attention (Goodman, Hofstadter) ; (5) une unité de phrasé lors d'une lecture, les triades de lignes constituant la partition d'une performance (Wagner) ; et (6) une unité visuelle (Shapiro, Perloff, Sayre, Cushman). Chacune de ces interprétations existait déjà en 1969. Ces suggestions relativement concrètes et positives concernant la base du vers triadique en côtoient d'autres qui sont plus confuses et négatives (Miller, Guimond). Depuis leurs premières formulations, presque toutes ont trouvé de nouveaux défenseurs.

La confusion n'est pas aussi totale qu'on pourrait le penser au premier abord – elle est atténuée par le fait que les vues avancées ne se contredisent pas toutes mutuellement. Une formulation récente d'Emily Mitchell Wallace, bien que confuse, ébauche une sorte de réconciliation entre (ou une synthèse de) plusieurs des six points de vue. Elle décrit le pied variable comme « une unité du langage poétique qui est d'une longueur appropriée à

¹ Cf. la lettre de Williams à Thirlwall, *Selected Letters*, ed. John C. Thirlwall (New York: New Directions, 1957), p. 334, et Paul Mariani, *William Carlos Williams: A New World Naked* (New York: McGraw-Hill, 1981), p. 689, pour des perspectives sur cette phase, respectivement à son commencement et à sa fin.

l'intensité globale (*stress*) du son, du sens, de la forme typographique, et de ce "quelque chose" qui émerge de la tension entre les unités¹. » L'interprétation du pied variable comme une unité fondée sur l'accentuation ne contredit pas son interprétation comme unité temporelle, si l'on prend en compte le principe d'isochronie. Selon Kenneth L. Pike, « les phrases anglaises sont prononcées avec de récurrentes accélérations entrecoupées de pauses plus ou moins longues ou de ruptures intonatives », et ces « unités rythmiques » tendent à se succéder de façon à ce que le laps de temps qui sépare le de leurs syllabes proéminentes est à peu près uniforme². » Les interprétations du pied variable comme unité temporelle et unité d'accentuation peuvent, à leur tour, se concilier avec son interprétation comme unité syntaxique si l'on accepte la généralisation de Pike d'après laquelle « les mots qui ont un lien grammatical très fort sont susceptibles d'appartenir à une même unité rythmique³ ». Et l'unité rythmique de Pike est avant tout une unité de lecture, si bien que le pied variable compris comme unité rythmique au sens de Pike est à la fois une unité temporelle, une unité d'accentuation, une unité syntaxique et une unité de phrasé. La notion d'unité rythmique subsume donc les interprétations 1, 2, 3 et 5. On ne s'étonnera pas non plus de trouver une corrélation entre les unités syntaxiques ou les unités de phrasé et les unités sémantiques, si bien que ces

interprétations ne sont pas seulement conciliables entre elles, mais aussi avec l'interprétation 4. Seule la sixième interprétation du pied variable comme unité visuelle ou typographique semble inconciliable avec les autres – du moins si l'on considère (comme semblent le faire Sayre et Cushman) que les divisions typographiques du vers triadique sont arbitraires par rapport à d'autres aspects de la structure du texte.

*Interprétations de l'unité intonative*⁴

Depuis les formulations de Pike en 1956, un corpus théorique considérable s'est développé sur l'intonation anglaise. La littérature sur l'intonation présente un fort parallèle avec le vers triadique de Williams. Dans un sondage publié en 1986, Elizabeth Couper-Kuhlen classe les théories des linguistes sur ce qui constitue l'unité fondamentale de l'intonation en (1) « théories physiologiques », (2) « théories sémantiques/grammaticales », et (3) « théories phonétiques/phonologiques⁵ ». Cette classification montre la même diversité et les mêmes genres de diversité que ce que nous avons trouvé dans l'interprétation du pied variable de Williams.

David Crystal décrit de façon phonétique/phonologique « l'unité tonale » comme consistant « au

¹ Emily Mitchell Wallace, "A Musing in the Highlands and Valleys: The Poetry of Gratwick Farm," *William Carlos Williams Review*, 8 (1982), 30.

² Kenneth L. Pike, *The Intonation of American English*, Univ. of Michigan Publications: Linguistics, I (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1956), p. 34.

³ *Ibid.*

⁴ Une unité intonative est un segment de discours qui peut aller d'un mot à une phrase complète, qui contient un mot mis en avant par une accentuation ou un changement de hauteur dans la voix et se termine généralement par une pause ou un retour à la hauteur normale de la voix du locuteur. (*N. d. T.*)

⁵ Elizabeth Couper-Kuhlen, *An Introduction to English Prosody* (London: Edward Arnold, 1986), pp. 73-75.

minimum d'une *syllabe tonique*, prononcée avec l'un des *tons nucléaires* (descendant, ascendant, etc.) et éventuellement précédée et suivie par d'autres syllabes qui impliquent différents degrés de prééminence de hauteur et de volume¹. » Mais l'explication de Crystal en 1975 appartient à la fois à la seconde classe de Couper-Kuhlen, « sémantique/grammaticale », et à la troisième, puisqu'il soutient une corrélation entre intonation et syntaxe. Il crée même un diagramme pour segmenter les phrases en unités tonales à partir de la syntaxe.

En revanche, la position de Gillian Brown, Karen L. Currie et Joanne Kenworthy revient à peu près à dire que les marches du vers triadique de Williams ne sont que des unités visuelles ou typographiques. Ayant constaté qu'au cours des conversations spontanées, les phénomènes de pause et de hauteur entraînent souvent en conflit dans la signalisation des frontières d'une unité intonative, et que le critère syntaxique/sémantique allait souvent à l'encontre de l'un des deux, voire des deux, elles conclurent en 1980 à l'impossibilité d'analyser la parole conversationnelle en unités intonatives (à cause de la contradiction entre les critères) et se sont rabattues sur une analyse en « unités définies par des pauses² ».

Bengt Altenberg, dont les dernières recherches visent à développer un algorithme pour l'intonation de la parole synthétisée, a testé le diagramme de Crystal sur une analyse

détaillée d'une « discussion lue, mais plutôt informelle³ ». Altenberg s'essaie à synthétiser les différentes interprétations dans une quadruple définition de l'unité tonale comme :

- a) Une unité *cognitive*, qui consiste au maximum d'un concept nouvellement activé et (éventuellement) de concepts déjà actifs (ou en partie actifs) ;
- b) Une unité *textuelle*, qui consiste en une partie habituellement porteuse d'information nouvelle, éventuellement précédée par une partie qui porte une information donnée ;
- c) Une unité *prosodique*, qui se manifeste en tant que contour intonatif cohérent éventuellement délimité par une pause, et qui contient (notamment) un mouvement de hauteur saillant (le noyau), normalement en fin d'unité ;
- d) Une unité *grammaticale* qui contient au moins un syntagme ou une proposition, mais souvent une structure grammaticale plus expressive⁴.

Cette quadruple définition d'une unité intonative ressemble étonnamment à une synthèse des interprétations 2-5 du pied variable.

Il semble cependant que la quadruple définition d'Altenberg présente au moins une difficulté majeure – c'est

¹ David Crystal, *The English Tone of Voice: Essays in Intonation, Prosody, and Paralanguage* (London: Edward Arnold, 1975), p. 11.

² Gillian Brown, Karen L. Currie, and Joanne Kenworthy, *Questions of Intonation* (London: Croom Helm, 1980), pp. 44 and 47.

³ Bengt Altenberg, *Prosodic Patterns in Spoken English: Studies in the Correlation between Prosody and Grammar to Text-to-Speech Conversion*, Lund Studies in English, 76 (Lund, Sweden: Lund Univ. Press, 1987), p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

que les quatre structures ne s'alignent pas toujours, voire ne s'alignent que rarement, hormis, peut-être, dans un discours en grande partie préparé. Couper-Kuhlen en conclut alors que « l'unité tonale est une unité de préparation du discours qui n'est pas entièrement sensible au critère syntaxique » puisque les locuteurs ne planifient pas toujours leurs énonciations en unités syntaxiques successives¹. Couper-Kuhlen semble plus à l'aise avec une définition phonétique/phonologique de l'unité tonale comme une « portion d'énonciation qui comporte au moins une syllabe proéminente accompagnée d'un mouvement de hauteur saillant », dont les frontières « sont fréquemment accompagnées d'une forte pause », « [d']autres indices articulatoires tels que l'allongement phonétique ou l'aspiration à la fin d'une unité tonale », et d'une « hausse ou d'une baisse audible d'un demi-ton en hauteur » par rapport la hauteur normale d'un locuteur pour le début d'une unité tonale².

Alan Cruttenden identifie également plusieurs corrélats phonétiques des frontières des groupes intonatifs – la pause, l'accélération, l'allongement de syllabe, et le changement de hauteur ou de direction. Toutefois, conscient de l'ambiguïté des signaux des frontières intonatives dans une conversation spontanée, Cruttenden ne pense pas que la présence d'un ou plusieurs de ces traits phonétiques suffise à indiquer une frontière de groupe intonatif. Si l'un des traits typiques des frontières « divise

une énonciation en deux énonciations partielles dont une n'a pas la structure interne minimale d'un groupe intonatif », Cruttenden considère qu'il représente l'hésitation plutôt qu'une frontière de groupe intonatif. Cette structure interne minimale est faite d'« au moins une syllabe accentuée » et d'« un mouvement de hauteur vers ou depuis au moins une syllabe accentuée³. »

Cruttenden a une approche de l'intonation qui peut être mise en parallèle avec le vers triadique de Williams. Son traitement de la pause, le premier des corrélats phonétiques typique d'une frontière d'unité d'intonation, s'applique particulièrement bien aux divisions à l'intérieur du vers et entre plusieurs vers. Cruttenden classe les pauses en trois groupes selon qu'elles ont lieu (1) « aux frontières d'un constituant majeur », (2) « avant des mots dotés d'un contenu lexical élevé... typiquement... avant la frontière d'un constituant mineur... c.a.d entre un déterminant et le nom de tête qui suit », ou (3) « après le premier mot d'un groupe intonatif ». D'après lui, seule la première de ces pauses indique une frontière de groupe intonatif. Les pauses du second et du troisième type « ne sont pas considérées comme des marqueurs de frontières de groupe intonatif parce qu'elles ne produisent pas des segments d'énoncés qui sont tous dotés d'un accent de hauteur généralement contenu dans un groupe intonatif⁴. » Les divisions des marches de Williams surviennent le plus souvent aux frontières des constituants principaux, mais certaines se

¹ Couper-Kuhlen, *An Introduction to English Prosody*, p. 153.

² *Ibid.*, p. 75.

³ Alan Cruttenden, *Intonation* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986), p. 42.

⁴ *Ibid.*, pp. 37 et 39.

produisent avant des mots (ou des syntagmes, ou des morceaux de syntagmes) ayant un contenu lexical élevé, et d'autres après le premier mot (ou les deux premiers mots) d'une potentielle unité intonative. Les deux derniers types de divisions semblent imiter le phénomène d'hésitation dans la conversation spontanée.

Les divisions des marches comme corrélats de frontières d'unités intonatives

Après avoir examiné la littérature sur l'intonation, nous constatons que les divisions dans le vers triadique de Williams délimitent généralement des unités syntaxiques / sémantiques qui, lors d'une performance du texte, pourraient être des unités intonatives, marquées par des pauses et contenant chacune une syllabe accentuée avec une interruption de hauteur. Il en résulterait une densité relativement élevée de divisions intonatives par rapport à une conversation spontanée, comparable à ce qu'Altenberg a trouvé pour une discussion en partie écrite. Crystal a avancé l'hypothèse que « les propositions et les phrases [étaient] les unités d'organisation du discours relativement informel et courant, tandis que les éléments de structure de la proposition étaient celles de situations plus formelles ou moins courantes¹. » La diction, la syntaxe et le ton de la plupart des poèmes de Williams en vers triadique sont formels. En même temps, ils représentent souvent une énonciation hachée. Le passage suivant, tiré d'*Asphodèle*, utilise un langage formel qui représente un discours heurté,

et son découpage correspond tout à fait à une division assez dense du texte en unités intonatives.

J'ai beaucoup appris dans ma vie
dans les livres
et en dehors
sur l'amour.
La Mort
n'en est pas le terme.
Il est une hiérarchie
qui se peut atteindre,
je pense,
à son service.
Une fleur magique
est sa récompense ;
un chat qui aurait vingt vies.
Si nul ne venait à l'éprouver
le monde
y perdrait.
Cela a été
pour toi et moi
comme de regarder un orage
avancer sur les eaux.
Nous sommes demeurés
année après année
mains jointes
devant le spectacle de nos vies.
L'orage se déploie.
L'éclair
joue aux frontières des nuages.

¹ Crystal, *The English Tone of Voice*, p. 22.

Le ciel au nord
 est placide,
 bleu en son retrait
 alors que l'orage se renforce.
 C'est une fleur
 qui atteindra bientôt
 à l'anthèse parfaite.
 (CP2, pp. 314-315)¹

Le statut des marches du vers triadique comme possibles unités d'intonation pourrait s'éclaircir en considérant des cas où Williams a divisé un texte similaire de différentes façons dans deux versions d'un même poème. Ces différentes façons sont de toute évidence des possibilités alternatives (parmi d'autres) de phraser le texte en question. Christopher MacGowan nous facilite cette comparaison en imprimant deux versions d'une grande partie du long discours de conclusion du berger dans la traduction que fait Williams de la première *Idylle* de Théocrite. Voici les débuts respectifs des deux versions du passage :

une vrille s'enroule
 joyeuse de ses fruits safran.
 À l'intérieur
 est dessinée une femme
 d'une beauté
 digne des dieux,
 vêtue d'une robe

avec traîne,
 ses cheveux en chignon
 coiffés d'un bandeau.

et autour
 s'enroule
 une vrille joyeuse de ses fruits safran.
 Dedans
 est représentée une femme,
 chef-d'œuvre divin,
 vêtue d'une robe
 avec traîne.
 Ses cheveux
 sont confinés dans un bandeau.²

Le groupe nominal « *as fair a thing as the god have made* » (d'une beauté digne des dieux), avec sa proposition imbriquée et changée de rang (*rankshifted*), peut se dire comme seule unité intonative -- comme imprimé dans la première version, ou comme deux, la division intervenant avant la conjonction – comme c'est le cas dans l'autre. La proposition « ses cheveux sont confinés dans un bandeau » peut elle aussi se dire comme une seule ou comme deux unités intonatives, la division pouvant se placer entre le sujet et le verbe ou entre le verbe et le groupe prépositionnel qui le suit – où la division intervient dans la seconde version. Les unités intonatives de la seconde version varient plus en longueur ; une réorganisation de la syntaxe ainsi

¹ *Asphodèle suivi de Tableaux d'après Bruegel*, trad. Alain Pailler, Points Seuil, 2006, p. 39 sq.

² Les deux versions apparaissent respectivement dans CP2, pp. 490-491, n. 81, et p. 271. Sauf mention expresse, tous les poèmes sont traduits en français par Romain Candusso.

qu'un redécoupage des lignes produit l'unité intonative « *"Her hair is done up <confined by> a snood* », dont la longueur inhabituelle attire l'attention sur l'image qu'elle présente et son langage descriptif. Étonnamment, le retour à la ligne qu'on s'attendrait le moins à trouver en frontière de groupe intonatif, celui qui sépare « *sweeping* » et « *gown* », est présent dans les deux versions. En le prenant comme un élément d'intonation, nous lui découvrons l'effet rhétorique de mettre l'accent sur l'adjectif « *sweeping* », qui ne l'aurait pas été dans le phrasé le plus probable, « *dressed in a sweeping gown* » (vêtue d'une robe avec traîne). Le placement des accents est, bien entendu, l'une des fonctions de l'intonation dans le discours.

Même avant qu'il ne lui forge le nom trompeur de « pied variable », Williams disait clairement que « l'unité de rythme » d'un texte n'était pas une question de nombre de syllabes ou d'accentuation (d'où la déficience du pied traditionnel, si on le prend à tort comme une unité rythmique pensée). Ainsi décrit-il l'unité de rythme, dans un tapuscrit sans date intitulé « *Speech Rhythm*¹ », dans des termes très proches de ceux que les linguistes utiliseront plus tard pour caractériser les unités intonatives :

Pour des raisons pratiques comme pour moi l'unité est d'une longueur convenable, telle qu'on peut la reconnaître au premier coup d'œil, c'est-à-dire la

saisir ; elle devrait être à la bonne échelle comme disent les architectes...

L'unité de rythme est toute série répétée de longueurs et de hauteurs. Sur cet éther s'égrènent les sons dans leur variété...

Et c'est donc là qu'est la pierre angulaire de tout cela : bien que les sons de la parole, c.a.d. les mots, lettres, vers poétiques, etc., donnent du rythme à une passion, le rythme lui-même est une chose différente et sans son. Là-dessus les passions verbales égrènent des sons en s'efforçant d'atteindre l'image parfaite.

Ce qui est essentiel au rythme, ce n'est pas le son mais le mouvement, des deux genres, en avant et montant et descendant, la rapidité du mouvement et la qualité du mouvement.

Ainsi le nombre de sons dans l'unité rythmique ne lui donnent-ils aucune qualité de par leur nombre, mais seulement en tant qu'ils lui donnent du mouvement dans l'une des deux directions².

Bien que cette explication ne soit pas parfaitement claire, elle reconnaît que le rythme est une question de phonologie supra- ou non-segmentale (« le rythme lui-même est une chose différente et sans son ») et d'expérience cognitive (« l'unité est d'une longueur convenable, telle qu'on peut la reconnaître au premier coup d'œil »). Elle reconnaît aussi que la durée et la hauteur (« le mouvement, des deux

¹ C'est peut-être une version ultérieure d'un essai manuscrit sur les rythmes de l'anglais parlé, « *English Speech Rhythms* », soumis (sans succès) à Harriet Monroe de *Poetry* en 1913. Mike Weaver l'a assez pertinemment décrit comme « l'affirmation à certains égards la plus claire sur la 'mesure' [de la part de Williams], bien qu'il n'utilise pas encore le mot » (*William Carlos Williams : The American Background* [Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1971], p. 82)

² Cité dans Weaver, *William Carlos Williams*, pp. 82-83.

genres, en avant et montant et descendant, la rapidité du mouvement et la qualité du mouvement ») sont des traits pertinents pour percevoir le rythme et ses unités.

La correspondance entre les divisions des marches et les potentielles frontières d'unités intonatives dans des vers comme ceux cités produisent un mouvement régulier et plutôt solennel. L'affirmation de Thom Gunn selon laquelle les rythmes du vers triadique de Williams « sont aussi flexibles et variés que dans les meilleurs poèmes qu'il avait publiés¹ » ne semble pas justifiée de manière générale, surtout en ce qui concerne *Journey to Love*, où le vers est plus régulier que dans les usages antérieurs ou postérieurs de la forme. Kenneth Rexroth était bien plus près de la vérité lorsqu'il disait que la métrique du vers triadique « [s'écoulait] aussi régulièrement que de l'eau² ». Si Rexroth le disait avec approbation, les lecteurs prédisposés envers le Williams saccadé et irrégulier ne le verront pas du même œil. Ironiquement, l'effort de Williams pour trouver une forme plus libre que le mètre syllabique accentuel ne libéra les syllabes que pour restreindre le rythme, alors que les écrivains qui maîtrisent le vers syllabique accentuel comptent leurs syllabes, mais préservent par là la variabilité de leurs rythmes³. Qu'il n'ait

pas compris que la variété rythmique puisse être concomitante à la régularité métrique dérive probablement de ce qu'il suppose – communément – que le mètre, et plus spécifiquement la mesure du vers en pieds syllabiques accentuels, est un moyen (grossier) de contrôler le rythme du vers.

Tout comme le pied traditionnel est fait de syllabes toniques et atones possédant divers degrés d'accentuation, le « pied variable » de Williams est fait de marches de trois lignes qui constituent des unités syntaxiques de différents niveaux et fonctions grammaticales, et qui possèdent un nombre de syllabes très variable. Et tout comme les poètes peuvent s'écarter de la norme donnée d'un mètre syllabique accentuel par diverses « substitutions », comme dans l'inversion du premier pied dans un vers iambique, les marches du vers triadique de Williams contiennent quelquefois plus d'une unité intonative. Ces lignes déviantes contiennent parfois deux unités d'intonation complètes, et parfois une plus une partie d'une autre. Quand les unités intonatives ne coïncident pas avec les marches, elles sont délimitées par la ponctuation. Le début du passage de *Patterson II*, dans lequel Williams a, rétrospectivement, découvert son « pied variable », et qu'il a par la suite

¹ Thom Gunn, "William Carlos Williams," *Encounter*, 25 (1965), 74.

² Kenneth Rexroth, "A Poet Sums Up," rev. of *The Desert Music*, New York Times Book Review, 28 Mar. 1954, p. 5.

³ Ce qui ne signifie pas que le fait que Williams ait compté les unités intonatives plutôt que les syllabes et les accents ait absolument déterminé le rythme de ses vers et supprimé la possibilité de toute variation rythmique. Loin de là. Comme l'éclaircit bien Richard Cureton dans un compte-rendu du livre de Cushman, les unités intonatives ne représentent qu'un niveau de groupement rythmique dans un texte ; les lecteurs « morcèlent » les textes en unités équivalentes à bien des niveaux supérieurs comme inférieurs (revue de *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*, *William Carlos Williams Review*, 12, No. 2 [1986], 38). Il est intéressant de noter que Williams semble avoir été conscient de la nature multiple du rythme puisqu'il utilisait pour en parler une imagerie qui convoquait cet aspect : « Chaque texte, rythmique en son ensemble, est ... en substance un assemblage de marées, de vagues, d'ondulations – bref, de particules rythmiques plus ou moins grandes qui se répètent ou se détruisent régulièrement » (cité par Weaver, *William Carlos Williams*, p. 82).

republié sous le titre « The Descent », contient un exemple de marche déviante :

La descente nous attire
 comme nous attira la montée.
 La mémoire est une manière
 d'accomplissement
 une manière de renaissance
 et même
 une initiation, puisque les espaces qu'elle révèle sont
 de nouveaux territoires
 peuplés de hordes
 jadis inaperçues
 d'une autre espèce
 puisque leurs déplacements
 ont pour buts d'autres buts
 (même s'ils furent, en d'autres temps, abandonnés).
 (CP2, p. 245)¹

La première marche du troisième vers triadique se poursuit après une virgule qui marque le début d'une proposition subordonnée finie, passe la fin d'une courte unité intonative faite d'un seul syntagme (un nom qui n'est modifié que par un seul déterminant), et va jusqu'à la fin d'une unité intonative inhabituellement longue (huit mots qui constituent une proposition potentiellement complète). La marche qui en résulte présente un contraste saisissant avec la marche précédente, une unité intonative d'un mot. Ici,

l'effet de l'écart, qui fait suite à l'extrême opposé de la variation, est expressif ou mimétique : il représente l'apparition soudaine et inattendue de vastes espaces, et exprime la libération mentale et émotionnelle dont les « espaces » sont une métaphore. Dans une interview à la *Paris Review*, Williams parle de cette ligne (ou marche) en particulier en disant : « Vous avez vu comme j'ai tourné ce vers ? J'étais tout excité de l'écrire.² » Cet écart de sa norme métrique pourrait refléter son excitation au moment de la composition, et/ou il peut avoir été excité par l'écart lui-même.

Dans le vers triadique de Williams, en général, les possibilités de s'écarter de la norme sont bien moins exploitées que les possibilités de la faire varier de l'intérieur. La confusion critique sur la nature de la mesure qu'il a appelé le « pied variable » résulte peut-être en partie de ce que les deux paires de vers triadiques (respectivement les lignes d'ouverture de « *To Daphne and Virginia* » et de « *For Eleanor and Bill Monahan* ») qu'il a choisi de citer dans une lettre célèbre à Richard Eberhart où il s'est essayé à l'expliquer contiennent une marche déviante (SL, pp. 326-327). En lisant la première strophe de « *To Daphne and Virginia* » dans son intégralité, la déviation dans la troisième marche du second vers se révèle à l'évidence être exactement cela – une déviation :

La chaleur sent le buis
 quand nous animant

¹ Paterson, trad. Y. di Manno, Corti, 2005, p. 86.

² Stanley Koehler, "The Art of Poetry VI: William Carlos Williams," *Paris Review*, 8 (1964), 110-51; rpt. *Writers at Work: The Paris Review Interviews* (New York: Viking, 1967), p. 11.

un mouvement de l'air
 remue nos pensées
 qui étaient sans vie
 jusqu'à une vie, une vie dans laquelle
 deux femmes se tourmentent :
 vivre en respirant n'est pas autre chose.
 Deux jeunes femmes.
 L'odeur de buis
 est l'odeur de cela auquel
 chacune participant séparément,
 et pour soi-même,
 je participe aussi
 . . . séparément.
 (CP2, p.246)

Lorsqu'une marche typographique comprend plus d'une unité intonative ou une ponctuation, ce lecteur est enclin à lire / « entendre » une plus courte pause à la frontière de l'unité intonative que lorsqu'elle coïncide avec une division de vers / marche. Typiquement, comme ici, cette réduction de la pause, cette hâte vers la prochaine unité intonative suggère de l'excitation et a une fonction expressive et/ou mimétique.

« *For Eleanor and Bill Monahan* » est un cas plus problématique, car le poème n'inclut pas seulement une

haute proportion de marches qui contiennent plus d'une unité intonative, mais aussi des passages avec des divisions de vers ou de marche qui isolent des éléments de classe fermée – prépositions, déterminants, pronoms – qui sont rarement suivis par des frontières d'unité intonative dans la parole¹. Le passage suivant en est un exemple :

Il est des hommes
 qui au cours de leur vie
 jettent la prudence aux
 orties et les femmes les louent
 et les aiment pour cela.
 Cruelles comme les griffes d'
 un chat.
 (CP2, pp. 254-255)

Des fins de lignes comme celles de la troisième marche de chacune des deux triades complètes citées ici ne doivent pas plus que les deuxième et troisième catégories de pause de Cruttenden, être considérées comme marquant des frontières d'unités tonales. Ici, leur fonction principale semble être de casser deux clichés. Si un enjambement aussi fort, surtout sans fonction expressive apparente, était commun dans les vers triadiques, nous serions forcés de

¹ Bengt Altenberg a trouvé, dans le discours en partie scripté qu'il a analysé, des unités tonales d'un mot comprenant « des initiateurs de propositions, en particulier *et* et *parce que* » (pp. 39-40), et une occurrence de proposition complément du sujet dans laquelle la cassure de l'unité intonative avait lieu après la subordination *que*, plutôt qu'avant. (*Prosodic Patterns in Spoken English*, p. 62).

conclure pour ce cas-là à l'arbitraire de la forme¹. Mais en l'occurrence, il est l'exception qui confirme la règle.

« Classique ² » décrit bien la majorité des vers triadiques de Williams. Cette épithète convient à un vers dans lequel les unités [prosodiques] correspondent à des unités intonatives lors d'une performance assez densément divisée du texte, comme celui du passage qui suit de « *To a Dog Injured in the Street* » (et, bien sûr, du poème tout entier) :

Je me souviens aussi
 d'un lapin mort
 gisant inoffensif
 dans la paume ouverte
 d'un chasseur.
 Alors que j'étais à côté
 et le regardais
 il saisit un couteau de chasse
 et en riant
 le planta
 dans les parties intimes de l'animal.
 Je faillis m'évanouir.
 Pourquoi est-ce que j'y pense maintenant ?
 Les jappements d'un chien mourant
 je fais de mon mieux
 pour les effacer.
 René Char

tu es un poète qui croit
 que la beauté a le pouvoir
 de redresser tous les torts.
 Moi aussi.
 Avec invention et courage
 nous surpasserons
 les bêtes idiotes et pitoyables,
 croyons-y tous,
 comme tu m'as appris à moi aussi
 à le croire.
 (CP2, p. 256-257)

Ici la variation est à la fois mimétique et expressive. Alors que la plupart des marches forment des unités intonatives de quatre à sept syllabes, deux sont de deux syllabes et une de dix. L'une des deux plus courtes et la plus longue arrivent l'une après l'autre au climax du passage – « *le planta / dans les parties intimes de l'animal* ». La brièveté de la première unité suggère une action à la fois soudaine et rapide ; la longueur de l'unité qui la suit nous force à passer rapidement les syllabes, comme on pourrait parler avec agitation, ce qui aide à convier la détresse émotionnelle du locuteur du poème à cet instant du souvenir. En dépit de son exploitation de plusieurs longueurs et de plusieurs structures syntaxiques des unités intonatives, toutefois, le mouvement général du passage reste monotone.

¹ Voir mon article "Arbitrary Form in Poetry and the Poetic Function of Language," In *Memory of Roman Jakobson: Papers from the 1984 Mid-America Linguistics Conference*, ed. Gilbert Youmans and Donald M. Lance (Columbia, Mo.: Univ. of Missouri-Columbia, 1985), pp. 121-34.

² Williams utilisait le terme « classique » en 1962 pour exprimer son mécontentement à l'égard de la versification de « The Orchestra ». Il dit à Stanley Koehler : « Ça ne fonctionne pas. Ça serait classique si les vers étaient découpés correctement. » (Koehler, « *The Art of Poetry VI* », p.11).

Afin d'éviter une telle monotonie, la variation de la longueur et de la structure des unités intonatives doit s'accompagner à l'occasion d'écarts par rapport à la norme d'une unité intonative complète par marche. La fin de « *Shadows* » y parvient très bien :

Ce qui ne nous laisse que les bêtes et les arbres,
 les cristaux
 et leurs surfaces réfractrices
 et les choses en décomposition
 pour nous émerveiller.
 Excepté le petit
 trou central
 de l'œil lui-même
 dans lequel
 nous n'osons pas trop regarder
 sans quoi nous sommes perdus.
 L'instant
 aussi trivial soit-il
 est tout ce qu'on a
 à moins – à moins
 que les choses dont l'imagination se nourrit,
 le parfum de la rose,
 nous surprennent à nouveau.
 (CP2, p.310)

Le mouvement d'accélération et de ralentissement des marches courtes et des marches longues permet de varier le rythme ; le contraste entre la première et seconde marche

du premier vers triadique cité est particulièrement fort. De plus, l'écart d'alignement entre le découpage des lignes et les divisions intonatives met en lumière les deux réserves (« Hormis... » et « à moins... ») du passage. Un retour à la ligne s'interpose entre deux adjectifs prémodificateurs, séparant « Hormis le petit / trou central » entre la dernière marche d'une triade et la première marche de la suivante, mettant par là l'accent sur l'élément différé (« trou central ») et sur l'image saisissante qu'il donne de la pupille de l'œil. Plus loin, la dernière marche du pénultième vers triadique balbutie, « à moins – à moins », et est suivie par une marche normale ; le flot rapide et fluide apporte un relâchement au blocage¹. La forme suggère le mouvement de l'esprit du locuteur qui, d'abord, tâtonne, et finalement trouve une solution.

A nouveau, dans la conclusion de « *The Mental Hospital Garden* », un écart de la norme d'une marche du vers triadique se combine avec une variation sur celle-ci pour apporter plus d'expressivité. Notons la concentration d'unités intonatives extrêmement courtes dont sont faites plusieurs marches et, dans le dernier vers triadique, la séparation d'une brève unité intonative par la division entre la seconde et la troisième marche :

Le saint
 s'est délicatement retiré.
 L'une
 enhardie,
 écartant le feuillage devant elle,

¹ Ces deux divisions déviantes du vers survinrent avant des mots dotés d'un contenu lexical élevé – l'un des deux types d'endroits où Cruttenden constate que les pauses n'ont pas le statut de marqueurs de frontières d'unités intonatives.

se dresse en plein soleil,
 seule
 protégeant ses yeux
 pendant que son cœur
 bat la chamade
 et que son esprit
 absorbe
 le plein sens
 de tout
 cela !
 (CP2, p. 267)

Outre leur expressivité, les marches extrêmement courtes, combinées à l'enjambement déviant, permettent de différencier ce passage conclusif du reste du poème, ce qui en renforce la conclusion.

Frontières dans et entre les Triades

Nous avons jusqu'ici porté notre attention sur les marches ou « pied variable » qui s'associent par « trois, trois et trois » (CP1, p.285) pour former le vers triadique. Nous n'avons pas regardé s'il y avait des différences systématiques entre les premières, deuxième et troisième marches, ni considéré le statut de la triade entière en tant qu'unité structurelle.

Les fins de phrases coïncident généralement avec la fin de la troisième marche d'une triade à la fin d'une section, d'un long poème, ou à un endroit qui a une importance rhétorique particulière. Dans « *To a Dog Injured in the Street* » par exemple, quatre des cinq fins de phrases qui coïncident avec la fin d'une troisième marche marquent la

fin d'un paragraphe de vers. Seule la marche qui consiste en une seule phrase complète, « *I believe it also* », y fait exception, et le fait que cette phrase se termine à la fin d'une triade, en plus de constituer une marche, met rhétoriquement l'accent sur la croyance qu'elle affirme. En outre, la pénultième triade du poème se termine sur ce qui est, grammaticalement, une fin de phrase, mais est ponctuée par une virgule, évitant le point là où il aurait été renforcé deux fois métriquement. Des huit fins de phrases restantes dans le poème, trois ont lieu à la fin des premières marches, quatre à la fin des deuxièmes (l'une d'elle, qui marque la seule autre fin de paragraphe du poème, n'étant pas suivie d'une troisième marche), et une a lieu *dans* une troisième.

Une telle différence de traitement dans la troisième marche est nécessaire au maintien de l'élan d'un paragraphe de vers. Lorsqu'une phrase se termine à la fin d'une première ou d'une deuxième marche, la poussée diagonale mène le lecteur aux marches d'après. À la fin d'une troisième marche, le lecteur a besoin d'une attente syntaxique qui le ramène à la marge de gauche – à moins qu'il faille un point final.

Dans les poèmes qui ont une quantité notable d'écarts par rapport à la norme d'une intonation complète par marche, les fins de phrases *dans* les troisièmes marches sont communes. Le début d'une nouvelle phrase, qui suit donc sur la même marche, génère une attente syntaxique qui ramène le lecteur à la marge de gauche. Dans la coda de « *To Daphne and Virginia* », trois des sept fins de phrases ont lieu vers la fin de la marche, et ne sont suivies que par un ou deux monosyllabes (en italiques en-dessous) qui commencent une nouvelle phrase :

Demeurant dans une vieille ferme
 à la campagne
 nous prenons le petit-déjeuner
 sur le balcon à l'ombre d'un orme.
 Les arbustes qu'on domine
 sont négligés. *Et*
 là, enfermé
 pour qu'il ne ravage pas le jardin,
 vit un jars qui
 incline sa tête
 sur le côté
 et lève les yeux vers nous,
 un compagnon très discret
 qui n'écrit pas de poèmes.
 Nous passons là de belles matinées
 pendant que les oiseaux
 vont et viennent.
 Deux rouges-gorges
 construisent leur nid
 pour la deuxième fois
 de la saison. *Les hommes*
 contre leur raison,
 parlent d'amour, parfois,
 quand ils sont vieux. *C'est*
 tout ce qu'ils peuvent faire .
 ou ils regardent un gros jars
 qui se dandine, pataugeant bruyamment
 dans sa flaque de boue.
 (CP2, pp. 248-59)

« Et », « Les hommes », « C'est » — ces débuts de phrase
 sommaires ramènent le lecteur qui veut la suite des phrases
 de l'autre côté de la marge. L'ouverture d'une subordonnée
 relative par le mot « qui » à la fin de la troisième marche de
 la troisième triade du passage permet de façon similaire de
 renouveler l'attente syntaxique là où il n'y en aurait pas
 autrement afin que le lecteur revienne à la marge de gauche.
 Des quatre fins de phrases qui restent, une se trouve en fin
 de première marche, deux en fin de deuxième marche, et
 une – qui clôt le poème – en fin de troisième. De plus, deux
 premières marches se terminent sur de possibles fins de
 phrases, avec un point précédé d'une espace, mais dans
 chaque cas, la phrase en question se poursuit à la ligne
 suivante. Si une telle ponctuation, à une fin de phrase
 possible, se trouvait à la fin d'une troisième marche, le
 double renforcement métrique de la frontière grammaticale
 et de la ponctuation en rendrait la continuation bien plus
 abrupte et surprenante que lorsque cette frontière est
 contrée par la poussée diagonale des indentations des
 deuxième et troisième marches.

Comme l'observe Stephen Crushman, « La fin de la
 troisième [marche] ne coïncide pas nécessairement avec la
 clôture d'un mouvement tripartite complètement contenu à
 l'intérieur de la triade. En fait, de telles triades fermées...
 sont rares¹. » Que les phrases débordent des triades et
 tendent à se terminer sur les premières et deuxième
 marches plutôt qu'en fin de troisième compense la
 coïncidence de la plupart des marches avec des frontières de
 syntagmes ou de propositions, et donne au vers un élan et

¹ Cushman, *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*, p. 37.

une direction qui lui manqueraient autrement. Crushman propose de prendre la triade fermée, dont chaque marche est une unité syntaxique, comme sorte de base (pas exactement une norme) à partir de laquelle mesurer la structure des autres triades, plus typiques, et fait remarquer que Williams utilise à une occasion au moins la triade fermée pour renforcer la clôture et le thème. Cushman cite en exemple la fin de « *The Ivy Crown* » :

C'est ainsi que nous le voulons
et ainsi est-il
au-dessus de tout accident.
(CP2, p.290)

Mais même à cette position, Williams tend à éviter la triade fermée avec une unité syntaxique/intonative par marche. Il s'en prévient à la fin de « *View by Color Photography on a Commercial Calendar* », par un enjambement déviant dans la marche/triade précédente :

où le soleil d'un après-midi
de printemps
brille. Quelque chose ici
a touché à sa fin,
il s'est accompli.
(CP2, p.291)

Notez aussi l'utilisation de la virgule plutôt que d'un point à la fin de la seconde marche de la dernière triade, ce qui augmente l'élan qui porte le lecteur à la toute fin du poème.

Les triades de Williams ne sont pas des strophes — son vers triadique ressemble à des vers et est arrangé en

paragraphes de vers — mais elles ne sont pas exactement des vers non plus. Un vers divisé verticalement est un type de vers étrange. En outre, la perceptibilité d'un vers triadique en tant qu'unité de répétition dans la structure du vers est affaiblie par le fait que, contrairement aux quarks, les marches de Williams n'apparaissent pas que par trois. Certains paragraphes se terminent à la fin de la première ou de la deuxième marche, et le paragraphe suivant commence en début de ligne avec une nouvelle triade. Certains poèmes se terminent à la fin de la première ou de la deuxième marche. Il arrive, plus rarement, que des paragraphes contiennent des vers de deux marches (dans « *Tribute To Painters* » par exemple). Dans un poème dont les vers sans division sont approximativement égaux, un vers plus court et déviant ne viole pas l'intégrité du vers, mais là où le « vers » est divisé verticalement, l'occurrence d'une triade incomplète suffit à faire des marches des vers en eux-mêmes. L'occurrence d'un dimètre dans un contexte de trimètres ne menace pas d'atomiser le vers syllabique accentuel en pieds qui le constituent car c'est uniquement le vers, et non le pied, qui en est l'unité perceptuelle. Mais le « pied variable » de Williams est une unité de perception, une unité de mise en page, et, par norme, intonative — prête, en tant que telle, à affirmer son autonomie. La description la plus précise du format du vers triadique est celle que donne Williams lui-même dans une lettre de 1952 à Srinivas Rayaprol — « une assemblée de groupes de trois lignes » (SL, p.40).

Le Vers Triadique comme Forme Visuelle

Confronté à la démonstration que les marches du vers triadique – ou du « groupe de trois lignes » -- de Williams sont, en règle générale, des unités intonatives, il est difficile d'être d'accord avec la façon dont Stephen Cushman lit la lettre à Eberhart : « Bien que Williams nous dise de compter les pulsations, ce qu'on compte, en fait, ce sont les vers¹. » Ayant perçu la régularité d'un découpage des lignes fondé sur des unités intonatives, il est également difficile de dire avec Henry Sayre que « le seul aspect consistant de la 'métrique' de Williams est l'inconsistance métrique². » En effet, Cushman et Sayre, tout comme Marjorie Perloff, démentent leur propre argument du vers triadique comme « inscription symétrique », doté d'une prosodie « visuelle³ », où « l'effet général de la *répétition du motif* visuel » « fait passer chaque vers pour « une seule pulsation » -- c'est-à-dire un seul mouvement d'yeux, et donc chaque unité visuelle pour égale aux autres unités... du poème⁴ ».

Cushman (comme nous l'avons dit) suggère donc de prendre le vers triadique fermé (ce qu'il appelle la strophe triadique), dans lequel *chaque marche est une unité*

syntaxique, comme base sur laquelle percevoir et interpréter les autres relations entre la structure thématique et (selon ses termes) strophique⁵. La segmentation en unités tonales fut décrite en des termes sensiblement identiques comme « la mise en page grammaticale du discours⁶ ». De même, en reconnaissant que les divisions entre les lignes individuelles du vers triadique de Williams se produisent à des « jointures naturelles », Perloff affaiblit sa position selon laquelle le vers triadique n'est qu'un cadre visuel⁷. Bien que Sayre ne perçoive pas la *régularité* non visuelle du vers triadique, il note du moins sa *réalité* non visuelle, et dit qu'elle « permet à la langue américaine de déterminer la forme plus ou moins « libre » des lignes individuelles⁸ ». L'unité intonative est exactement cette unité de discours.

Néanmoins le vers triadique *est* une forme visuelle, même s'il ne l'est pas exclusivement. Ses traits visuels pertinents sont (1) la forme de marches descendantes produite par le motif d'indentation ; (2) la forme d'une « accumulation de vers » par opposition à une « organisation strophique⁹ » ; (3) la forme d'un long vers (en dépit de la brièveté de nombreuses marches individuelles). Je parlerai de chacun tour à tour.

¹ *Ibid.*, p. 85.

² Sayre, *The Visual Text of William Carlos Williams*, p. 87.

³ Cushman, *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*, p. 79 et 84.

⁴ Sayre, *The Visual Text of William Carlos Williams*, p. 88.

⁵ Cushman, *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*, p. 88 (je souligne).

⁶ Altenberg, *Prosodic Patterns in Spoken English*, p. 27.

⁷ Perloff, "To Give a Design" p. 182.

⁸ Sayre, *The Visual Text of William Carlos Williams*, pp. 84-85.

⁹ Paul Fussell, Jr., *Poetic Meter and Poetic Form* (New York: Random House, 1965), p. 135.

Bien que Williams l'ait utilisée comme une forme fixe dans toute sa poésie pendant un temps dans les années 50, il était évident que le vers triadique en escalier avait été créé pour une occasion poétique particulière au moment où il l'employa pour la première fois dans le passage de la « descente » de *Paterson* – c'est une forme qui figure l'image d'une descente. Heureusement, un format de marches indentées convient à d'autres thèmes et à d'autres sujets qu'à celui de la descente (figurative ou littérale).

Alors qu'une succession de vers justifiés à gauche ne donne pas, en partie à cause de la conventionalité du format, l'impression d'une succession, un format qui crée une diagonale qui descend la page de gauche à droite pousse à prendre conscience de la nature successive de la lecture et de la temporalité du médium linguistique. Dans *Asphodèle*, où le texte représente une énonciation prononcée dans l'urgence, la mise en avant de l'aspect temporel du langage par le format prolonge l'emphase thématique :

Il y a quelque chose
 quelque chose d'urgent
 que je dois te dire
 et à toi seule
 mais qui attendra
 que j'aie bu dans
 la joie de ton approche
 peut-être pour la dernière fois.
 Et donc
 le cœur tremblant
 je la poursuis

continuant à parler
 car je n'ose m'interrompre.
 Écoute tandis que je parle
 contre le temps.
 Ce ne sera
 pas long.
 (*CP2*, p. 311)¹

Le temps est un thème de beaucoup de poèmes que Williams a écrit avec le vers triadique en escalier. Ce format leur convient du fait qu'il tend à faire du sentiment de temporalité une partie intégrante de l'expérience de lecture du poème.

De nombreux critiques ont appelé les triades en escalier de Williams des strophes triadiques, ou ont affirmé qu'il n'y avait pas de différence entre son vers triadique et ses tercets d'avant. Cependant, même en laissant de côté le fait que les vers de Williams dans les tercets, couplets et quatrains des années vingt, trente et quarante, et de nouveau dans les poèmes rassemblés pour la première fois dans *Tableaux d'après Brueghel* (1962), ne sont pas, en règle générale, des unités intonatives, mais coupent à travers la structure syntaxique du texte, son vers triadique est très différent de son vers en tercets (généralement court). Ils diffèrent surtout par la façon dont on les appréhende à la lecture. Les strophes ont pour le lecteur des unités nettes et closes ; les triades en escaliers groupées en paragraphes donnent l'impression de s'écouler continuellement. Réarranger un passage de vers triadiques en tercet revient à changer sa qualité de vers en modifiant la

¹ *Asphodèle suivi de Tableaux d'après Bruegel*, op. cit., p. 39 sq.

façon dont on l'approche à la lecture. Le passage suivant n'est donc *pas* un passage de « L'Acacia », bien que les mots et le placement des divisions soient identiques à ceux du poème de Williams (les divisions entre les marches ont été remplacés par des retours à la ligne, les divisions entre les triades par des sauts de ligne) :

Je suis aussi tenace que l'acacia,
une fois entré
dans le jardin,

on ne s'en débarrasse pas si facilement.
Déracine-le,
et qu'une infime radicelle

reste
voilà qu'il revient.
Je trouve

flatteur de me penser
ainsi. C'est aussi
risible.

C'est une modeste fleur,
elle ressemble à un pois de senteur rose,
mais on ne peut s'empêcher

de l'admirer
jusqu'à ce qu'on se rende compte
de ses habitudes. (CP2, p. 299-300)

Ce n'est pas seulement l'impression d'ensemble que crée la forme du texte sur la page, mais aussi l'expérience de lecture

qui est altérée – les divisions du vers, et plus particulièrement des strophes, ressortent avec bien plus de force que les divisions des marches et des triades dans le vers triadique.

Le réarrangement ci-dessus, dans un contraste frappant avec l'arrangement réel de Williams en vers triadiques, attire également notre attention sur le troisième aspect visuel important du vers triadique : bien que, en particulier dans *Journey to Love*, les marches individuelles tendent à la brièveté (souvent moins de six syllabes), elles forment de longues lignes sur la page. L'apparence de longues lignes sur la page suggère, par convention, plus de sérieux dans le sujet et l'élévation du ton que celle de lignes courtes. Globalement, les sujets et le ton des poèmes de Williams en vers triadique remplissent les attentes que leur format suscite. Nous pouvons cependant sentir une incongruité lorsque les sujets sont simples et/ou le ton léger. Dans ces cas, le sujet et/ou le ton semble jurer tant avec l'apparence visuelle du vers sur la page qu'avec son mouvement.

Le vers triadique et son decorum

Ce que Williams pensait du sonnet – en l'occurrence que tous disent la même chose – semble aussi valoir pour son vers triadique. Le mouvement relativement fluide et solennel qui résulte d'une grammaire de phrases complètes, souvent complexes, et divisées (pour la plupart) en unités d'intonation, combiné à de longues lignes, semble plus approprié à un poème méditatif, en particulier élégiaque, d'une certaine longueur. Le vers triadique est, comme l'a

proposé Cushman, un « format élégiaque moderne¹ », et pas seulement un *format* élégiaque, mais une *forme* rythmique élégiaque.

Lorsqu'il est utilisé pour des petites saynètes ou des épiphanies de la vie quotidienne qui sont caractéristiques de l'œuvre de Williams à toutes les autres périodes, le vers triadique semble d'une lourdeur inappropriée. « *The Artist* », dans *The Desert Music*, et « *A Negro Woman* » qui ouvre *Journey to Love*, sont deux de ces épiphanies. Alors que le dernier verse dans la sentimentalité vers laquelle les derniers poèmes de Williams penchent souvent, le premier possède une acuité d'observation et une propreté de rendement qui caractérisent généralement les poèmes courts des œuvres du jeune Williams jusqu'à celles des années quarante. Quand on réarrange son texte en tercets, en remplaçant les divisions des marches en retours à la ligne et les divisions des triades par des sauts de lignes, le résultat ressemble, hormis dans sa relative régularité de mouvement, aux poèmes en strophes des années trente :

M. T.
tête nue
dans un maillot sale

ses cheveux dressés
de tous les côtés
se tenait sur la pointe des pieds

talons joints
les bras pour le moment

gracieusement

arqués au-dessus de sa tête.
Puis il se mit à tourner
à bondir

dans les airs
et par un *entrechat*
parfaitement maîtrisé

acheva sa figure.
Ma mère
surprise

dans la chaise roulante
où elle était assise
resta sans voix.

Bravo ! finit-elle par crier
en battant des mains.
La femme de l'homme

sortit de la cuisine :
Qu'est-ce qui se passe ici ? demanda-t-elle.
Mais le spectacle était terminé.
(CP2, p. 267-268)

Notre changement de format donne au poème un air moins présomptueux du fait que les tercets de vers courts sont généralement associés aux vers légers ou « bas ». De plus,

¹ Cushman, *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*, p. 92.

comme les divisions des strophes forment des interruptions visuelles plus fortes que le retour à la marge gauche lorsqu'on va de la fin d'une triade au début de la suivante, l'arrangement en strophes rend le mouvement du texte plus percussif que dans l'arrangement en vers triadique de Williams. Dans notre mise en page, les divisions des strophes qui interrompent la phrase feraient vivre au lecteur une expérience kinesthésique en apparence semblable à celle de Mr. T, qui saute et reste brièvement suspendu dans les airs, ou à celle de son audience. Le même enjambement a toutefois un effet très différent dans l'arrangement en vers triadique – une triade se jette dans la suivante sans tension particulière.

Si la forme du pied variable dans le format du vers triadique en escalier semble inappropriée au matériel quotidien et au traitement descriptif que proposent les poèmes courts caractéristiques de la première manière mature de Williams, elle est parfaitement adaptée au mode méditatif qu'il semble avoir découvert en même temps que le pied variable. Le passage de la « descente » ne constitue pas seulement une nouvelle direction pour Williams en versification. Le remplacement du détail littéral par la métaphore et de la présentation par la réflexion sont également nouveaux. La nouvelle versification réussit le mieux lorsqu'elle est conjuguée avec une méditation dans un langage métaphorique, sur un ton généralement élégiaque.

Asphodèle représente probablement l'aboutissement du travail de Williams avec le vers triadique. Méditation soutenue, dominée par le thème du temps, qui utilise un

langage métaphorique et un ton élégiaque, elle réalise pleinement le potentiel de la forme. Mais *Asphodèle* est un long poème et, sans surprise, sa forme n'a pas la même nécessité partout. Un long poème implique une proportion de matériel relativement prosaïque ou, selon le mot de Stevens (que Williams trouve très critiquable), « antipoétique¹ », mais le rythme et l'aspect du vers triadique conviennent mieux à un sujet « poétique ». Un récit suivi ou un matériel descriptif est contraire à la forme, comme on peut le sentir en lisant tout le passage qui concerne l'épisode du métro dans le Livre Trois :

... Je vis un autre homme
 hier
 dans le métro.
 Je me dirigeais vers le centre-ville
 pour une réunion.
 Il me regardait avec insistance
 et moi de même :
 Il avait une vieille canne à pommeau
 entre les genoux
 parfaite
 pour écarter les chiens,
 un homme d'environ quarante ans.
 Il portait une barbe
 taillée en deux moitiés égales
 une barbe noire,
 et un chapeau,
 un feutre marron
 plus clair

¹ Mariani, *William Carlos Williams*, pp. 339-40.

que son teint.
(CP2, p. 327-28)¹

SYNTAXE POÉSIE, 5

Pierre Vinclair

La recherche qui aboutit à la découverte du pied variable et du vers triadique fut la recherche déclarée d'une forme ou d'une mesure qui pourrait porter plus de matériaux que les formes métriques traditionnelles. Ironiquement, le vers blanc et sa versatilité supportent mieux un tel poids de matière quotidienne que le vers triadique de Williams. Le vers triadique et sa relative uniformité de rythme n'est pas aussi touche-à-tout. Dans un long poème qui contient du matériel varié, la meilleure façon de l'utiliser est de le combiner avec d'autres formes de vers, comme le fait Williams dans *Paterson V*.

Après avoir exploré les effets de la contradiction entre la logique du vers et la logique de la syntaxe dans les trois premiers épisodes, je m'étais arrêté dans l'épisode 4, à propos de *Mire*, sur une affirmation paradoxale. J'aimerais y revenir un instant : le « je » que mettait en scène le poème n'était pas un sujet transcendantal (pilotant la composition du sens depuis l'extérieur de la phrase), mais pour autant, il s'affirmait bien *in fine* comme une présence absolue et extra-linguistique. Je vais dézoomer aujourd'hui (ce qui m'intéresse est moins ce texte-ci de Solmaz Sharif, que ce qui se passe avec la syntaxe dans le poème en général), dans l'horizon défini et tendu par ce paradoxe.

La syntaxe, bien sûr, d'abord, c'est l'ordre. L'ordre des mots. Et même, le *bon ordre* des mots. Mais la *syntaxe-poésie* est (pour reprendre la définition de l'anarchie par Proudhon) « l'ordre sans le pouvoir », c'est-à-dire une succession des mots qui ne doit rien à un principe extérieur à la phrase : tout est à sa place, millimétré, et pourtant, follement, le poème prétend que cette organisation maniaque ne s'adosse à aucun fondement (il ne considère d'ailleurs pas comme tel les règles de la grammaire auxquelles il se soumet — mais seulement comme des usages ; du reste, il s'y soumet moins qu'il ne les met au travail).

Je reformulerai donc ainsi notre paradoxe : d'un côté, la phrase de poésie est *anarchique*, dans la mesure où son

¹ *Asphodèle*, p. 30 sq.

organisation n'est pas chevillée à un principe qui lui serait extérieur — comme une « intention » d'auteur (ou même seulement un « intenté », selon le terme, moins psychologique, de Benveniste) — et fournirait la clé du sens. J'emploie dans un premier temps « anarchique » et non « anarchiste », en suivant la distinction de Miguel Abensour commentant Levinas : « L'anarchisme, doctrine politique, se constitue et s'affirme par le détour d'un principe et par le recours à un principe, à savoir l'invocation du principe de raison contre le principe d'autorité. Il en va tout autrement de l'an-archie¹. » En effet, les anarchistes pensent que la société peut et doit s'organiser sans les relations d'autorité impliquées par des *structures instituées* comme l'État ou la religion. La raison joue pour eux à la fois un rôle critique des fictions qui légitiment ces pouvoirs, et un rôle constitutif des relations saines entre citoyens d'une société à venir. Or cette raison est bien un principe (voire l'objet d'une croyance) : ni son universalité, ni sa valeur pratique ne sont vraiment des *faits*.

La phrase de poésie, donc, n'est dans un premier temps pas tant *anarchiste* — elle ne trouve pas dans la raison un fondement — qu'*anarchique* : elle se constitue dans l'immanence. Non seulement sa production fut tâtonnante, pleine d'essais et de repentirs, mais le temps de son déploiement est lui-même celui de la construction d'un sens qui la fonde d'autant moins qu'il ne la précède pas ; bref, elle n'a pas son principe en dehors d'elle-même. Sous ce jour, on peut au passage reconsidérer ce sempiternel problème de la traduction : faut-il traduire un poème par un poème, des vers par des vers, des rimes par des rimes ? Par

définition, une phrase de traduction n'a pas son propre principe en elle-même, mais dans la phrase qu'elle traduit ; comment donc pourrait-elle lui être « équivalente » ? Comment traduire une phrase souveraine par une phrase servile ? Or la phrase souveraine (à traduire) n'est pas souveraine par hasard ; sa souveraineté tient à sa poéticité même. De même que la phrase servile (la traduction) n'est pas accidentellement servile ; elle doit sa servilité à sa traductivité. Une phrase peut traduire une phrase, mais la servilité ne peut traduire la souveraineté ; autant demander au fils de n'avoir pas de père. Rien n'empêche, cela étant, de *mentir* en prétendant que le poème qu'on propose dans une langue traduit un autre poème écrit dans une autre langue : un véritable anarchiste doit-il se refuser par principe le droit de mentir ?

Car la syntaxe-poésie est bien *anarchiste*, et non seulement *anarchique* — mais elle le doit à « l'autre côté » du paradoxe. Selon un sens un peu différent toutefois : non plus celui d'une *doctrine* politique (qui trouverait dans la raison son principe) mais d'un mode d'action, celui de la « propagande par le fait », de l'attentat. En effet, la phrase de poésie est comme plastiquée (elle se plastique elle-même, se fait elle-même un opposant au sens qu'elle pousse pourtant) par ses propres moyens formels, notamment prosodiques (on en a mis en exergue quelques-uns dans les épisodes précédents). Ceci tient au fait que la signification que la phrase a bricolée dans l'immanence prétend toujours nécessairement, une fois repiquée dans l'esprit du lecteur, à une forme d'existence transcendante ou absolue : se libérant de ce qui vient de la faire gicler, à l'instar du « je » du poème

¹ Cité par Catherine Malabou, *Au Voleur ! Anarchisme et philosophie*, Paris, PUF, p. 120.

de Solmaz Sharif, elle fait mine de le fonder en retour ! Comme si donc cette phrase n'était qu'un moyen d'*exprimer* la signification dont elle est en réalité la douloureuse mère. Ainsi que le prophète anarchiste donne naissance à l'église monstrueuse jouissant en son nom d'un pouvoir totalitaire sur ses fidèles, le poème s'expose à se transformer en quelque rite, que des cérémonies futures seraient appelées à reproduire *ad nauseam*. Pour éviter ce sinistre phénomène, il n'en finit pas de s'auto-détruire *au moins un peu*, tel un rebelle organisant un attentat au congrès de son propre parti. De sorte qu'une phrase *absolument anarchique*, voulant dénoncer tous les effets de réification qu'elle génère et qui prétendent la fonder, se détruit au fur et à mesure qu'elle se construit. Bien sûr, tout comme un mouvement anarchiste refusant (au nom de la pureté de son refus du pouvoir) la moindre autorité sur ses propres membres comme sur la société, serait condamné à ne jouer aucun rôle politique, cette phrase aurait sans doute peu d'intérêt : elle serait à *chaque instant comme rien*. Et de même que l'anarchisme politique peut se résoudre à la contradiction qui le fonde (en tolérant une forme de pouvoir en interne pour ne dépendre d'aucune autorité extérieure), le poème intéressant finit par prendre l'allure d'un drame avec son leader, ses adjouvants et ses opposants : autrement dit, certaines parties du sens qu'il fabrique ont la prétention ou font mine de fonder les autres, voire de fonder des énoncés indépendants. Cela a lieu par exemple lorsque le poème décoche un épigramme prétendant à une vérité générale, alors que celui-ci doit tout à la forme qui l'a amené à l'existence.

Cette *anarchie dialectique* de la syntaxe-poésie (d'un côté la phrase est anarchique, de l'autre elle produit des effets de fondements dont elle se prémunit en se plastiquant localement) lui permet de ne s'adosser à aucune institution qui lui pré-mâcherait absolument le sens : il n'y a pas de « poèmes de mariage », de « poèmes d'anniversaire » ni même de « poème d'amour », si *mariage*, *anniversaire* ou *amour* doivent être des clés (des structures instituées dans la culture) qui préexistent au poème et lui donnent une partie de son sens. Tout poème se déploie dans un monde pré-rhétorique, pré-culturel, au sein duquel les imaginaires collectifs ne sont *pas encore* structurés — où seule existe, grouillante, une syntaxe possible, circulant au milieu de choses, de sensations voire d'idées jusqu'alors dénuées de signification (si cela est possible), parmi lesquelles elle vient justement introduire des rapports inédits, les frémissements d'un sens inouï. Le poème parle pour la première fois — nous émancipant des vieilles relations de servitude.

Bref, ce dont un lecteur est invité à jouir dans la syntaxe-poésie, c'est le travail infini du sens composé-plastiqué, s'instituant sans jamais atteindre à l'institution, demeurant à même l'ordre précaire des mots. Comme si l'ensemble de rapports que dresse la syntaxe s'agençait en un feuilleté fragile, prêt à retomber en poussière, ne se synthétisant jamais en une véritable structure, tout à la fois miracle et mirage.

Le rapprochement que j'ai esquissé avec l'anarchie rend raison, me semble-t-il, des deux régimes génériques se succédant dans *Ravachol*¹ de Cédric Demangeot, ensemble

¹ Cédric Demangeot, *Ravachol (petit roman en vers suivi d'un poème)*, in *Pornographie*, L'Atelier contemporain, 2023, p. 252 sq.

publié en 2011 et sous-titré « petit roman en vers suivi d'un poème », récemment réédité à la suite de *Pornographie*. Les quatre premières sections ne sont en effet qu'un « roman en vers ». C'est que la phrase n'y est pas souveraine : elle traduit en vers les paroles de Ravachol (militant anarchiste guillotiné en 1892 après une série d'attentats) et cherche à témoigner d'un sens existant hors de la seule organisation de ses composants — le sens d'une vie, d'un engagement politique, d'un jugement, d'une mort. Quand Cédric Demangeot écrit « j'achetai des journaux » (p. 312), la signification de cette phrase a moins été produite par le procès souverain du vers qui la porte, que par une autre phrase ou la même, prononcée jadis par Ravachol. En revanche, la dernière section, intitulée « Invaginer Ravachol » *est un poème*, car comme son titre le suggère, il s'agit de retourner cette biographie contre elle-même pour accoucher, en libérant la puissance anarchique de la phrase, de tout autre chose. Le texte ne suit alors plus linéairement l'histoire d'un militant, ses paroles, sa défense, sa condamnation, mais s'ébouriffe de petits êtres étranges au statut mal définissable. Parmi eux, on lit cette brève page :

ravachol s'ignore & nie nier. poète
 espèce de ravachol. hypocrite ou
 ravachol re-raté. de l'impossibilité
 de ravachol. sa nullité critique. le mot
 ravachol intact. (p. 364)

Tout dans ce poème s'irrite et nous arrête : l'étrange double-négation « nie nier », à quoi fait écho une répétition des sons (allitérations en *gn* ou *ni*, puis en *rit* et *rat*) qui ouvre à celle de l'échec, « re-raté » ; le rapprochement de

l'anarchiste et du poète (« poète / espèce de ravachol ») dans une expression équivoque dont on ignore si elle est une description (plutôt laudative) ou une insulte ; le patronyme sans majuscule, dont on ne sait s'il est encore un nom propre ; la formule finale, enfin, « le mot / ravachol intact », qu'on peut comprendre à nouveau de deux manières : le mot est-il atteint d'un côté, quand de l'autre Ravachol reste intact, ou est-ce « le mot ravachol » lui-même qui demeure intouché (de quoi ? de la mort ? de la critique ? du poème ?) C'est bien sûr la coupe entre « mot » et « ravachol » qui ouvre cette ambiguïté. Le poème avance manifestement quelque chose sur les rapports de la poésie à l'anarchie, mais sans que l'on sache *traduire* ce poème dans une phrase de prose qui le fonderait en retour — le présent épisode de mon feuilleton ne saurait donc l'élucider. Une résistance s'oppose à notre geste : elle est le fait d'un corps sauvage, ou farouche. Le poème est vivant : contrairement à l'outil (par exemple, de communication), il a en lui-même, enfoui, le principe de son développement. On ne peut l'en extraire sans le condamner à mort. On peut en revanche le caresser ; admirer les rapports inhabituels qu'il tire de l'organisation étonnante de ses membres ; mais aussi l'exciter, voire l'énerver de questions — attention aux griffes !

Organisant des choses sans se dépasser dans une structure, ne s'adossant à aucune institution, le poème ne demande à son lecteur que de passer du temps avec lui. Qu'il l'admire et le caresse. La lecture est cette érotique. Alors que le langage autoritaire des structures, adossé à des institutions, dressé à un office, reste insensible à de telles caresses, le lecteur de poèmes jouit de voir le sens bander les organes érectiles de la phrase à l'endroit où son œil

appuie. L'équivocité syntaxiquement organisée impose à la lecture de vivre ce présent absolu ; n'est-ce pas ce que font tous les amants dans le commerce érotique ? La caresse crée un événement. De cet entretien amoureux, la pornographie qui donne son titre à la première partie livre de Demangeot (d'abord publiée en 2006) est sans doute l'une des modalités — plus provocatrice, plus violente, certes, plus mélangée de haine, plus univoque aussi dans le rejet de toute loi extérieure (donc plus nihiliste, moins susceptible de la dimension « dialectique » que je pointais plus haut) :

la
vallée je la
viole en l'ép
elant : je
tiens sa lettre : ah
les raisonnements les
courbes mortes rivées
au quadrilatère o
paque à force de
tenir lieu de
loi¹.

TOUT TRÈS SAGE (3/3)

Pascale Petit

chambre cheval

avezvous baisa
belle bien-aimée
brillant c'était cabaret rouge
chambre cheval
cocher conduisit devant doucement
elle-même fourrure
instant n'est-ce
rapidement regard
veux veux-tu voulez-vous

¹ Cédric Demangeot, « Pornographie », in *ibid.*, p. 62

vais te dire

amour beau bleu
ciel cœur connaissez-vous
couleur d'oubli déchiré
est-ce éteint j'ai l'ombre laisse
passe passe pense à rien
prends printemps reprends rêve
silence terre tourne
vais te dire

avec les bottillons

aime à la attend avant
avec les bottillons
ce que est-ce et de et un
faites vous le temps lui-même
m'abandonne n'avons qu'un
n'est-ce pas qu'est-ce
qu'on s'appelle
savez-vous vous êtes yeux

c'est-à-dire chante cesparoles

allez allons aujourd'hui
avez ballet beau bellemarquise
c'est-à-dire chante cesparoles
est-ce qu'elles fontmourird'amour
jusqu'à l'aiguillon
l'air l'amour
m'appelle
m'avez m'oiselle
macho paladin
n'y a rien qu'on puisse
s'il vous plaît taisez-vous

doux drôle

allez allons angélique
appas baiser
beau lien bonheur bouquet
doux drôle est-ce êtes fâchée
fille fleurette j'ai j'en
j'm'en vais j'vas j'veux j'vous lique
jolie jonquille

HOMO POETICUS INTERNATIONALIS

Liu Xiao-Xun
traduit du chinois par Sylvain Louvrier

Chengdu, le 3 avril.

Cher Sylvain,

Je voudrais retranscrire pour toi cette conversation que j'ai eue la semaine dernière à l'issue du festival de D*** — où j'ai vécu fin mars quatre jours avec onze poètes très sympathiques, originaires d'une foule de pays d'Europe, d'Asie et d'Amérique. Au buffet, alors que nous nous congratulions les uns les autres de cette riche fin de semaine, et du spectacle sans fausse note que nous venions d'offrir au public avec l'aide d'un quatuor de musiciens de jazz, une dame discrète, passe-partout, vraiment sans rien d'extravagant, est venue à ma rencontre. La quarantaine bien tapée, les cheveux courts, elle se présenta à moi — dans un mandarin parfait mâtiné d'un fort accent slave — comme une anthropologue :

« En vous regardant ce soir, débuta-t-elle, il m'est tout de suite apparu qu'à partir de cet échantillon certes absurdemement réduit mais exemplifiant bon an mal quelque chose comme "la poésie internationale", on pouvait se livrer à un peu d'ethnographie sauvage. Par quoi je veux dire que

nous aurions profité à tirer de ce que nous ont offert les poètes de ce groupe (elle désignait mes comparses ; les uns en train de discuter ou de signer des autographes, les autres de se soulager à coups de petits fours ou de verres de vin) des enseignements sur les différentes manières qu'a l'espèce *homo poeticus internationalis* de concevoir et de pratiquer son activité.

« Je précise, ajouta mon interlocutrice, que les six catégories suivantes ne renvoient pas nécessairement à des individus singuliers mais plutôt à des *ingrédients typiques* que l'on retrouve d'une part chez différents poètes, et qui d'autre part n'apparaissent jamais purs en chacun d'eux ; chaque poète (non seulement son attitude, non seulement son œuvre, mais le *point d'indistinction*, souvent non explicitement formulé et sans doute inconscient, entre les deux) doit plutôt être compris comme un composé de plusieurs d'entre elles. Les voici :

1. *L'expressionniste*, utilisant les outils formels du poème pour aviver, rendre sensible ce que l'on peut appeler un « sentiment du monde » (ici élégiaque, là éthéré), en dramatiser la signification générale et la partager ;

2. *L'auto-empathique*, qui se sert de l'écriture pour se regarder, se montrer, se comprendre, se valoriser — révéler sa beauté, son intelligence ou sa détermination ; explorer des souvenirs ; parvenir à s'aimer, à être aimé ; prendre soin de soi-même ;

3. Les *sages*, qui composent des épigrammes en nombre, déchargeant des vérités générales bien troussées sous forme d'images disparates mais reliées par une continuité narrative qui tourne volontiers à la fable ou à la parabole ;

(et dans ces trois premiers types, la « beauté » — de la formule, de l'expression, de l'image, de l'idée même — joue un rôle moteur déterminant : elle semble être recherchée, peut-être pas pour elle-même, mais au moins comme *preuve* de la valeur que le ou la poète cherche à atteindre)

4. Les *révoltés*, qui font du texte un réquisitoire, brûlant, clinique ou cynique, contre la société, sa violence, son hypocrisie, son langage morbide ; qui ne ménagent pas leurs lecteurs, les provoquent, se moquent volontiers d'eux ;

5. Les *modernes*, poursuivant une forme — ou une manière de faire — éprouvée par la génération précédente (à l'époque minoritaire ou scandaleuse) en l'appliquant à de nouvelles expériences, un contexte national ou une réalité linguistique inédits ;

(ici, ce n'est pas la beauté qui semble cherchée, mais une autre forme d'effet : un choc, quelque chose comme une *crise* dans les croyances et qui soit autre chose que de l'agacement, de la colère ou du mépris — la gratitude, peut-être, de l'ancien esclave fraîchement émancipé ?)

« Ces types, conclut-elle, je les ai classés non seulement du plus au moins conforme aux attentes scolaires, mais selon ce qu'ils m'ont semblé rencontrer (d'après ce que j'en ai perçu depuis ma place dans les gradins, au doigt mouillé de l'applaudimètre) de ferveur auprès du public de D*** : prime d'efficacité aux expressionnistes ; empathie pour les égotistes ; oreille distraite pour les sages ; condescendance pour les révoltés ; désintérêt pour les modernes. »

Certes, on n'est pas toujours lucide, mais je ne pouvais me reconnaître dans aucun de ces cinq types : mon portrait était-il encore à venir ? Elle m'avait bien annoncé une sixième catégorie. Par prudence, je prétextai que, l'heure tournant, je devais aller dîner et je plantai mon ethnographe avant d'en savoir davantage.

Je t'embrasse,

Ton ami Xiao-Xun

PERSONNE

Alice Oswald

Traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par Murièle Camac

Extraits de *Nobody* (Jonathan Cape, 2019)

Quand Agamemnon partit pour Troie, il paya un poète pour espionner sa femme, mais un autre homme emmena le poète à la rame jusqu'à une île rocheuse et la séduisit. Dix ans plus tard, Agamemnon rentra à la maison et fut assassiné.

Ulysse, parti en même temps que lui, fut dévié de sa route par les vents. Il lui fallut dix autres années pour rentrer chez lui, mais sa femme, contrairement à celle d'Agamemnon, était restée fidèle.

Ce poème vit dans le flou entre ces histoires. Sa voix est portée par les vents, abîmée par l'eau, comme si quelqu'un était parti pour chanter l'Odyssée, mais qu'on l'avait emmené à la rame jusqu'à une île rocheuse et qu'il n'avait jamais découvert la fin du poème.

Comme l'esprit volète chez un homme qui a beaucoup voyagé
et ses yeux aux ailes agiles se posent partout
j'aimerais être là ou là pense-t-il et son esprit

immédiatement

comme s'il braquait son faisceau au travers de câbles
clignote sur toute cette eau et ces terres
moins d'une seconde plus tard sur l'horizon
et quelqu'un avec un télescope peut voir la minuscule forme
de sa pensée
flotter à la surface et se demander et ensuite

Ces histoires volent çà et là
aussi vite qu'une lampe torche

même ici où l'eau est terriblement claire
où se noyer dedans est sentir le mouvement de sa couleur
comme un froid pouvoir mathématique n'avez-vous pas
entendu
même ici ces histoires
comment dans sa maison d'argenterie et de bains profonds
une femme s'est mise à rêver qu'elle se mettait à s'éveiller
avec l'impression que le cœur qui remue dans ses vêtements
avait des bleus
comme si une main le pressait

Elle dit mon ami quelqu'un nous observe tu ne vas pas
gagner tu ne vas pas passer par-dessus moi facilement
comme par-dessus les hauts-fonds d'une rivière mais la
Destinée

ce grand échec de la volonté cette grande déesse
prenant une voix tremblante et avec un sourire
et habillée du peignoir blanc de son amant
dit très chère j'ai déjà condamné cet observateur
je l'ai emmené sur une île une dérisoire poussée
de roches une épaule qui dépasse de la mer
et il fait les cent pas là-bas sec comme un cendrier
à inventer des poèmes sur nous patchwork inachevé
pendant que les craves se baladent et le regardent en coin
qu'importe ce qu'il chante
il y a toute cette eau entre nous
et elle est bleue un genre d'œil bleu aveugle
elle est vivante elle est morte elle nous ignore plus ou moins
regarde toutes ces ondulations partout avec même leurs
ombres
je ne pense pas qu'un humain par exemple
noyé dans cette mosaïque immensurable ou qui remonterait
à la surface
je ne pense pas qu'il

nous entendra

Ces voix volètent avec des ailes agiles
 et des visages de femmes ou bien se posent sur une falaise
 en chantant
 si bien qu'ici et là on trouve des traînées de chanson
 s'effaçant
 et un nageur qui fait des ploufs qui inspire expire
 la mer violette toujours autour de la gorge
 pense entendre quelque chose qui cependant lui échappe

Pauvre homme dit-elle pauvre homme c'est évident
 la mer dans sa sombre psychose rêve de ta mort
 mais ta tendance à remonter à vite te retourner comme une
 cale en polystyrène
 te maintient toujours à flot cet endroit est informe et
 instable
 c'est long comme l'hiver néanmoins tu dois nager
 enroule-toi dans mon voile et la mer qui toujours sent ta
 peur
 s'aplatira comme une fleur séchée tu ne devrais pas savoir
 ça
 ce n'est pas moi mais proche de moi une sorte de nuage ou
 de rond de fumée
 fait de rien et pourtant il survivra à tout
 parce qu'il est profond c'est un champ mort sans barrière
 une épaisseur avec quantité d'enclos dedans pas farouche et
 engageante
 qui dans sa patience finit toujours par éroder les choses
 dures

ou est-ce seulement les heures dans leur ronde
 qui pensent aux marées chacune son tour
 douze cols blancs en charge
 de l'emploi du temps de l'eau
 ouvrant fermant les coquilles de moule et ajustant
 du noir au turquoise les trépidantes lumières marines
 si bien que le soleil sombrant au milieu du varech brun
 dans un interminable aquarium
 trouve que même tout en bas il y a des pierres

blanches

Et soudain dans l'obscurité violette
un hameçon de bronze prend une lueur de vie puis s'éteint à
nouveau

et quand il pleut et que le sable fait sur chaque parcelle de
moi
une marque à marée basse puis immédiatement oublie
si bien que mes traces de pas jusque dans le lointain avenir
continuent en marchant à s'enfoncer sous moi
quand il pleut il neige parfois
comme si en s'endormant le corps se mettait à flotter

sur le côté

Il y a tellement d'oiseaux et la plupart ne signifient rien
mais une ou deux fois un fou de Bassan
depuis un nid d'algues débraillées
saute
aussi loin que ces pierres et pause
comme le ferait une femme en se souvenant de son fils

mais c'est fait madame rien ne refermera cette blessure
à moins que votre esprit ébranlé en faisant bouger la pointe
de votre tête
ne recouse l'eau au vent
ou est-ce seulement son fantôme à elle qui fait des cercles
avec un reste de bleu
et aucune idée jamais où le placer
ou est-ce seulement ce poète qui fait les cent pas
en inventant des rumeurs au sujet du premier baiser
qui bourdonne sur les lèvres en papier tue-mouches de ces
amants

Petite figure géométrique
perdue à l'intérieur de la couleur

il ne cesse d'en sortir puis d'y re-renter en pataugeant mais
c'est
un crépuscule sans fond là-dedans noir pâle
sans nom et un engourdissement comme quand on se déplie
après le sommeil
et que votre propre pied mort vous a oublié
comme si je pataugeais vers le dedans
à trente mètres de la surface de moi-même
mais ce n'est pas moi-même c'est juste du violet sombre
ce n'est pas mes pieds ce sont les heures qui bougent

si seulement les oiseaux avaient des sous-titres si seulement
rien qu'en regardant
je pouvais attirer quelques-unes de ces directions dans mon
esprit

Et parfois devant ma rétine
comme devant un miroir incliné un avion
parfois entre deux nuages avec le bout des ailes
apparaissant à peine au bord du champ de vision une
passagère
jette son ombre
dans laquelle j'attrape le minuscule mouvement de store de
ses paupières

se soulevant

et dans ce voilage/dévoilage moi qui ne peux me fixer
quand je pense à cette foule de couleurs sur la mer
alors mon esprit se met à glisser vers elles
porté par une vague de vent

ÉGARÉES

Julie Anselmini

Abandonnée complètement
c'est dans tes bras, sans voix,
sans fil presque sans corps
complètement donnée

Éprise des significations elle
Interroge en quelle forme incarnée
- Col étroit, plumes enthousiastes, ciel
Déchiré - Désir peut s'éployer.

A ta douceur, férocité
Toi seul tu peux m'abandonner
complètement,
Minotaure.

Pourquoi tu dis abandonnée

Abandonnée comme Ariane
égarée, sans fil
d'Ariane, complètement
minotaurisée

Mais de Thésée
le fier conquérant
féroce
elle s'en fout complètement

Bacchantes
à quel culte adonnée;
Vacantes
à quel sacré tenu :
Incantées par l'ouvert
vulnérables effractées,
Nous caressons l'acanthé
du chemin.

Sillon de la nuit quand la lune se cache
 le ciel s'y tacherait les doigts
 Réseau des étoiles filé, brillantes je vous suivrai
 Ravin de la mer même sans l'orage
 au fond s'y lithographient six reines
 Cercles intriqués creusant la chaussée
 la pluie cette géomètre, pour ce que je m'y connais
 Puis ton dessin douze mille caresses plus une
 comme ça tu pourrais broder toute ma peau
 Autant de lignes et celles, et celles de ta main
 afin que nous les arpentions.

Lutteurs en équilibre :
 Embrassés les gardiens
 des portes des secrets
 Dans les flots de lumière
 La flèche a révélé
 le sexe le nom perdu
 Pour qu'eux sous les aplats
 les couches minérales
 Frayent dans la matière

No. 45

les souterrains dévots
 la chapelle des Anges.

Histoire où j'ai été jetée :
 La vie, la mémoire et le lien.
 Qu'ai-je joué, à quelle page choisi ?
 Baleines blanches je vous ai poursuivies
 Et les bancs de poissons
 Indistincts. Quelle aventure voulue ?
 Le vent du seuil.

Chapitrée dans tes bras, contemplés les amers,
 A fond de cale nue à ta peau
 Déchiffable, quels fanaux
 Obscurs tes yeux où m'interpelle
 Ta bouche à explorer, toute navigation
 Indéfinie lisible. Quel pavillon brandi ?
 La chance étroite, où se tenir.

Précédés de l'aria la parole attentée
Nous tramés joués élaborés, nés incantés
- Héroïnes accomplies, moi miré dupliqué -
Par les images obstantes nous inventions
L'ouvrage nu des corps.

De cristal et de chair, de Verbe d'étoffe
Joignant les rives du cœur nous écoutons
Le gué sonore, ouverts enfin ouverts
La voix l'œuvre des œuvres le neuf
Antiphonaire, Amour.

Au fil de ton épée limpide l'éclair
Le primitif outil silex pour dépecer
La chair trancher la trame les Parques
Mises en échec le feu trahi incendiée
La tour renversés les secrets
Dans l'ombre de ta bouche et l'anguille
Attrapée que ligotée tu tisses

No. 45

Autour de moi les rets serrés tes doigts
À mon vouloir et mes reins transpercés
Que tu m'ébranles et m'atomises et me rassembles
Alors, de part en part.

La raison, la destination et le sens
Allongé près de moi, récif
Ta voix chante et dans les grottes
Profondes les stalagmites s'effondrent
La caverne se fissure et au fond
Les gemmes scintillent par terre
Ou collier la violence n'est plus
Que vibration les interrogations même
Sont légères pourvu qu'écument
Les falaises et la grève, atomes
De ta chair, ta bouche, ton étendue.

Écoute les bouches médusées
Se sont tues les murailles fendues
Sont envahies par l'eau les bêtes
Diluviennes rôdent autour
Des rochers fracturés Céto
renverse l'écliptique

Regarde bien tes paupières
Sont closes sous elles ses yeux noirs
Ont percé la défense ses doigts
Ont perforé les digues
Sous les dents du dragon
stellaire tu exultes.

Abordé attendu au temps haut des marées
Amarrée dérivée scrutées les lunaisons
En gravité agile s'ordonne le périgée
Adroitement fluides les navigations.

Les caps les nuages d'avenir avertis
Conjecturant le vent les amplitudes
Agencent impatiemment l'heure du périhélie
Les louvoiements ardents du voyage du Sud.

Abysses où je me suis jetée
Un soir en jouant sous les chênes
Dans l'antre des poètes et des loups
Pour sonder mon vouloir, mon non-vouloir
Errant parmi les ombres, pauvre quêtuse
De lumière

Ombre moi-même
Qu'il me ramène obscurs
Dans la nuit ocellée au franchir
Des gueules des seuils des méandres
Absentés des mondes réunifiés
Bouches bées les lunes violettes

Houle épuisée surface
Des tourbillons les courants
D'un océan l'autre se joignent
La nacre de leurs ongles s'écaillant
Les sirènes essorées
Se tortillent dans les algues
Ou bien elles jettent l'éponge
Les ancres sont rouillées
Étiolées les étoiles
Dans le manège liquide
Où les coffres dorment
Les petit chevaux caracolent
Sans qu'on puisse les monter
Ni comprendre sans toi
Le bleu profond

Cueillant des fleurs elle
Vaguement se promène
Ses compagnes pieds nus
Jouent offertes légères
Au pli du vent

Tandis qu'elle attardée
En arrière arrimée
À l'anse du rêve
Écoute la rumeur
Sourdre du sol

Sous son pas s'est ouvert
Subitement béant
Fissurée l'épaisseur
Le gouffre du fond
Duquel divin

Il a surgi rivant
La chaîne de son oeil
Noir sur elle et happant
Ses chevilles de ses poings
Qui l'entraîne

Tandis qu'elle arrachée
Labourant de ses ongles
L'herbe sème au creux
De l'an clivé deux
Grains de grenade.

AURORA LEIGH (3/100)

Elizabeth Barrett Browning
traduit de l'anglais (GB) par Pierre Vinclair

Hellébore, noires, poisons lénifiants ?

Dégrisés les centaures
Vaguaient parmi le bois ;
L'été lent éployait
Son orbe de moire ;
Attendrai-je indécise
Que septembre verdisse ?

Dans la nuit incomplète,
Comète, tu vrillais mon cœur.
Des pontifiants augures déjouée
La rumeur, des étoiles assourdies
S'alignaient les lueurs.
Au vouloir du berger - le ciel -,
Au soupir des sphères,
Vibrant le dessein d'ombre et de soie.

Là, l'enfance prit fin. Ce qui lui succéda
Je ne m'en souviens plus que comme, après la fièvre,
On rembobine le passage du délire
Sans pouvoir en sortir, effrayé par la porte ;
Jours doux sans fin, percés ici et là d'entailles ;
[220] Obscurité pénible et grouillante, excitée
Au flanc par quelque feu à se manger soi-même,
Comme un scorpion que l'on tourmente. Et puis, enfin —
Cela je m'en souviens clairement — comme vint
Un étranger ayant le pouvoir, non le droit
(Pensais-je), autoritaire il m'arracha au cou
De la vieille Assunta qui me laissa aller
D'un cri — moi, oreilles trop pleines du silence
De mon père, pour crier en retour, réduite
À l'étonnement de l'enfant face au chagrin,
[230] Je regardais le quai où elle pleurait, droite...
Ah, ma pauvre Assunta... où elle pleurait, droite !
Les murs blancs, les collines bleues, mon Italie
Se soustrayaient au pont tremblotant du vapeur,
Pareille à la furie qui retire ses jupes
Des mains des suppliants. Enfin la mer amère
Inexorablement poussée entre elle et moi,
Emporta le bateau avec mon désespoir
Comme si nous jetant en pâture aux étoiles.

Dix nuits, dix jours, nous voguâmes sur l'eau profonde ;
 [240] Dix nuits, dix jours qui n'avaient l'aspect ordinaire
 Ni des jours ni des nuits ; la lune et le soleil
 Coupés du baume qu'est la terre verdoyante,
 Dépérissaient dans la brutalité aveugle
 De leur éclat contre-nature ; et le ciel même
 (Posant son filet à clochettes sur la mer,
 Comme si nul cœur ne pouvait en réchapper)
 Se débraillait, gonflé par le sel désolant,
 Jusqu'à ne plus sembler être le lieu céleste
 Où mon père était. Tout était nouveau, bizarre,
 [250] L'univers devenu pour l'enfant étranger.

Puis, la terre ! Angleterre ! Oh ! Givrées, les falaises
 Me toisaient froidement. Trouverais-je un chez-moi
 Dans ce tas de maisons rouges sous le brouillard ?
 Quand j'entendis la langue de mon père émise
 De lèvres inconnues, sans baiser pour les miennes,
 Je pleurai, puis je ris, puis pleurai et pleurai,
 Et quelqu'un près de moi dit : Cette enfant est folle,
 Du fait du mal de mer. Le train nous emporta.
 Était-ce l'île majestueuse de mon père ?
 [260] Le sol semblait coupé de sa communauté
 De verdoisement, le champ du champ, l'homme de l'homme ;
 Le ciel même avait l'air aussi bas que tangible,
 On aurait presque pu le saisir d'une main
 Sans crainte — il paraissait en effet si lointain
 Du cristal céleste de Dieu ; tout était terne,
 Vague, émoussé. Shakespeare & Co. avaient-ils donc
 Absorbé toute lumière ici ? Nul relief
 Ou rocher pour lancer ses couleurs explosives,

Ses contours sémillants dans l'air indifférent.

[270] Je crois bien distinguer une sœur de mon père,
 Se tenant sur le seuil de sa grande maison
 Pour m'accueillir. Elle était là, si droite et calme,
 Le front assez étroit, sous des tresses serrées
 Comme pour contenir les pensées imprévues
 Pouvant surgir ; les cheveux bruns piqués de gris
 Par une vie frigide (elle n'était pas vieille,
 Quoiqu'elle fût d'un an plus âgée que mon père) ;

Un nez tranchant formé de lignes délicates ;
 Tout près, une petite bouche, aux coins rendus
 [280] Amers d'exprimer son amour à sens unique
 Ou va savoir, des demi-vérités mesquines ;
 Des yeux sans vie — un jour, ils avaient dû sourire,
 Pourtant sans jamais s'oublier dans ce sourire ;
 Des joues où fleurissait la rose d'étés morts
 Comme dans un herbier une rose gardée
 Par pitié, sans plaisir — floraison ancienne et
 Fanaison révolue.

Elle avait eu, disons,
 Une vie bénigne (elle, elle disait « vertueuse »),
 Tranquille et qui n'était pas une vie du tout
 [290] (Mais n'avait pas vécu assez pour le comprendre),
 Passée entre un pasteur et des propriétaires,
 Le lord-lieutenant daignant parfois regarder
 De l'Empyrée pour assurer leurs âmes contre
 D'éventuelles vulgarités ; et dans l'abysse,
 Un médecin, qu'elle voyait une fois l'an
 Pour prouver la vigueur de son humilité.
 Elle exerçait son don chrétien au Club des Pauvres,

Leur tricotant des bas, leur cousant des jupons :
 Puisque nous partageons même chair et avons
 [300] Besoin de la même flanelle (en sachant bien
 Que la qualité doit varier) — et puis le Club
 Lecture, protégé de la magie moderne
 Qui touille par les yeux des questions dangereuses,
 Préservait son intelligence. Elle vivait
 Une sorte de vie en cage — née en cage,
 Considérant qu'un bond d'un perchoir à un autre
 Était assez d'action, de joie pour un oiseau.
 Ô Ciel, comme sont fous les animaux qui vivent
 Dans les fourrés, mangeant des baies !

On m'amenait,

[310] Moi le chétif oiseau sauvage, dans sa cage,
 Elle venait à ma rencontre. Trop aimable.
 M'apportant de l'eau claire et du grain de becquée.

Pour m'accueillir, elle était sur les marches, calme,
 En deuil. Je sautai à son cou — les nouveaux-nés
 Tirant un bout de laine pour faire venir
 La lumière, l'accrochent moins aveuglément.
 Dans mon oreille, les paroles de mon père
 Bruissaient comme la mer dans un coquillage : « Aime,
 Aime, mon enfant. » Elle, en noir comme ma peine,
 [320] Sentirait mon amour — elle était sa sœur ! Elle
 Fut émue un instant (je pendais à son cou),
 M'embrassa de ses lèvres froides, tolérant
 Mon poids, et m'attira mollement vers la pièce
 Où elle était plantée.

Là, dans un spasme étrange
 De passion douloureuse, me desserra les mains,
 Me repoussa, brutale, à distance d'un bras,

Et de ses yeux acier telles des lames nues,
 Fouit dans ma face — plantant, replantant ces sabres
 Dans mon front, dans mes joues, mon menton, pour trouver
 [330] Le méchant meurtrier sous mes traits innocents,
 Ici, ici, ou là.

LA BOÎTE À PROVERBES, 15

Laurent Albarracin et Jean-Daniel Botta

Le projet est le calcul rénal de la destinée. Le projet c'est la rivière qui au milieu de son cours remplirait un formulaire pour se laisser passer.

Le projet est d'imposer des exigences prédéterminées à toute forme de grandiloquence aquatique. Le projet est un avenir par plagiats de rivière. Le poète a un projet de management nostalgique des cours d'eau.

Les plagiats des rivières sont des imitations de grèves. Les rivières connaissent de vagues émeutes qui viennent mourir sur leur rive, suivies par les clapotants applaudissements des vagues suivantes.

La vague s'efforce de plagier sa généalogie et succombe à l'œuvre collective du rivage. Les vagues ont un clitoris et s'accouplent par clapotis. Les vagues ont une poche ventrale dans laquelle vécurent nos ancêtres.

Les vagues déferlent comme des kangourous boxés à la queue-leu-leu. Les vagues transportent dans leur creux un coquillage en miettes.

Les vagues ont un os, les vagues ont des organes de rivage. Les vagues transportent les images pour faire quelqu'un. Pour commencer, les vagues fabriquent la gelée de l'œil par le travail à la chaîne de la transparence.

Le monde est construit en parpaings de gélatine. Ton cœur et ta main tremblent parce que ton œil a la vision d'un monde construit en parpaings de gélatine.

Le cœur, la main et l'œil participent à l'orgie de gélatine du monde. Les parpaings se laissent faire et attendent l'heure de gloire des algues.

Dans un monde entièrement flottant, les algues sont les filaments synaptiques des parpaings.

Un grand cerveau d'algues et de parpaings affrontera l'intelligence artificielle. La nature jette l'algue sur Google ; la nature jette l'algue sur l'algorithme.

L'algue jette son ancre comme une encre. L'algue crache un grappin de cheveux mous pour attraper sa proie. L'algue est tout entière contenue dans l'émission de son sperme.

L'algue invente beaucoup avec le sperme. L'algue fait glisser le long poème-sperme des espèces. Les algues, les spermatozoïdes, l'ambre et le beurre, un tétrapode au bord du ciment : telle fut l'évolution.

Le sperme est la trace nacrée de la lenteur de l'évolution. L'effusion du sperme en est au contraire la traînée vive et stellaire.

L'évolution a été faite de steppes et de sperme. Quand le ciel est bas, le sperme ricoche sur les oiseaux. Pour le solitaire, le sperme est une fusée de détresse.

Le sperme est du morse liquide. Le solitaire télégraphie sa détresse à grands traits hachés qui disséminent son message dans le ciel.

Se branler s'endormir, se réveiller se branler : le sperme colle les points d'entrée et de sortie de la conscience. Bander le matin c'est avoir un frein-à-main sur soi pour ne pas tomber dans le jour.

Bander pour avoir au ventre la parabole de l'homme et sa vie en raccourci, de sa croissance à son déclin. Bander c'est tenir fièrement la hampe d'un drapeau en berne.

L'été on fait des gestes ibériques. Bander comme on tire le frein à main dans un taureau. Bander-freiner pour faire rentrer sa vie dans les derniers raccourcis.

Bander c'est toréer un torrent. C'est se ramifier courtement en bramant dans un joli ru en rut.

Quand on bande seul, la bite est la matraque de l'anonymat. Bander sous la peau de l'ours, du cerf, du lapin. L'homme bande sous la nudité d'autres espèces.

L'ours vendu avant d'avoir été tué sait bien que sous le manteau de la nudité, il y a que dalle et peau de balle. L'ours le sait par le trou de balle.

L'homme se refile de la nudité sous le manteau. Toute la nudité suit l'ours. La vraie nudité se laisse frôler par l'ours.

La moitié de l'ours se passe sous le manteau. L'ours n'est bien léché qu'à l'intérieur.

De manteau à manteau les ours remontent la nudité des hommes.

De saumon en saumon, l'homme remonte à l'ours. Car l'homme descend peut-être du singe, mais il remonte à l'ours. Si l'homme descend civilement du singe, par le frai et la frayeur il tient en réalité de l'ours.

L'homme cherche un défilé de mode qui mène à l'ours. Le défilé de mode est la dernière ligne droite de l'évolution, on y perd l'ultime paillette du saumon. Au-delà du défilé de mode ne reste plus que des taches de rousseur en suspens : l'ours commence par un essaim de taches de rousseur.

Les rousseurs de l'ours font de lui un livre piqué d'humidité abeille. Et l'ours piqué d'humidité abeille n'a pas d'autre choix pour se réchauffer que de jeter ses propres pages dans un feu miel.

L'humidité travaille à la fermentation des formes. L'ours se promène en combinaison de nudité, l'ours a une forme anti-famine. L'humidité abeille se dépose à même la flamme, le miel est une humidité braisée issue d'un combat de flammes confites.

C'est l'hiver que l'ours fond comme une glace. L'été, l'ours met de la fourrure à la confiture.

L'hiver, les ours mettent de la neige en commun afin d'assembler l'étendue.

La neige saupoudre la plaine avec de la montagne en grain. La neige étend du relief sur l'étendue.

L'étendue prend son élan dans les pentes de la montagne. L'étendue est un ensemble de sols de destination en attente.

La pente est biaisée afin de mener où elle va. La pente a basculé le plan dans le domaine de la rivière. L'amont de la pente c'est de l'attente en verve.

La pente est proche de la peur et fait basculer le caractère ; la pente démontre en fait qu'il est impossible de posséder des biens. La pente mène vers un remake du caractère.

La pente accélère dans la pente. La pente se laisse aller à la panique de se laisser aller. La pente a du caractère, la cataracte du caractère.

La pente permet de fuir le caractère. Avec la pente il y a une tendance à tout fuir. La pente vient de la panique des pas.

Dans la panique des pas, un réflexe de grégarité fait pencher la pente du côté où elle verse. La pente naît d'un attroupement du plan sur l'un de ses bords. Le piétinement a tendance à mettre tous les pieds dans le même sac, lequel fait pencher la pente.

Pour accéder à la pente il faut grimper sur une pile de pas. Dévaler une pente c'est comme piétiner une pédale d'accélérateur.

La pente cède après un long moment d'auto-convoitise. La pente finit par s'ouvrir les vannes avec un couteau à pain de plastique.

Quelqu'un a collé un post-it dans le dos de la pente, on peut y lire : « Je cède, je cède tout à la pente. » L'éleveur de pente nourrit ses pentes avec la mie de pain de la lune.

La lune émiette de la carotte sur le chemin de la pente pour la faire avancer. Ou bien la lune diffuse lentement des coups de bâton sur le dos d'âne de la pente. Ainsi la lune use avec la pente à la fois de la carotte d'un tabac et d'un bâton en patch de nicotine.

La pente fait avancer le temps. La pente ne naît pas seule, il faut perdre pied. Le terrain en pente reste le même mais absent.

Le terrain en pente prend de la gîte en se penchant vers la droite pour ne pas être renversé par la montagne qui lui arrive de la gauche. Car si le terrain en pente n'offrait pas son fond plat à la vague de la montagne, celle-ci passerait aussitôt sur le pont et basculerait le terrain en pente dans l'autre sens, ce qui aurait des effets désastreux sur l'organisation de la montagne.

Sous l'influence de la lune que les montagnards appellent « pierre à vertiges », la pente travaille au vol plané de la pierre. De toutes façons, si la vague de la montagne tombait

sur un plan horizontal, il y aurait un effet catapulte renvoyant de l'autre bout du plateau la matière manquante, de nouvelles altitudes, vers les hauteurs.

La lune est la pierre ponce flottant dans le bain du ciel, lequel ramollit les chairs de la montagne. Quand la montagne a procédé au nettoyage de ses peaux mortes, on retrouve au fond de ses lacs les lunules de ses ongles soigneusement découpées comme autant de petites vagues durcies.

La montagne tire son envergure de l'immobilisation de la vague. Les vagues quittent un territoire en porte-à-faux pour aller stabiliser la montagne.

La montagne est la pharaonisation de la vague. La pyramide est la folie des grandeurs d'un grain de sable.

Les vagues veulent continuer leur forme hors de l'eau. La vague s'arrête lorsqu'elle prend la forme du pharaon. Métapharaoniser c'est imaginer que dans chaque vague surfe un pharaon.

Les vagues tentent de s'arracher à l'eau avec des moyens d'eau. La révolte des vagues est étouffée dans leurs voltes. La rébellion des vagues fait encore des vagues.

Les vagues se révoltent contre l'instabilité de l'eau. Avant les vagues, les dauphins travaillaient une structure ondulée. Dans le cockpit des vagues, les dauphins sont les pilotes et les têtes pensantes de l'onde.

Le dauphin est une vague qui a réussi. L'onde s'en fout, elle a deshaussements d'épaules continus. La tôle, c'est l'échec sur toute la ligne.

Le dauphin c'est lorsqu'on arrose une personne jusqu'à la nudité. Se déshabiller c'est comme affûter un dauphin. La montée des eaux sera la réussite des déshabillés.

Le dauphin est taillé pour se tailler. Le dauphin se déshabille jusqu'à n'être plus qu'une savonnette. La nudité du dauphin est l'idée nue du nu.

L'homme utilise la moitié de son cerveau pour garder ses vêtements tandis que le dauphin a un cerveau entièrement dédié à la nudité. La nudité permet au dauphin de se différencier des autres dauphins en mémorisant les dauphins en général. Le dauphin pense l'infini par imbrication de nudités.

La sculpture de soi par le dauphin consiste en une réduction au biceps, un biceps errant dans l'anatomie générale de l'océan. Si les biceps circulaient en nous comme des dauphins, nous aurions le corps bosselé par l'infini.

Les biceps c'est de la nudité à emporter. Le dauphin a une Terre dans la salle de bain. Sur la porte de la salle de bain il y a écrit : « La nudité doit recouvrir la pudeur de l'infini. »

(à suivre)

CHANT DU SOUFFLE

Hélène Fresnel

Ainsi, dans l'obscurité des temps, le Souffle se réveille. Il traverse les planètes, les plaines, les poumons, les pays, et dit :

Je cours, je m'élève
et je parviendrai à parler
plus loin que le vent entre les mots sans mots

Lied 1

Puisqu'on m'appelle Souffle la nuit tombera du ciel
depuis la tête de l'enfant qui croit en ma puissance
au moment où j'essaie de dire quelque chose et pourtant
ne dis rien

je m'élève, je tremble
et j'y parviendrai ! mais pourtant
moi le relais du vent entre les rues sans peau

ni avant ni pendant ma chaleur ma course ne révèle
la formule des années. Je poursuis la chair du silence
sans les clés que détournent les cornistes du temps
en chemin

Lied 2

Je suis le Souffle qui erre

et les populations en regardant le vent
élaguer le désert
espèrent le voir

--ζ--

extraire un alphabet
des puits de leurs visages
ensablés

il serait temps!

Lied 3

or que vous m'appeliez vent, haleine, ouragan, ou l'air
qui passe
quand vous courez

je suis ce même Souffle qui poursuit l'année deux mille
trente-trois comme l'an moins cent-mille : me voici encore
au travers de vos arbres
--oh ! --

mes courants d'air ne cessent

CATASTROPHES

d'agiter vos drapeaux, d'a-
-giter les pensées sous vos
chants interdits et

Lied 4

quand je m'étends
dans le vide
ou gonfle les rideaux ___ ♯ ___ c'est

au rythme
d'une pensée
qui depuis longtemps enfle en
contenant le cri
suivant :

*mort aux lieux
des non-dits
où meurt
chaque vivant*

mais quand parlerai-je ? mais quand ?

Souffle
je cours
et j'erre

No. 45

17 **Largo incantatorio**

S *pp* Chants in - ter - dits et chants in - ter - dits et

A *pp* Chants in - ter - dits et chants in - ter - dits et

T *p* Chants in - ter - dits *pp* et chants in - ter - dits *p* et

B *p* Chants in - ter - dits *pp* et chants in - ter - dits *p* et

19 *p* chants in - ter - dits et chants in - ter - dits et

A *p* chants in - ter - dits et chants in - ter - dits et

T *cresc.* chants in *poco a poco* ter - dits et chants in - ter - dits et

B *cresc.* chants in *poco a poco* ter - dits et chants in - ter - dits et

21 *ff* chants in - ter - dits et *ff* chants in - ter - dits et chants in - ter - dits et

A *ff* chants in - ter - dits et *ff* chants in - ter - dits et

T *ff* chants in - ter - dits et *ff* chants in - ter - dits et

B *ff* chants in - ter - dits et *ff* chants in - ter - dits et

23 *molto rall.* *sub. p* chants in - ter - dits et *sub. p* chants in - ter - dits et

A *sub. p* chants in - ter - dits et *sub. p* chants in - ter - dits et

T *sub. p* et

B *sub. p* et

(attacca)

LA DÉVASTATION ET L'ATTENTE

Patrick Varetz

*13 poèmes (No. 2203 à 2215) extraits de Troisième mille (à paraître),
écrits pendant le premier confinement après avoir lu l'ouvrage
éponyme de Martin Heidegger.*

la forêt ce matin bruisse d'une
ampleur inépuisable et voilée
qui t'ouvre dans la région du
cœur au séjour de toi-même

quelque chose en toi se libère
cette dilatation de l'espace te
prend au creux de la poitrine
pour t'accompagner au-dehors

tu sens ce battement en toi
qui semble venir de très loin
au-delà des arbres quelque

chose s'ouvre et pourtant se
voile tout le paradoxe est là
plus rien n'entrave ton chemin

ainsi nous nous sentons
libres parfois enfermés
en nous-même dans les

piètres limites de notre

existence oubliant trop
vite notre apparence et
notre absence de salut
l'ampleur du monde ici

au cœur de la forêt nous
écrase et nous fait rêver
déchirés nous refermons

les lèvres de nos plaies
déterminés à ruminer la
dévastation et la honte

cette dévastation ne date pas
d'hier et elle ne s'épuise pas
dans ce que tu peux en voir ou
en saisir à chaque fois que tu

écris elle aussi se déploie vers
un vaste lointain où il te faut
sans cesse revenir tu plonges
au fond d'un puits au début

un six neuf en 2 neuf en 3 six
en 4 neuf en 5 en haut un six
communication sans entrave

et épuisement pour éradiquer
le mal tu en viens à imaginer
l'anéantissement de l'espèce

ainsi la fureur abrite sa
propre furie pourtant le
soulèvement en toi tarde
à éclater et même s'il

éclatait il dissimulerait
aussitôt son objet si tu
laisses le soulèvement se
déchaîner alors quelle

confusion ce sera quelle
embrouille impossible à
démêler peut-être iras-

tu jusqu'à te mettre en
fureur contre ta propre
colère —

ainsi ce qui te dévaste il
faut aller à sa rencontre
au tréfonds de toi au plus
serré il faut que les mots

adviennent librement au-
delà de la morale tout ce
qui te dévaste étouffe à
la racine cette chose oui

mais laquelle cette chose
qui permet à chacun ici-
bas d'exister — il te faut

tout étouffé que tu sois
aller à sa rencontre et
aussitôt donner de la voix

pauvre idiot enragé de ta
propre médiocrité ton cœur
est vide ton être un vaste
désert ce qui te dévaste en

premier lieu c'est ta piètre
existence cette petite vie
qui n'est pas la tienne [...]
que penser à présent de

l'ampleur désertée de ta
vie entière si seulement
tout cela appelait quelque

chose d'autre à apparaître
un horizon de sens devant
toi comme un déploiement

ainsi l'époque est à la
désertion de l'être sous
l'apparence tout n'est
plus qu'empêchement

et abandon sous la peau
le rien et sous le rien
une pensée prisonnière
des standards de l'ordre

mondial — ainsi le mal
habite le cœur de l'être
mais dire cela est-ce

céder au pessimisme
annoncer l'avènement
d'une vaste dévastation

ton cœur à vide pris dans
le souffle de l'effarement
ta pensée désaccordée tu
deviens comme ton père

la proie d'une rage qui te
ronge de l'intérieur — on
a beau te dire te répéter
qu'il faut parfois renoncer

à tout comprendre dans
l'instant tu n'en sacrifies
pas moins à l'urgence de

l'inutile croyant conjurer le
sort impatient d'enrayer la
course languide du temps

le progrès le profit la
prospérité l'ordre pré-
servé et les droits de
l'homme en apparence

respectés le confort le
bien-être si largement
approvisionnés — ce
peut-il que le monde

notre monde s'imagine
encore briller au cœur
de la dévastation le vide

et l'urgence propres à
l'inutile nous entraînent
au plus noir de la forêt

dévastation de la terre
ainsi le plus dur serait
de convaincre de l'extra-
ordinaire propagation du

mal de convaincre sans
arrogance les incrédules
et il faudrait se garder
de penser que tout cela

relève du destin la mort
attend en nous et c'est
pour cela sans doute que

nous n'attendons rien de
la vie et rien de bon en
conséquence de nos actes

tu dis il nous faut attendre
et regarder tendus vers ce
qui vient laisser venir [...]
tu dis il nous faut attendre

la mémoire à l'envers re-
tournée comme un gant le
caractère énigmatique de
l'attente vaut bien celui de

la poésie nous sommes au
cœur d'une dimension du
temps abritée en retrait au

creux de la forêt un lieu où
le pire qui vient toujours
nous apparaît avec clarté

tu dis nous mais c'est de toi
encore dont il est question
ta soi-disant rencontre avec
le diable et ton initiation aux

psychotropes ton être chétif
comme entièrement muré
exclu depuis lors de la libre
ampleur de la pensée — et

la vie comme un pays loin-
tain que tu ne parviens pas
à rejoindre il te faut mettre

un nom sur cette plaie qui
depuis t'empêche d'établir
ton séjour dans le monde

ainsi on t'aurait empêché
d'être jeune de sacrifier
dans un premier temps —
mais tu t'es bien rattrapé

depuis — à l'urgence de
l'inutile [...] aujourd'hui
tu attends rongé aveugle
par la volonté malade

de l'attente être pensant
devenu inutile plongé au
creux d'un puits sans fond

auquel il manque la corde
ainsi tout sera changé et
rien ne sera bouleversé

PARADISIACA (2/2)

Elke de Rijcke

HORMONES. BILAN ET PROSPECTIVE
(jeu de la montée et de la descente, 4)

la poupée se demande à quoi elle joue.

joue-t-elle ?

elle a l'impression de rêver un poème d'amour
mais sa réalité bleu cobalt est qu'elle l'ignore.

l'obscurité frappe son cœur plus foncé,
parfois noir d'intranquillité barbare.

elle se couche par terre.

pas de chemin mais fourchu.

elle tombe raide morte, se penche sur
c'est quoi un chemin. et se redresse.

gravit la colline qui médite. ou est-ce elle qui médite ?
ce qu'elle était, adviendra, elle et la colline.

le moment après elle debout dans une goutte,
microscopique [négligeable
mais sur-consciente]

comme quoi, la taille.

éjecte ses sondes et attend.
diagnostiquer la prend :

c'est quoi ici, et elle là-dedans

étouffe si fine le motif de son séjour opère¹ voilé
comme une eau verte.

ses yeux sont rivés à la brume, vert déroulés.

son âme est-elle
légère déjà, très vieille soie, presque prétendue

solaire perdu. où est donc sa joie.
puissance 1000 les voiles de la tristesse.

elle flanche raide morte, non redressable.
descendra quand même les sentiers.

les choix ont tranché pour elle,
à son insu.

vache folle près des rivages.

autour, les voiles.

perturbations par
trop forte accélération de son cerveau.

disque conique de renard
croise son chemin et lui dit : tu dois

dois déposer, dépose ton corps.
ne vois-tu donc pas, usé jusqu'à l'os.

et ta volonté elle aussi doit être congédiée.
remercie-la, dit le renard, elle te trahit.

– refusé.
mais tout à coup elle voit.

d'ailleurs, elle aussi trahit sa volonté.
elle est ailleurs déjà. aussi sont-elles quitte.

¹ "And what you thought you came for / Is only a shell, a husk of meaning / From which the purpose breaks only when it is fulfilled / If at all. Either you had no purpose / Or the purpose is beyond the end you figured / And is altered in fulfilment", Eliot, *Four Quartets*, pp. 92-93 (« Et ce pourquoi tu croyais venir / N'est qu'une peau, une coquille de sens, / dont le motif perce dans le meilleur des cas / S'il est accompli. Ou bien tu étais sans motif, / Ou bien le motif se situe au-delà du but ciblé / et se transforme lors de son accomplissement », trad. de l'anglais par EdR).

la poupée est consternée.

à allure le renard lui dit : ton esprit,
à la dérive. sans ancrage et bientôt

flamme féroce, onde crépitante, pharynx.

maintenant tard. l'obscurité coud autour du lac.

le renard à yeux soudain signal, signal : apeuré

à cils écarquillés
voit l'âme de la poupée.

elle clignote bas, coincée.
à museau endommagé tâtonne la brume.

la poupée présume que son paysage tourne.

qu'hormones l'ont à la loupe.

couchée sur la balance elle attend son bilan.
oui, c'est exactement là où elle se trouve.

compromise.

dans une liquidation révoltante
sur laquelle elle n'a pas, mais pas la moindre.

et il y a enjeu.

déjà des lésions aux poumons

plages diffuses la tournoient, elle obscure s'appuie
sur son intuition qui ne répond.

sa boussole tourne rose,
tombe¹.

désespérée pétale, elle se remet à la colline.

¹ "There is, it seems to us, / At best, only a limited value / In the knowledge derived from experience. / The knowledge imposes a pattern, and falsifies, / For the pattern is new in every moment / And every moment is a new and shocking / Valuation of all we have been", Eliot, pp. 54-55 (« La connaissance qui provient de l'expérience n'a selon nous qu'une valeur limitée. / Cette connaissance impose un motif et falsifie, / Puisque le motif est nouveau à chaque instant / Et chaque instant, un recalibrage nouveau et / Perturbant de tout ce que nous avons été », trad. de l'anglais par EdR).

gravir. à nouveau.

le sentier est vieille tige mais le chemin est frais.

l'aube sans repères
à chemin pas encore blessé [chemin]¹.

et partout des gouttes, des milliards de gouttes

comme des visages
depuis une autre époque.

déclinaisons de la forme silence

silence elle perçoit, grands corps sonores

terreaux parfumées
sur ses bras.

raccourcis vers ce qu'elle fut jadis sans avoir pu².

sa boucle se boucle.
elle scrute cette question.

le perle où elle se tient illumine sa pupille

Dante, *Paradiso*
Canto 2023 ³

¹ Le chemin vers le haut et le bas est un seul chemin (phrase 60, Héraclite).

² « Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past », Eliot, pp. 28-29 (« Le temps du présent et celui du passé sont probablement actuels dans le temps du futur / Et le temps du futur contenu dans celui du passé », trad. de l'anglais par EdR).

³ Quelques mots de *Paradiso* réimaginés anno 2023 depuis la bouche d'une femme.

Répit II

C'est vrai, les aspirations de la jeunesse finissent en bandes calcinées avec
les ans.

Ce soir, seuls les souvenirs me servent de compagnons et de répit.
Que ce serait beau s'ils pouvaient nous survivre.

Mais ils ne le peuvent. Ou ne le veulent.

Pas d'été indien pour nous. Il est rude et sombre dans l'obscurité,
Le soleil couchant soulève la pleine lune du bout de ses ongles longs.
C'est mieux ainsi.

Les impardonnés sont purs, de même que les oubliés.

L'anguille du paradis

Un petite ride sur l'étang.

Un vent léger.

Un vent léger et le reflet des nuages froissés.

Pas de bourdonnement... Ce qu'il nous faut est une chose sous la peau de l'étang,

Une chose qu'on ne voit pas et qui contrôle toutes les choses que l'on voit
de nos yeux.

Une chose longue et glissante,

Une chose qui dépasse notre entendement,

Un avenir pour lequel nous sommes engendrés, des dents pointues, Seigneur,
des dents si

pointues.

L'anguille du paradis.

L'anguille du paradis, longue et glissante,

La pleine lune disparue, et rien à sa place.

Un daim mâchonne les longues tiges du monde naturel

Sur la berge d'en face.

Qu'il est bon d'être ici.

Qu'il est bon d'être là où le monde est latent, et nostalgique.

Aucun vent ne souffle du ciel lointain.

Méfie-toi de la prospérité, mon ami, et cherche l'affection.

Le monde de l'anguille n'est pas le tien,

même s'il le sera bien assez tôt.

Fortune cookie

Les étoiles apparaissent chaque soir dans le ciel, tout est en ordre.
Le vent du nord-ouest, qui remue les jupes du paradis,
Souffle juste au-dessous d'elles.
Elles sont une rivière presque impossible à franchir,
raconte-t-on.

Mais les étoiles s'en moquent, bien au chaud sur leur trône brûlant,
Offrant aux eaux un miroitement par-ci, un non-miroitement par là.
De temps en temps, toutefois, elles tombent,
même si tout reste en ordre,
Leur aura flamboyante filant vers le néant.

Ces petites lumières entre les arbres d'automne dénudés
Aimeraient être des étoiles,
Ces fleurs de rhododendrons
et ces roses blanches qui s'attardent
Aimeraient être des étoiles.

Mais elles ne sont que du foin pour la terre, programmées pour la pourriture et la charogne.
Les étoiles sont à part,
au-dessus du vent, au-dessous des cieux.
Cela semble me correspondre, ni trop froid, ni trop chaud,
Le temps dans ses pérégrinations une pause par-ci et une pause par-là.

LES AUTEURS

LAURENT ALBARRACIN est né en 1970. Il vit dans le Limousin. Il a notamment publié *Le Secret secret* (Flammarion, 2012) et *Le Grand Chosier* (Le Corridor bleu, 2016). Il dirige les éditions Le Cadran Ligné.

JULIE ANSELMINI, née en 1978, vit tantôt à Lyon, tantôt à Caen. Enseignante-chercheuse en littérature française, son domaine de spécialité est le XIXe siècle.

ELEANOR BERRY est une universitaire américaine, spécialiste de l'œuvre de William Carlos Williams et de la question prosodique.

JEAN-DANIEL BOTTA est né en 1970. Il vit en pays d'Othe. Musicien, il participe au label Le Saule. Il a enregistré « Dévotion pour la Petite Chameau », « Practice Chanter » avec Léonore Boulanger.

ELIZABETH BARRETT BROWNING (1806-1861) était une poète majeure de l'Angleterre victorienne. Elle est notamment l'autrice des *Sonnets portugais* et d'*Aurora Leigh*.

MURIEL CAMAC est née en 1971. Elle vit en Seine-Saint-Denis. Elle est l'auteur de *Regarder vivre* (éditions N&B, 2016), et *Une femme c'est un indien* (*Exopotamie*, 2022)

ROMAIN CANDUSSO est né en 1990. Il vit à Annecy. Il a publié des textes dans *La Vie Manifeste*, *Sitaudis* et la revue *PLI* (n°9 et 10).

GUILLAUME CONDELLO est né en 1978. Il vit dans la banlieue parisienne. Il est notamment l'auteur de *Les Travaux et les jours* (Dernier Télégramme, 2012) et *Ascension* (Corridor bleu, 2018).

ELKE DE RIJCKE est une auteure bilingue (français-néerlandais). Elle a notamment publié *L'Expérience poétique dans l'œuvre d'André du Bouchet* (La Lettre volée, 2013) et *Et puis soudain, il carillonne* (Lanksine, 2023).

HÉLÈNE FRESNEL est née en 1984. Elle vit à Paris. Elle a notamment publié *Une terre où trembler* (Corlevour, prix V. Khoury Ghata découverte 2020) et collabore avec des plasticiens et des musiciens.

ROMAIN FREZZATO est né en 1985. Poète, enseignant, chercheur, il est l'auteur de *Comme un david aux testicules tombés* (La Crypte, 2023) et *Monde minime* (L'Atelier Contemporain, oct. 2024)

CÉLINE LEROY est née en 1977. Elle vit à Paris. Elle est traductrice de l'anglais. Parmi ses traductions *Ce que je ne veux pas savoir* et *Le coût de la vie* de Deborah Levy (Editions du Sous-sol, 2019), et *Bleuets* de Maggie Nelson (Editions du Sous-sol, 2019).

LIU **XIAO-XUN** est né en 1980. Il habite à Chengdu. Poète, il a notamment publié *开玩笑* (Shanghai Chuban, 2021). Il est aussi traducteur du français vers le chinois.

SOPHIE **LOIZEAU** est née en 1966. Elle vit à Versailles. Elle a notamment publié *Environs du bouc* (Comp'act, 2005) et *Les Loups* (José Corti, 2019).

SYLVAIN **LOUVRIER** est probablement l'hétéronyme d'un poète contemporain, mais nous ne savons pas qui.

RÉMI **MATHIEU** est directeur de recherche émérite au CNRS où il a fait toute sa carrière. Il a publié une vingtaine d'ouvrages relatifs à la pensée, la mythologie et la littérature de la Chine ancienne, plusieurs sont parus chez Gallimard dans les collections « Connaissance de l'Orient » et « Bibliothèque de la Pléiade ».

GUILLAUME **MÉTAYER** est né en 1972. Il vit à Paris. Il est l'auteur de *Nietzsche et Voltaire. De la liberté de l'esprit et de la civilisation* (Flammarion, 2011), de *Libre jeu* (Caractères, 2017), et traducteur de Nietzsche, Attila József, Sándor Petőfi, Krisztina Tóth, István Kemény, Aleš Šteger...

ALICE **OSWALD** est une poète britannique née en 1966. Elle est notamment l'autrice de *Dart* (Faber & Faber, 2002, Prix T.S. Eliot) et *Memorial* (Faber & Faber, 2011).

PASCALE **PETIT** a écrit plus de vingt livres dans des genres divers, romans, poèmes, nouvelles et contes. Elle

est notamment l'autrice de *Manière d'entrer dans un cercle & d'en sortir* (Seuil, 2007) et *L'Audace* (Nous, 2020).

ARTHUR **SCHOPENHAUER** (1788-1860) est un philosophe allemand, notamment auteur du *Monde comme volonté et comme représentation*.

PATRICK **VARETZ** est né en 1958 à Marles-les-Mines, dans le Pas-de-Calais. Romancier et poète, il est notamment l'auteur de *Nu-proprétaire* (P.O.L, 2022) et de *La Malédiction de Barcelone* (P.O.L, 2019). Il a également publié deux recueils de mille poèmes : *Premier mille* (P.O.L, 2013) et *Deuxième mille* (P.O.L, 2020).

PIERRE **VINCLAIR** est né en 1982. Il est notamment l'auteur du *Cours des choses* (Flammarion, 2018) et de la *Sauvagerie* (Corti, 2020).

CATASTROPHES

écritures sérielles & boum !

ISSN 2557-1516

Comité éditorial :

Laurent Albarracin, Guillaume Condello & Pierre Vinclair

Administration du site & édition du pdf : P. V.

Textes © de leurs auteurs respectifs

Nous écrire : revuecatastrophes@gmail.com