

Pascal Leray

# Réinvolution

2019

*RALM*

Revue d'Art et de Littérature, Musique  
[ral-m.com/revue/](http://ral-m.com/revue/)



## Sommaire

<i>La réinvolutions</i>	p.5	
<i>la quatrième série</i>	p.6	
<i>Les consurgences de l'arc</i>		p.8
<i>Curieuses convergences de Petrouchka</i>	p.13	
<i>Cahier du jour des morts</i>	p.15	
<i>L'instabilité du je</i>	p.17	
<i>La note du 1<sup>er</sup> mai 1996</i>	p.20	
<i>Mes épigonies</i>	p.22	
<i>Doctrine de frappe</i>	p.27	
<i>Un autre monde</i>	p.31	
<i>Introrévolutions et réinvolutions</i>	p.36	
<i>Tentatives échouées</i>		
p.38		
<i>Le tableau renouvelé du Récit ruisselant</i>	p.40	
<i>Au clair</i>	p.43	
<i>Pas de clôture</i>	p.45	
<i>Terminus</i>	p.45	



## **La réinvolutions**

Se souvenir de trente ans de poèmes. Trente ans de balbutiements.

Un à trois volumes d'environ 500 pages sont prévus pour chaque année. Les années 1993, 1994 et 1995 sont faites.

La rétrospection à la forme d'une coquille d'escargot. Le point originaire est double puisqu'il est à la fois le point de départ chronologique insaisissable par ailleurs et le présent de l'énonciation qui réinstruit en permanence l'hypothèse d'un point de départ chronologique, etc.

Le plus curieux dans tout ce fatras, ce sont les chemins que l'on n'a pas suivis.

Eux aussi rôdent, fantomatiques et omniprésents.

## La quatrième série

Le mythe des « trois séries » devait s'effondrer devant l'émergence de cette quatrième série.

L'une était idéale ; la seconde matérielle et physique ; la troisième, numérique, demeurait liée au support de stockage informatique.

La sécrétion d'un catalogue s'accompagnait de sécrétions secondes, de résurgences. Elles alimentaient, assez logiquement, la troisième série et consolidaient ou au contraire remodelaient la première série. La seconde reste figée, même si son accroissement n'est pas clos.

Sa forme est bien plus stable que la série numérique qui, quant à elle, n'offre pas un angle d'observation définitif. Qu'on pense aux sauvegardes et autres disques durs dormants. Ils composent autant d'état d'un stock dont la structuration est toujours partielle.

Bien que la quatrième série relève clairement de la troisième, elle s'en émancipe en visant la première - le livre. L'existence de cette quatrième série a quelque chose d'ironique puisqu'elle quelque chose qui a l'allure d'une « oeuvre complète » alors que, c'était bien établi, il ne pourrait y avoir d'oeuvre mais seulement hors-d'oeuvre et que de complétude la notion ne prête qu'à rire, pour ce qui me concerne.

La quatrième série n'est qu'un livre. Un livre linéaire, de productions pour ainsi dire aplaties, rendues sous une forme homogène, aussi neutre que possible. Un livre tout de linéarité, qui s'appuie sur l'annualité du catalogue pour établir ses panneaux qui semblent devoir être assez nombreux, si j'en crois les premières sécrétions. La moyenne de chaque volume se situe autour de 500 pages. On compte trois volumes pour l'année 1992, puis un volume par an pour la période 1993-1996. Ensuite, c'est l'embrouille.

Le document numérique s'installe dans les années 1997, 1998. Il semble avoir une existence stabilisée dès 1998, même s'il y a eu des accidents, des pertes, des virus même

(ils se transmettaient par le biais de disquette, en ce temps où l'internet était encore peu répandu).

Il est donc difficile d'évaluer la volumétrie annuelle des années qui ont suivi. Plus difficile encore d'appréhender cette matière particulièrement sujette au « conflit de versions », à la coexistence d'états pluriels d'état du texte. Je me propose d'affronter les problèmes les uns après les autres.

Je regarde désormais se dessiner le massif de ma première production textuelle, dont les frontières se dessinent nettement du fait de la bascule technologique qu'a représentée la portativité numérique du texte.

L'entreprise peut s'appuyer sur quelques éclats d'évidence – l'enchaînement des « petites séries » de l'année 1994, le continuum transitoire du *Scriptocardiogramme* l'année précédente ou encore le bloc compact qui s'agrège, deux ans auparavant, autour du *Récit ruisselant*. Elle n'est pas moins soumise à l'imprévisible réalité dormante des manuscrits et tapuscrits jamais ou rarement revisités, qui imposent parfois une relecture complète du corpus envisagé. Ainsi, tout récemment, du *Récit ruisselant* dont les cahiers sont restaurés les uns après les autres dans leur quasi intégralité, ce qui complique l'existence des feuilles volantes qui n'ont jamais formé recueil et ne le feront sans doute jamais.

Trois volumes sont aujourd'hui établis : *Scriptocardiogramme* (1993) ; *Seconde introduction au sérialisme* (1994) ; *Chemins de l'arbre à l'arc* (1995). L'année 1992, initialement prévue pour occuper deux volumes, est en cours de redéploiement, ce qui devrait permettre d'avoir un aperçu plus exact des transitions qui habitent cette expérience continue dont *Le récit ruisselant* indique un pôle auquel s'opposerait, avec le magnétisme d'un aimant, *Le spectacle interdit*. L'année 1996 devrait quant à elle occuper un volume. Il est difficile d'avoir une visibilité au-delà. On ne peut que prévoir de grandes disparités et une volumétrie un peu affolante, peut-être, à certaines périodes.

Cette entreprise est désespérée, c'est certain. Il faut être désespéré pour entreprendre un ouvrage qui s'il aboutissait

devrait occuper 30 000 à 40 000 pages, excédant même toute possibilité de « lecture » au sens traditionnel du terme. Il s'agit peut-être de sculpter plutôt que d'écrire. Et de lire le texte comme on contemple une statue abstraite ? Voire. Il y a lieu, de toute façon, d'accompagner cet effort sans fin d'un « journal de bord », à la façon dont, étudiant, je promenais mes cahiers à travers Paris et sa banlieue, écumant par le bus et le métro salles de concert et lieux d'exposition, pour y consigner mes impressions momentanées dans l'incertitude toute juvénile de mon devenir prochain. C'est que que fait, en parallèle de l'entreprise rétrospective elle-même, la sous-série intitulée *Genèse des séries*, dont « Réinvolutions » est un volet infrasériel.

De fait, on est toujours dans l'incertitude fatalement juvénile de notre devenir prochain.

## Les consurgences de l'arc

Les mouvements qui animent la motricité d'*Avec l'arc noir* sont très contradictoires puisque ce « moment » est au carrefour d'une série de « temps » qui s'affrontent en un point mal localisé, qui se diffracte et se délocalise, émet des signaux eux-mêmes contradictoires, etc.

*Avec l'arc noir*, projet de recueil, est tôt devenu une image pure. Certainement, cette mutation a coïncidé avec la conclusion du recueil établi vers juin 1995 et donné, perdu ou détruit par la suite. Même si je garde le souvenir clair d'avoir eu le sentiment de clore une étape et d'en ouvrir une nouvelle avec cette réalisation, il restait de forts points d'insatisfaction, comme la conception et l'articulation de la section « Antijazz » - qui d'ailleurs n'existe plus.

Le recueil avéré a tôt cessé d'exister. Il importait peu, alors semble-t-il. Au poème réel s'est substitué une image sans que cette image ait jamais été stabilisée d'ailleurs.

Les cahiers de ce début d'été et ceux de l'automne reviennent ponctuellement sur la structuration d'*Avec l'arc noir*. On y retrouve « Jazz » et « Antijazz » et d'autres recueils qui correspondent à des réalisations ou non.

Ce peut être un délire rétrospectif mais il me plaît de penser que le volume publié en 2009 chez Le chasseur abstrait correspond assez, en sa matière et en son organisation, à ce qui était rêvé en 1995 mais qui ne faisait que s'éloigner de l'image qui se sécrétait en son sein, d'une structure en somme, ou plutôt d'une organisation systématique du matériau verbal ou scriptural.

Ce n'est pas que la formalisation elle-même m'eût été totalement inaccessible, même si les accidents des années antérieures indiquaient un net privilège du chaos sur la formalisation. De fait, la perspective du recueil induisait obligatoirement une notion d'ordonnance qui était, déjà au moment du *Crépusculaire*, qu'un vaste marécage. Les seules formes qui se fixaient (qui se fixent ?) sont des fulgurances : *Le spectacle interdit*, *Le récit ruisselant*, *Ligaments d'été*,

*Liturgie lysergique...* Autrement, ne restent que de « petites séries » qui présentent bien souvent un profil également marqué par la soudaineté et l'immédiateté.

Or, si l'image d'*Avec l'arc noir* était mêlée d'une notion toute structurale d'organisation (et d'un organisation obligatoirement complexe), son matériau était un flux verbal dont la réalité de flux ne faisait que s'exacerber. Pour qu'émerge le langage de l'arc, il fallait bien creuser aussi profondément que possible dans sa matière phonologique, ce qui entraînait un discours porté par des rotatives dont les enchaînements étaient incessants. Au détriment de tout l'effort de formalisation, bien sûr.

C'est aujourd'hui seulement que peut être « formalisée » la masse de texte qui résulte de l'expérience énonciative *Avec l'arc noir*. Formalisée, ici, signifie « restituée » plutôt que réorganisée en une architecture aux mobilités quasi mécaniques, sinon organiques, ce qui vise *Avec l'arc noir*. Ces textes, même s'ils sont étroitement liés au « gros poème », doivent désormais en être détachés. Ils se sont succédé, sur plusieurs mois, avec une agressivité toujours plus marquée, jusqu'au point où les choses se sont inversées, après peut-être une certaine saturation de l'écriture journalistique, début 1996, en particulier avec le quasi journal *L'horreur du sol*.

C'est pourquoi, quand bien même l'hypothèse en était séduisante, je ne puis voir *Chemins de l'arbre à l'arc* comme le « Livre 2 » tant attendu d'*Avec l'arc noir*. Il ne s'agit pas du tout de la même composition textuelle. Le Livre 1 a certes épousé, peu ou prou, une certaine progression chronologique mais elle est soumise à l'organisation très hiérarchisée des livrets qui le composent. *Chemins de l'arbre à l'arc*, troisième volume établi de la série unaire en cours, rejette toute hiérarchisation de ce type. La série unaire présentera les productions les unes après les autres, comme autant de constats cliniques de ce qui a été fait, à tel moment, et paraît signifier quelque chose aujourd'hui.

La difficulté et le bénéfice de l'entreprise sont peut-être là aussi : me permettre de lire certains de ces essais indépendamment de la thématique qui m'absorbait alors, m'aveuglant peut-être un peu plus que je ne l'étais, pour les

restituer.

## Curieuses convergences de *Petrouchka*.

C'est un récit isolé, laissé de côté depuis sa rédaction qui fut complète, en janvier 1992.

Il clôt la série narrative initiée au printemps précédent. Le format est largement plus développé que l'ensemble des autres essais. Il est précédé de René, ressenti comme un échec.

Les essais narratifs qui suivront, à l'exception d'Une histoire du désert, sont de très brefs récits poétiques, parfois nés de matériaux extérieurs (dialogues issus de manuels d'anglais anciens, « Belinda »). En avril, séquence « Histoire d'un arbre ». En mai, quelques tentatives liées au SDR.

Les narrations suivantes sont toutes inféodées au développement de l'énonciation poétique.

*Petrouchka* est un aboutissement non assumé. Ni repris ni poursuivi. Peu ou pas d'évocation ultérieure si ce n'est dans le journal « Sortie de secours » qui retrace les déboires de mon existence narrative récente.

D'autant moins assumé que le projet entier repose sur une sacrée bévue. Le prénom Petrouchka, diminutif de Piotr, est ici utilisé pour une jeune fille. Il aurait été aisé de changer le prénom mais ce serait problématique. *Petrouchka*, ici, c'est quand même une référence au ballet Stravinski. Une référence fautive mais une référence quand même.

Et puis ce malentendu s'inscrit tellement dans le prolongement de la substance de la narration qu'en effet, il paraît difficile de rhabiller cet essai qui présente un aspect plus complexe qu'il n'y paraît.

Les quelques notes conservées en marge du texte jettent une lumière surprenante sur ce récit potache. Elles rappellent sa genèse qui est double : d'une part, dans une nouvelle déjà ancienne à ce moment, « Jeux d'œil », dont seule l'amorce est conservée (et, plus lointainement, la trame

déambulatoire). Et d'autre part, en une filiation qui aurait pu ne jamais revenir à la surface, un ensemble d'essais dont « L'enfer inférieur » est la séquelle la plus aboutie mais qui a connu d'autres avatars, détruits ou perdus, notamment « Un homme défenestré ».

Ici les choses se compliquent. La seule parenté manifeste de *Petrouchka* avec « L'enfer inférieur » est la scène de l'hôtel. Le jeune homme, à la recherche d'un emploi, répond à une annonce et se voit proposer une mission indéterminée pour laquelle on lui demande de loger dans un hôtel.

L'action est déroutée dans *Petrouchka*. Quand le jeune homme arrive sur les lieux, la police est en pleine intervention. Il se fait embarquer avec le gang qui tient l'hôtel.

Il y a bien peu de rapport avec le « meurtrier » de « L'enfer inférieur » ou *L'odeur des néons*. Mais le récit dégénère. Progressivement, le jeune homme naïf et niais en vient à voler, tuer, piller les cadavres. La déconnexion entre la perception naïve et plaintive qu'a le personnage et narrateur de son sort et la brutalité croissante de ses agissements semble le rapprocher d'Aimable Paul, l'épongeur de rue d'*Emilie Guermynthe* par la constante coexistence de cette naïveté à la limite de la niaiserie et d'une violence sans remord, aussi brutale que cynique. Mais je n'en suis pas à juger de la morale défailante de ces personnages imaginaires. Mon interrogation concerne surtout la progression de la narration à travers ces essais successifs qui aboutissent à la suspension, pour plusieurs années, de toute entreprise proprement narrative au bénéfice du vers et de la temporalité scripturale du poème.

Or, dans cette évolution, il est certain que *Petrouchka* joue un rôle trouble, difficile à cerner, d'autant qu'une part des écrits qui ont contribué à son avènement ont pu être perdus ou détruits. La plus énigmatique de ces tractations mystérieuses restera sans conteste l'incidence quasi indétectable (mais revendiquée au détour d'une page de journal) du fantomatique « Récit de la fenêtre » sur *Petrouchka*.

## Cahier du jour des morts

Le « Cahier du jour des morts », rédigé aux premiers jours de novembre 1994, marque plusieurs inflexions. L'entrée de la critique du rythme dans mon univers théorique d'une part - et la cristallisation même d'un discours critique - et, d'autre part, la revendication sérielle (le cahier se clôt sur une reformulation de la définition de « série » par Boulez) qui accompagne les ébauches de « Racines », donc d'*Avec l'arc noir*, parmi d'autres essais plus ou moins itératifs.

C'est un cahier de tâtonnements, donc. Mais de tâtonnements affirmés, d'une certaine façon. Curieusement, la première affirmation est négative : « Fini le journal ». Et, en effet, le cahier ne comporte que peu de notations journalistes comparé aux cahiers précédents. Ce qui enclenche une notation de ce genre est très vite détourné en dérive verbale. C'est, cette fois, l'émergence de *Poétique des névroses* qui est à consigner.

Enfin, empreinte plus discrète mais dont la lecture rétrospective peut faire sourire, la prise de conscience d'une mutation informatique se lit à travers une notation lapidaire : « La feuille est un matériau historique » et le poème qui clôt le cahier : « Puis il est entré sous système Windows ».

C'est une conscience très fugace, qui ne m'a pas occupé plus que ça, je crois, alors, sinon que je découvrais les nouveaux standards de la micro informatique, le traitement de texte, pas encore le système Windows, tandis que je restais équipé de bric et de broc, de mon côté.

Ce cahier est donc un nœud de convergences et un moyen de conversion, ce qui peut expliquer le sceau de l'inachèvement qui frappe toutes les pages, quelle que soit l'orientation. La forme la plus aboutie est la série de poèmes intitulée « Jour des morts », série violente, parfois morbide, marquée par l'agressivité des poèmes qui la composent mais somme toute très hétérogène.

Elle paraît marquer une étape dans l'intégration des formules itératives dans le vers linéaire. Et il y a là la transformation

d'essais poursuivis tout au long de la même année 1994 qui privilégiaient une approche plus statique.

A la suite de *Rien - un train* suivi de *Rien*, il y a eu différentes variations. « La neige » fait partie des premières. Puis, « Comme est comme ». C'est un essai très minimaliste et statique. A noter également « Les herbes hautes », qui combine l'extrême resserrement phonologique avec une tentative de narration.

Un cap a été franchi dans cette même voie avec « Writtenstein ». Non seulement parce que ce poème initie le volet épique de l'arc mais aussi parce qu'il induit un motif porté par la négation, « On ne voit / rien » qui élargit le cadre du formulaire itératif en absorbant toute sémantique négative en puissance.

« Pan de bois » offre également une variante de la formulation itérative qui mais ce cycle n'enclenche rien à proprement parler.

Le « Cahier du jour des morts » reprend ces essais après une pause qui a duré quelques mois. Mais il les reprend sur un coup de nerf. Les « Poèmes du jour des morts » forment une série resserrée de poèmes qui mettent en tension certains motifs itératifs dans un climat de dépression brutale : « Il faut se pendre un jour des morts ». L'assertion est précédée d'exercices de décomposition, souvent lapidaires : « Un / Mort / Chose mort / Quelque chose », etc. Le constat de l'erreur induit la motivation itérative : « Il y eu Erreur Camarades / Erreur Erreur Erreur ». Il s'agit d'un emprunt à Abdellatif Laabi. Puis le cycle se déporte sur d'autres préoccupations, d'ordre blasphématoire : « Christ suspendu le Christ des évangiles ».

Le vers est cassé, le mot est cassé, l'énonciation soumise à des soubresauts itératifs qui restent néanmoins localisés, sous-jacents. Cette série marque abstraite une étape indétectable dans la mise en branle d'*Avec l'arc noir*, à quoi elle ne se raccroche nullement mais dont elle anticipe, peut-être, la possibilité comme enclenchement simultané d'une série de procédures sérielles.

## L'instabilité du je

Dans la segmentation du *Scriptocardiogramme*, qui s'élève des ruines du *Récit ruisselant* pour plonger quelques mois plus tard dans l'abîme de *Rien - Un train*, une rupture très sensible s'opère, si nette qu'on se demande s'il ne manque pas des épisodes.

La dérégulation des ultimes séquences découlant directement de l'expérience du *Récit ruisselant* est manifeste. L'effort de structuration dont témoigne le bref cycle qui ouvre le *Scriptocardiogramme*, « Hiérogamie X », est à peine perceptible je le crains pour un lecteur même attentif. La résurgence d'un phrasé inspiré de Mallarmé, marque s'il en est de retour à un certain formalisme, n'allait nullement aider puisqu'à ce moment, c'est la conjonction alchimique qui me ramenait à sa lecture assidue et à son imitation, même.

Or, le cahier de révélation enclenche, à un moment qu'il est difficile de déterminer précisément mais qui se situe autour d'avril ou de mai, un changement de posture radical. On peut dire « apaisé », je ne suis pas sûr que ce mot soit le plus adapté mais il y a effectivement une accalmie soudaine de l'énonciation qui se fait plus descriptive, narrative et continue que n'étaient les ultimes soubresauts du *Récit ruisselant*.

Il ne s'agit pourtant pas d'un retour à des formes soumises à la convention narrative ou descriptive. La prose qui ouvre le « Cahier de révélation » est une forme de dérive verbale qui relèverait du genre de l'autofiction s'il s'y nouait une fiction. Or, il s'en noue une grosse dizaine, à vue d'œil. La narration prend les atours du journal personnel, sinon qu'il s'engage d'emblée dans une posture mystique déceptive.

Alors l'archange me demanda ce que j'avais fait la veille.  
Et je compris la vraie nature de l'archange.  
Je me trompais : mais ma compréhension, pour fautive qu'elle était, me semblait si bien adaptée !  
J'avais décidé, peu avant l'irruption de l'archange, de procéder à un bilan des semaines passées en peu de mots.

De fait, certains épisodes, certains détails descriptifs relèvent

bel et bien du journal. L'amorce fictionnelle revient au journal. Le journal, qui est un cahier de révélation tout de même, vire rapidement à une fiction ou une réalité mythique. Et c'est là une tension caractéristique de cette année 1993, au cours de laquelle rien ne se résolvait vraiment, resté dans l'ombre des paysages luxuriants du *Récit ruisselant*. Le je se détache de lui-même, se regarde être je sans se poser en autre vraiment. Il y a un jeune homme attablé au fond d'un café qui écrivant décrit un jeune homme au fond d'un café, traversé par tout ce qui survient autour de lui, mué en ses propres rêveries.

L'instabilité du je se manifeste de cahier en cahier, rendue plus sensible peut-être parce qu'elle coïncide avec un apaisement qui survient brusquement, au début du printemps, quand se tourne la page des liturgies destructrices, avec le cahier résiduel intitulé rétrospectivement *Gisements de passe-temps*. Tout se passe comme si une voix autre s'était substituée d'un coup au poète frénétique qui s'égosillait encore la veille en éructations de débris symboliques fumants et huileux comme une composition de Joseph Beuys. L'heure est à la méditation, une méditation où pointe bientôt la question religieuse, au prisme des Évangiles, de Carl Gustav Jung et de Philip K. Dick. Au prisme, peut-être plus encore, de Jean-Sébastien Bach.

Le je se dissout en lui-même. Il se noie dans la description des arrière-salles de café où il se voit installé. Il se dissout dans des fantaisies voisines de la science-fiction. Il se dissipe dans le Verbe mallarméen omniprésent même si son inspiration est moins présente, au moins dans la prose journalière, et peut-être aussi dans cette autre vision, relativement peu marquée dans le texte, qui est celle de John Cage, puisque je venais d'assister à un hommage bouleversant rendu par l'Ensemble intercontemporain, « Autour de John Cage », qui s'était achevé sur une lecture de plusieurs poèmes du compositeur américain.

Il est certain que l'inspiration *zen* de John Cage, même si je n'ai jamais été particulièrement *zen* moi-même, m'a permis de trouver une prise pour rendre à mon expérience de l'écriture une allure autre que celle d'un exercice d'automutilation restitué en une forme verbale plus ou moins

destinée à être lue. Cette sérénité du détachement de l'être en état de quasi osmose avec ce qui l'entoure au moment où il est là où il est ce qu'il est, pour un temps qu'il est également, me ramenait aussi, paradoxalement peut-être, aux fondements du sérialisme tel que j'en avais l'intuition encore si vague, malgré ma lecture acharnée de *Penser la musique aujourd'hui* et *Jalons (pour une décennie)* de Pierre Boulez.

A la belle démonstration de John Cage s'est certainement associée la découverte, par le biais de la radio puisque j'écoutais continûment France musique à cette époque, du flûtiste japonais Watazumi Doso Roshi, dont les enregistrements étaient alors introuvables dans le commerce. Le présentateur avait précisé en annonçant le titre « Nuit profonde » qu'il était synonyme de « Quête de la lumière ». Cette remarque très nue a eu un impact profond sur moi, d'après ce que je comprends rétrospectivement de mon cheminement dans l'écriture.

## La note du 1<sup>er</sup> mai 1996

la note du 1er mai 1996 est redoutablement ironique. Isolée, à la fin d'un cahier dont les notations sont antérieures de quelques mois, (intitulé « Nouveau liminaire au jardin »), elle consigne une opération de désherbage (comme on dit en bibliothèque) massive sur les tapuscrits. Le ton neutre, quasi clinique, masque mal la dimension cathartique de la chose.

Trouver des solutions - exige des réponses. C'est la question de la réponse qui est ouverte.

Premier mai 1996 - destruction du tiers environ de la production tapuscrite - et impression de l'avoir rien détruit

-  
Pris entre les deux questions : à quoi sert de garder ?  
A quoi sert de jeter ?

Mais un jour - sans qu'il soit même question de répondre à ces questions, on se dit : oui, cela a un sens de détruire ce qui a été produit.

En sorte que rien n'est réellement détruit puisque les cahiers y sont toujours -

Puis, pensant à l'éventualité que quelqu'un tombe sur cet amas de papiers déchirés. Les uns où il ne lirait qu'une colonne de « rien ». Les autres où, rien à faire, tout pue la poésie.

Et c'est pour cela en partie que j'ai démoli ce texte qui puait le poème - la poésie !

Nichts ist - verloren.

Je ne me souviens pas précisément des textes éliminés ce jour-là. Dans la série des pertes identifiées je ne saurais dire lesquelles sont liées à cette purge. Il est clair que des scories de *Rien* et *Un train* ont été éliminés, ainsi que des poèmes qui peuvent être des résidus du *Crépusculaire*, ou peut-être des choses plus récentes ? L'idée que les poèmes « puent la poésie » peut sous-tendre plusieurs choses. Elle induit surtout un point de vue où, pour une raison difficilement décelable, il s'avère nécessaire de détruire tout ou partie de ce qui a été produit.

Ce qui est curieux c'est que la note semble s'adresser au lecteur que je suis aujourd'hui et au je futur qu'en est l'émetteur. Elle a l'arrogance de la jeunesse (d'autant que je me berçais de littérature meschonnicienne à cette époque : une certaine virulence était de mise, qui cependant

transparaît peu dans cette note). Et plus troublant encore, elle relativise l'importance de cette destruction car l'essentiel serait consigné dans les cahiers.

« Rien n'est perdu », conclut la note dans un allemand qui évoque la figure de Paul Celan. Pourtant, il est évident que cette purge a abouti à la suppression effective de nombreuses traces, en particulier (puisque ce texte est directement évoqué dans la note), pour *Rien – Un train*. On peut considérer avec le jeune auteur de cet autodafé intime qu'il y a là quelque chose qui « fait sens ». Qu'il y a une dimension catharsique qui s'inscrit dans la continuité de l'écriture elle-même, un peu comme cet artiste qui produisant chaque jour ses statuettes se demande épisodiquement s'il ne va pas les enterrer profondément en un endroit insu de tous. Le fait est qu'il y avait aussi un aspect purement pratique qu'il est difficile peut-être de se représenter aujourd'hui car le texte ne produit plus guère de volume, dans son existence numérique. La masse opaque de « ce qui a été écrit » est invisible à l'œil nu, caché dans des arborescences informatiques qui peuvent être plus ou moins proprement ramifiées mais qui ne causent de toutes façons pas l'encombrement que représente une valise de cahiers ou un gros sacs de feuilles et de feuillets épars.

L'accumulation du papier, qu'il soit soigneusement classé en dossiers et sous-dossiers ou laissé en désordre, pose obligatoirement une question d'ordonnancement que le support numérique fait oublier. Une question bien plus exigeante que ne demande le stockage informatique puisque deux contraintes priment que le monde numérique ignore. D'une part, l'exhaustivité. L'existence matérielle du texte sur le papier impose d'en faire quelque chose (alors qu'un fichier numérique peut bien rester inerte, il n'encombrera pas le stockage s'il n'est constitué que de texte). L'accumulation de feuilles en vrac a quelque chose de désespérant, c'est une matière intransmissible. D'autre part, l'unicité du document qui ne peut de fait être classée en deux emplacements à la fois, à moins d'être reprographié, ce qui nous ramène au problème de l'encombrement.



## Mes épigonies

Cette rétrospection est également l'occasion de me confronter à mes « épigonies ». Il est peut-être réducteur ou condescendant de les appeler ainsi mais il n'y a pas lieu de les magnifier, dans la mesure où elles se distinguent des autres formes d'influence plus denses ou subtiles.

Pour qu'il y ait épigonie, il ne faut pas tellement qu'il y ait un « culte » même s'il y a myhtification. Il faut surtout qu'il y ait une identification telle que le sujet admirant n'a d'autre choix que de reproduire le discours ou la manière de faire du « maître », exagérant en général quelques-uns de ses traits les plus saillants.

Il y a une spongiosité de l'épigonie qui ne se confond pas avec d'autres formes d'absorption. Michaux, par exemple. Je l'ai très peu lu jusqu'en 1991 environ. Le style et l'univers de Plume ne m'ont pas moins marqué, n'ont pas moins laissé leur trace sur ma prose poétique, par exemple. Mais il n'y a jamais eu d'épigonisme de ma part. J'ai toujours eu un rapport ambivalent à Michaux. Surtout, je ne l'ai jamais considéré comme un horizon indépassable.

Mes épigonismes concernent : Jim Morrison, Pierre Boulez, Stéphane Mallarmé, René Char, Antonin Artaud, Henri Meschonnic et l'on pourrait encore évoquer Jean Grosjean mais c'est assez limité, en fait.

Pour René Char également, la notion d'épigonisme est sans doute abusive même si la marque de sa poésie sur la mienne est toujours perceptible. Il faut une condition supplémentaire qui est la « téléologie » de l'œuvre. Ce sentiment qu'on peut savoir soi-même illusoire mais qui n'en impose pas moins ses vues que tout conduit à l'œuvre qu'on découvre (ou qu'on redécouvre) et que rien ne va au-delà. De la liste égrenée, restent peut-être Jim Morrison, Stéphane Mallarmé et Henri Meschonnic.

On peut être surpris que je ne maintienne pas Pierre Boulez dans cette liste mais cela s'explique par le domaine

d'intervention. Je ne suis pas musicien. Je me suis au contraire replié sur l'écriture en découvrant la musique de Boulez. Sur le plan de la technique comme sur le plan théorique, il ne pouvait avoir qu'une incidence indirecte. D'où la préoccupation constante que j'ai eue, en entrant dans la théorie du rythme de Meschonnic, de relier l'un à l'autre, à travers la notion de série en particulier mais pas seulement.

Les années 1991-1993 sont marquées par l'ascendant variable mais parfois écrasant de Mallarmé sur mon écriture. Ce qui se traduit par une complexification syntactico-lexicale autant que par des vellétés de formalisation.

L'ascendant meschonnicien a été plus contraignant. Peut-être parce que sa dimension autoritaire induisait automatiquement un indice élevé de conflictualité. Sans doute également parce que la rencontre avec le meschonnicisme a coïncidé avec le moment où, après quelques années de rêveries, je me trouvais en mesure de penser le sérialisme non à partir de sa technicité musicale mais plutôt de son existence lexicale. Dès lors, je me trouvais dans une situation paradoxale où d'un côté, la doctrine de Meschonnic m'offrait des outils très sûrs pour appréhender la série (l'approche lexicographique, en particulier) tandis que de l'autre, l'affirmation indépassable du « primat du rythme » jetait une ombre sur l'empire de la série, dans le Panthéon des concepts critiques. Les « Cahiers d'études sérielles » témoignent nettement de ces doutes, jusqu'à des notations de « rêves pensées » qui tentent de concilier les deux univers conceptuels.

Las ! La ferveur des premiers jours a fait long feu. La pensée de Henri Meschonnic, enivrante par son verbe quasi prophétique, vertigineuse pour son érudition également, est faite d'emportements qui nuisent à son pouvoir de démonstration et affaiblissent la cohérence du discours, trop souvent pris dans une logique rotative que j'ai eu à étudier ailleurs.

A la fin des années 1990, le cadre de la « théorie du rythme » s'était disloqué. L'ascendant boulézien, quant à lui, demeurait, bien sûr. Tout long de ces années, il m'avait été donné d'entendre, notamment *...explosante fixe...* et *Dialogue de l'ombre double*. La création musicale, telle qu'on

pouvait l'entendre à l'IRCAM, au festival Présences et en mille autres circonstances à Paris, enivrait mes soirées avec constance. Et dans ses écrits, on le sait trop peu, Pierre Boulez est toujours de bon conseil.

J'ai pu lui emprunter beaucoup, dans sa manière d'énoncer, sans qu'il me soit bien possible de pointer ce que je lui dois, hormis quelques traits saillants comme l'usage de l'adverbe « certainement » ou, plus ponctuel encore, l'anglicisme « discrédance », judicieusement francisé.

Cela n'a rien de commun avec les empreintes indélébiles de Mallarmé ou de Char sur ma production poétique des années 1991-1993 ou le quasi mimétisme du discours théorique qui contamine toute mon écriture, à divers degrés, en 1995 et dans les années qui ont suivi. L'extraction du phrasé meschonnicien a pris plusieurs mois, peut-être même quelques années, pour vraiment reprendre une consistance propre au seuil des années 2000. Il aura fallu, notamment, l'élégante verve de Michel Foucault, sa précision structurale et la netteté de sa construction phrastique, à distance des charges verbales polémiques ou offensives qui rythmaient le monde du poéticien et encore peut-être quelques-uns de ses disciples aujourd'hui. Il aura également fallu la métaphysique si déroutante de Jean Grosjean pour restaurer une appréhension de la poésie qui se défasse des stigmates de l'esprit partisan.

Pourtant je partage encore beaucoup avec Henri Meschonnic et je n'oublie rien de ce que je lui dois, comme tous ceux qui ont fait vivre Lascaux rasé dans les années 1994-2000. Il reste en particulier une fabuleuse bibliothèque où se côtoient mille auteurs parmi les plus recommandables, qu'il s'agisse de Youri Tynianov, d'Emile Benveniste, de Roman Jakobson ou encore de Youri Lotman. Il reste la critique d'un structuralisme figé en ses modèles tabulaires et l'exigence d'une pensée dynamique de la production artistique qui nous ramène au formalisme russe des premières décennies du XXe siècle, à leur rigueur exemplaire et à leurs méthodes si malheureusement ignorées de nos jours sous nos cieux. Il reste beaucoup, mais les appuis sont presque toujours à rechercher ailleurs, hélas.

Aurais-je été musicien, j'aurais peut-être connu une

expérience analogue avec Pierre Boulez ? J'en doute, d'abord parce qu'en dépit des analogies ponctuelles, d'un côté le discours théorique prédomine et de l'autre, l'œuvre. Les analogies ne sont pas anecdotiques. Chacun en son domaine, ils ont été des auteurs influents, contestés, eux-mêmes prompts à la polémique, entourés de disciples. On se rappelle, pour l'un « Schoenberg est mort » et pour l'autre, « La mort de Roman Jakobson », deux textes pareillement construits, hommages au vitriol qui dressent l'inventaire de leurs prédécesseurs sans état d'âme particulier.

Deux notions clés, également : la série d'un côté, le rythme de l'autre. Mais avec un mouvement inverse. Le sérialisme est revendiqué par Pierre Boulez jusqu'au début des années soixante. Après *Penser la musique aujourd'hui*, il relègue cette notion au second plan, sans qu'elle disparaisse pour autant. C'est un mouvement général dans l'école néosérielle d'ailleurs. Par la suite, et jusqu'aux derniers jours du compositeur, s'est engagé un jeu de cache-cache avec la série, qu'il ramenait volontiers aux rayonnages des antiquaires.

Pour Henri Meschonnic, au contraire, le rythme est devenu un étendard au point qu'il proposait, en 1999, un « Manifeste pour un parti du rythme » dont il est difficile de dire ce qu'il révèle d'autodérision et de véritable dogmatisme. Le rythme a été élevé à l'état d'une véritable croyance dans une métaphysique très binaire qui a fait école, un temps. Plus les questions se posaient sur le domaine de pertinence de la théorie, la justesse falsifiable de ses moyens, le dit et le non dit des sources et des influences, plus le discours du maître se faisait autotélique et sacralisant. En sorte qu'il paraît terriblement difficile, à l'issue d'une traversée telle que celle de cette doctrine, d'y revenir sans une pointe d'amertume tant on était proche d'une utopie plus modeste que ne la rêvait Henri Meschonnic mais pas insignifiante pour autant : celle d'une appréhension technique et contemporaine du poème, qui au final continue de barboter dans un jus composé de matières désagrégées.

## Doctrines de frappe

Ce que j'ai pu retenir au final de la doctrine de Meschonnic, c'est le mot-phrase peut-être. Même si cette théorie revient plutôt à Jakobson et Benveniste. Meschonnic mettait en œuvre le mot-phrase dans sa théorie qui en devenait prédicat de réalité. Mais il faut se méfier des prédicats de réalité. Et cela, c'est plutôt la leçon de Jean Grosjean.

L'épuisement de l'arc est marqué par une diffusion agressive très nette. Le mot "violence" se martèle mécaniquement, répétitivement. L'injonction est permanente, le constat généralement désastreux. C'est curieux car, on le sait, chez Meschonnic la poésie est très affectueuse et rarement offensive, dans sa deixis généralisée, tandis que le discours théorique ne se départit que trop rarement de sa véhémence polémique.

Dans ma compréhension sans doute confuse et perturbée de la théorie du rythme, l'agressivité du discours théorique rentrait dans le poème. D'où peut-être le développement "journalistique" de l'arc. Les poèmes de Meschonnic se resserraient sur un parti pris extraordinairement binaire, le "parti du rythme". Si le poème doit voir converger le dire et le vivre, c'était dans la verve théorique que se trouvaient les ressources nécessaires à se saisir de ces damnés prédicats de réalité.

Dès lors ce qui frappe dans ce volet que représente assez distinctement la production de l'année 1995, ne faisant semble-t-il que se radicaliser, c'est la violence et l'émergence du registre Gore dans narration comme dans le vers.

Le contraste est très net aussi bien avec la séquence immédiatement antérieure, *Seconde introduction au sérialisme*, qu'avec les parages du *Récit ruisselant*. La seule parenté qu'on peut lui trouver, c'est dans la narration nouvelliste parfois cruelle pratiquée trois ou quatre ans plus tôt.

Dans la narration le registre Gore à toujours été présent. Carnet perdu de 1985, 1986. Épisodes Gore du *Sens des réalités* et de *Révolution*. Les poèmes pouvaient eux aussi être habités par cette tendance morbide mais leur violence était ailleurs. Violence du *Récit ruisselant*. Or en 1995 tout se teinte d'agression en ce discours. On la retrouve dans le journal, dans la théorie, dans le vers. Elle contribue à la saturation syntaxique de la phrase, à son ouverture frénétiquement indéfinie. Elle charge tout le registre lexical, bien sûr, jusqu'à fleureter avec le registre gore, à un point dont je n'avais pas pleinement conscience peut-être, en particulier quand j'adressais à des éditeurs un cycle tel que « Le système du chemin ».

Or, cette violence particulière, qui se nourrit de productions aussi épouvantables que *Cannibal Holocaust* ou *Evil Dead*, n'a que peu en commun, il faut bien le dire, avec la poétique telle que la concevaient Meschonnic et Dessons. Une curieuse confrontation se joue au sein des improvisations qui se succèdent alors à vive allure (le rêve d'une structuration élaborée était sans doute déjà perdu) entre la dogmatique meschonnicienne qui répète à l'envi que « c'est tous les jours que je toi » et l'expression traumatique d'une chose qui ne se laisse sembler-t-il pas réduire. Ainsi le « toi » devient-il une figure cruelle, une figure de la cruauté, pas seulement dans « Tu - contre-tu ». A la circularité vertueuse qui établit un continuum entre le rythme, le sujet, la sémantique, voire la manière, ou encore la littérature, répond une circularité percée qui part rapidement en vrille, essayant vaguement de se fixer « vers une anthropologie », laquelle s'assimile de plus en plus à l'exercice du journal. L'expérience de l'arc se termine ainsi, avec les cahiers « Démolition (précision du journal) », « Anthropie entropie » et « L'horreur du sol ». Je ne sais pas si l'on est encore « dans l'arc » à ce moment. On est dans la machinerie énonciative du « Journal de l'arc », c'est certain.

Ce qui est si navrant, chez les « continueurs » de Meschonnic, c'est l'exagération de la sacralisation qui pointe chez le maître, qui ramène la théorie à un combat binaire du « rythme » contre le « signe », comme si la critique n'était qu'un épisode de *La guerre des étoiles*. Le monde du je et du tu, opposé à l'il y a comme la poésie de Celan se heurte à la métaphysique heideggerienne est ici vidée de sa

substance. La « relation » je-tu est hypostasiée : « C'est tous les jours que je toi ». Mon expérience propre de l'écriture qui n'était qu'une sismographie d'énervements ne pouvait se fondre dans une doctrine devenue imperméable à toutes les complexités de ce « je-tu » qui, s'il fonde en effet la relation, la conduit aussi bien à la guerre et à l'asservissement qu'à la coopération, la camaraderie et l'amour.

Il fallait fuir l'asphyxie.

## Un autre monde

Les deux premiers volumes établis consécutivement de la série unaire offrent un contraste marqué. C'est, avec le *Scriptocardiogramme*, un tout autre monde que celui de la *Seconde introduction au sérialisme* qui s'ouvre.

La dogmatique sérielle est peu présente. Il n'est pratiquement pas question d'*Avec l'arc noir*. Le cheminement même d'un livret l'autre est assez discontinu alors que, rétrospectivement, la *Seconde introduction* paraît accomplir un programme.

Il y a là peut être une vue de l'esprit mais le cheminement qui s'opère dans la *Seconde introduction au sérialisme* marque des inflexions nettes, de l'approche minimale et élémentaire qui découle des suites de *Rien* et *Un train* aux procédures de sérialisation qui visent ouvertement à l'automne à l'élaboration d'*Avec l'arc noir*.

Le parcours est accidenté certes mais les accidents même semblent parsemés de cailloux qui sont réellement des germes. L'épopée désastreuse de « Writenstein », embryonnaire. La dilution du temps dans « Pan de bois ». La description méticuleuse de l'environnement jardinal, véritable théâtre des opérations.

Toutes les formes recueillis dans ce volume convergent vers un livre qui est finalement advenu peu ou prou quinze ans après. Il n'y a rien de cela dans le S. Lui aussi est sensible au rythme des saisons mais les ruptures sont nettes, marquent des arrêts et une phase où le doute domine la prospection, une prospection par ailleurs hantée par le fantôme de la croyance.

La première section est-elle une conclusion du *Récit ruisselant* ? Plutôt un postlude, en fait. J'ai longtemps douté de la possibilité et même de l'opportunité de rendre une forme à ces essais souvent fragmentaires et engoncés dans un univers verbal dont ils peinent à s'affranchir. Au paroxysme artaudien se substitue une inspiration alchimique qui ravive le souvenir de la phrastique mallarméenne, dans

une opacité de style complète. Puis, très soudainement, s'ouvre une page de journal, d'écriture immédiate mais plutôt distanciée et descriptive, très perméable aux choses vues et entendues et qui vire par moment à l'auto fiction.

Autant les livrets de la *Seconde introduction* sont pour la plupart clos et distincts, si l'on excepte quelques restitutions de cahier, autant le *Scriptocardiogramme* est dominé par des blocs agrégatifs pour la majeure partie. Les « Feuilles d'été » rassemblent des essais de poésie qui ne se rattachent véritablement à rien, même si par leur caractère minimaliste ils esquissent une approche élémentaire qui est commune avec certaines dérivation de *Rien* et *Un train*.

Ces poèmes coexistent avec d'autres dont certains semblent ressusciter *Le spectacle interdit* et d'autres *Le récit ruisselant*. Étrangement ils marquent une pause dans le processus alchimique qui reprend prise à l'automne. La narration ne connaît pas un sort plus décisif, sinon à se maintenir précisément dans une forme partagée entre journal, écriture immédiate et auto fiction.

C'est dans ce contexte qu'intervient un sensible retour à la métrique. Non seulement sous la forme du sonnet. Il faut également rattacher à cette tendance les lipogrammes en e. La section consacrée comprend des essais antérieurs à 1993. Les sonnets sont fautifs : ni les règles d'enjambement ni l'opposition entre rimes féminines et masculine ne sont respectées. Et moins encore les autres subtilités du genre. Mais cette démarche témoigne certainement d'une volonté de retrouver un certain contrôle sur mon écriture. Ce qu'on retrouve de façon plus contradictoire dans la série « Une expérience de la gloire ».

Là encore, c'est un ensemble de poèmes que je n'avais jamais réussi à assembler jusqu'ici. J'avais établi un feuillet sous ce titre mais il était peu représentatif de la production qu'il recouvre réellement. Le feuillet réunissait des poèmes parfois sensiblement antérieurs, remontant au *Récit ruisselant* et y adjoignait des essais relativement contrôlés. Aujourd'hui il m'est plus facile de les réunir, sans trop m'inquiéter des enchaînements.

Il y a peut-être une logique contrastive entre ce chaos

omnidirectionnel et les tentatives toujours vaines et assidûment réitérées pourtant de rationalisation et de contrôle que sont les lipogrammes, les sonnets, la révision de Clair et obscur ou encore les suites de quatrains des Noces. Il y a peut-être un effet "catapulte" entre ces velléités de "reprise en main" et le déferlement qui s'amorce, encore contenu il est vrai à ce moment.

Il serait impossible de prédire l'existence de *Rien* et *Un train* à partir d'« Une expérience de la gloire », dont les poèmes assez divers par ailleurs sont d'inspiration plutôt lyrique ou alchimique et n'annoncent nullement un tournant minimal. Même la thématique néante est peu représentée dans ces poèmes qu'il serait difficile de ramener à une parole sensée. Pourtant, je ne cacherai pas ce qu'il y a eu d'arbitraire, pour certains poèmes, à les rattacher plutôt à « Une expérience de la gloire » plutôt qu'à *Rien* et *Un train* (ou l'inverse).

L'énonciation est passée d'un mode quasi précieux à une incantation alchimique agressive, dérégulée. D'où elle a enclenché des formes primitives de répétitivité. Assez curieusement, le motif de l'arc noir s'est immiscé dans la mutation du vers : resserrement sur des termes brefs, tension vers le monosyllabe, réitération en boucles et variations marquées par la pression phonologique. Et puis les choses se sont précipitées, mettant fin à l'expérience erratique de la gloire pour permettre le déploiement de structures répétitives (ou itératives), élémentaires et puis sérielles.

Ce basculement est plus net encore dans le feuillet qui clôt le *Scriptocardiogramme*, « Tasse à café - Premiers périples », qui est une autre chose sans forme et dont l'existence n'avait jamais été arrêtée. La rédaction des poèmes qui le composent remonte pour certains à l'automne 1992. La mystique du café se cristallise cependant nettement à l'automne 1993, jusqu'à faire l'objet de procédures d'échantillonnage et de permutation qui eux aussi contribuent à l'atomisation élémentaire de *Rien* et *Un train*.

Ce volume est-il autre chose qu'une antichambre ? Celle du *Récit ruisselant* d'un côté, celle de la *Seconde introduction au sérialisme* de l'autre. Et peut-être surtout l'antichambre de la *Seconde introduction*, dans la mesure où l'errance

scripturale si sensible ici initie un certain nombre de formes qui seront par la suite systématisées. Le théâtre du jardin. L'écriture du bus. La désagrégation élémentaire du poème. La question sérielle, en revanche, reste en retrait.

L'approche génétique, une lecture de ce volume comme préfiguration, serait peut-être une injustice pourtant. Les poèmes et notations qui le composent sont d'un temps, d'un moment dont chacun d'eux aide à préciser les contours. Un temps certes marqué par l'incertitude, le doute, le tâtonnement. Un temps hanté par des questions métaphysiques, religieuses même, et intimes aussi. Un temps d'impossible dépassement dont chaque essai presque semble nous dire qu'il voudrait être autre que lui-même.

Et pourtant.

La succession des livrets a quelque chose de déroutant dans ses discontinuités. On comprend mal le passage immédiat et sans un mot d'explication d'une écriture hallucinée aux accents araudiens prononcés à une série de monologues méditatifs, souvent descriptifs et relativement apaisés. Pourquoi la phrastique mallarméenne est si présente à différents moments et non à d'autres. Tout se passe comme si dans l'instabilité généralisée où j'étais, tous plans d'énonciation se faisaient simultanés ou quasi.

Cette instabilité ne joue pas seulement à travers l'enchaînement des essais. Elle se manifeste au sein même des livrets qui, pour les plus importants, se composent de fragments, de notes éparses, de poèmes sans suite. Plus grave, au sein d'une même improvisation l'énonciateur se transforme. Le journal devient fiction. Le poème se fait essai.

Ce n'est donc pas une simple indécision qui se traduirait en une succession d'essais avortés, même si cette lecture, pour réductrice qu'elle soit, n'est pas totalement à écarter.

## Introrévolution et réinvolutions

Il ne faudrait pas confondre introrévolution et réinvolutions. On ne peut pour autant faire comme si ces deux pseudo notions ne se regardaient pas en chiens de faïence.

L'une, toute récente même si ancrée dans le temps long, prend la spirale ou la coquille d'escargot comme modèle et s'enlise dans l'ambiguïté du "point originaire". L'autre est rigoureusement datée même si, hélas, peu documentée.

Même dans l'inventaire des pertes je ne suis pas sûr qu'elle soit évoquée.

Ai-je gardé une trace écrite de cette introrévolution ? Ou « révolution intérieure » car c'était je crois bien une appellation alternative de la même notion. Peut-être dans le cahier fuschia mal nommé *Première page*. Apparemment les pages de cahier où était esquissé un repas de retrouvailles où auraient évolué différents personnages du SDR quelque vingt ans après les "faits" ne sont plus.

Le cahier fuschia, rédigé au printemps (avril, mai ? de l'année 1992) opère une série de passages du journal à une écriture en prose qui oscille entre narration et poésie avant de s'engager complètement dans un travail sur le vers qui a présidé, par la suite, au *Spectacle interdit* (plutôt qu'au *Récit ruisselant*). Ce qui me ramène aux premiers mois de l'année 1992, à ce vide narratif qui succède à la rédaction de *Petrouchka*.

Il y avait cette idée de banquet, donc. Je ne sais pas ce qu'elle doit à cet étrange banquet d'une communauté bouddhiste, à Bondy, où j'avais été curieusement invité. Après un repas convivial et arrosé, il y avait eu un temps de prière. Puis, nous nous étions quittés sur des mots chaleureux pour, je crois, ne jamais nous revoir.

Je promenais mon désarroi politique autant que narratif avec cette idée bizarre, aux limites de l'utopie : aucune révolution politique n'est possible sans une véritable révolution

intérieure. Une introrévolution, donc, qui était le thème sous-jacent de ce repas rétrospectif qui devait réunir une série de protagonistes du *Sens des réalités*, dont quelques séquences ont pu être rédigées puis détruites ou perdues.

J'ai promené cette idée quelque temps, je ne saurais dire si cela se compte en jours ou en semaines. C'était au début du printemps. Cette notion d'introrévolution était-elle liée à la tentation mystique qui ne se manifestait alors que négativement ? La question religieuse s'était immiscée dans mes poèmes. L'un, resté à l'état de brouillon, disait : « Je ne crois plus que j'aie une âme / Que vais-je faire ? » A l'été, elle deviendrait conflictuelle : « Ce que tu crois juste, mon ami, c'est Dieu qui le dénie. Car Dieu n'existe pas. C'est sa folie, la tienne ». L'unité suprême de mon mysticisme, ce ne pouvait être que la musique elle-même. L'emprise de Jean-Sébastien Bach sur mon psychisme dérégulé ne faisait que s'accroître alors.

J'ai sans doute délaissé cette méditation politique parce que, précisément, cette orientation méditative avait pour incidence première de tourner le dos à l'univers des stratégies et doctrines politiques. C'est dans les jours de ce même printemps précoce que je rédigeais des pages d'un récit qui devait s'appeler *Avant résurrection* et dont j'ai rapidement abandonné le projet pour m'absorber entièrement dans une dangereuse introspection métaphysique versifiée dont les deux faces semblent aussi opposées qu'indissociables, *Le spectacle interdit* et *Le récit ruisselant*.

## Tentatives échouées

Si les choses s'étaient déroulées de façon logique et cohérente, on aurait pu imaginer qu'un recueil, sinon un livre, du moins une somme permettant d'appréhender l'ensemble des dispositifs mis en œuvre pour aboutir au poème général sériel Avec l'arc noir. Au lieu de cela, les choses sont parties en vrille. Le « Journal de l'arc » n'est pas seulement un « déploiement généralisé des structures sérielles débinaires », c'est le témoignage d'une hémorragie sémantique que rien ne semble devoir résorber sinon, à l'instar du Récit ruisselant, dans son propre épuisement.

Le « Journal de l'arc » rend bien compte de cela. Ironiquement, ce journal qui est quasiment celui d'une phonologie intime est le composant le plus structurant d'Avec l'arc noir, si l'on fait abstraction de la triade « Archevêché » (ex-« Jazz ») / « Archure, archerie » (possible « Jazz 2 », douteux cependant) / « Jazz » (vraisemblablement intitulé, un temps, « Jazz 2 » - mais quand ?)

Une troisième série de poèmes vient compléter « Archevêché » et « Archure, archerie ». Il s'agit de « Jazz » (qui a pris, un temps, le titre de « Jazz 2 » alors que la section intitulée « Jazz 1 » (ou « Jazz », devait réellement s'intituler « Archevêché »). Mais on ne sait pas ce qu'il est advenu du livret intitulé « Antijazz », ce qui rend la construction plus bancal qu'elle n'était déjà, ce qui est difficilement concevable.

Finalement le livret qui demeure comme « Jazz » n'a pas besoin de numérotation. Même s'il en existe différentes versions, ça n'a pas d'importance puisque les autres sont perdues ou détruites, elles aussi.

## Le tableau renouvelé du *Récit ruisselant*

Le tableau renouvelé du *Récit ruisselant* se complète donc avec la restauration du cahier qui le précède immédiatement, *Aux attéances de l'été*.

Le titre comme pour le *Récit ruisselant* ne cache pas ce qu'il doit à René Char. Mais le ressort du poème, dans ce moment particulier qui n'est pas encore celui du *Récit ruisselant* mais qui l'amorce nettement, sa tension élastique, c'est quelque chose qui paraît plutôt emprunter à Emily Dickinson. Artaud est curieusement évoqué. Le spectre de l'automatisation hante le cahier mais il est contre balancé par une forte pression corrective. Les poèmes sont régulièrement biffés, les vers reformulés, les strophes reprises...

Le cahier rassemble des poèmes dont j'étais peu satisfait. Certains semblent être des séquelles du *Spectacle interdit*, sentencieux et statiques. D'autres se rapprochent sensiblement de la formulation du *Récit ruisselant*. Moins perceptibles sur le cahier, des poèmes sont restés inexploités, comme si leur existence à ce moment n'avait correspondu à rien.

Il y aussi un marécage où je m'étais embourbé deux mois avant peut-être, à partir d'une méditation décousue qui jetait cependant les bases du *Spectacle interdit*. Les deux cahiers se répondent. Mais les équations problématiques du premier ne sont pas résolues dans le second, loin s'en faut.

La place faite à la narration est également remarquable ici. En tant que telle, elle est éparse et fragmentaire. Pourtant elle ponctue tout le cahier, ce qui cesse par la suite. Le cahier s'ouvre sur un poème narratif, en prose. Une figure du meurtrier. Y figure un plan qui paraît être inspiré des scènes morbides et humoristique du SDR mais qui est resté en l'état. La relation d'une sortie à la Madeleine, un dimanche. Et une amorce de récit sentimental, resté inexploité.

L'écriture narrative est alambiquée, hyperhypotactique, mais

il s'agit bien d'une narration, sans doute une des dernières du genre.

Les poèmes sont très narratifs eux aussi même si la narration est plus abstraite.

## Au clair

La césure qui s'opère après l'année 1995 (ou même dès l'année 1995) étend le périmètre flou jusque là principalement borné par l'épuisement de la série des "textes détruits ou perdus", située pour sa part aux environs de 1997. C'est la chronologie qui se fait plus complexe, semble-t-il.

Bien sûr, il y a les « gros blocs ». Je pourrai toujours m'appuyer dessus.

Cette césure, éprouvée lors du reclassement des dossiers internes à chacun des « chantiers » définis dans le cadre du catalogue sériographique, est confirmée par la séparation, antérieure de quelques mois et en deux blocs, des « séries chronologiques revisitées ».

Le premier volume, de loin le plus abouti à ce jour, couvre une période qui s'étend du début des années 1980 à l'été 1995. La séparation correspond précisément à l'enlisement du projet scriptographique.

Le second volume, qui s'amorce à l'automne 1995 et se rapproche d'aujourd'hui, est à l'arrêt. La dynamique qui a œuvré tout le long du vol.1 s'est enrayée. Peut-être est-ce dû à une distance moindre qui rend plus difficile le saisissement d'une chronologie ? Ou déjà, bien que mon appareillage d'alors fût encore peu performant, faut-il déjà en accuser le transfert de mon activité scripturale vers le support informatique ?

Une troisième hypothèse serait liée quant à elle au développement volumique de la masse scripturale elle-même, conduisant à une ramification des textes et à un accroissement des « branchules ».

L'effet de cette cause qui reste à interroger, peut-être plurielle, c'est la dérive de la chronologie vers le commentaire, l'explication. La chronologie s'abstient de commenter ou d'expliquer. Elle n'exclut pas les liens de

causalité mais ils ne peuvent être que simples et directs.

Elle n'est nullement dénuée d'interprétance, bien au contraire. L'interprétance est stabilisée. Or, dès lors que j'ai eu tourné la page de la « mise en œuvre » d'*Avec l'arc noir*, il manque cette évidence chronologique qui repose, précisément, sur une appréhension raisonnée de la masse textuelle considérée.

Il faut que je me mette au clair, sans bien savoir ce qu'il y a à mettre au clair.

## **Pas de clôture**

Il n'y a pas de clôture. Voilà ce qui rend impossible toute chronologie !

Pas de clôture. Il faut poser une date arbitrairement, tant pour le commencement que pour la fin.

Si l'on veut retrouver une clôture, il faudra morceler au maximum, texte par texte, fragment par fragment. On n'en finira pas.

Ce sera illisible. Du genre : le 24 février, une page de SDR ; le 25 février, révision d'AAN (modification de mise en forme) ; le 26 février, note de journal, etc.

Il y a bien des zones temporelles, c'est ce qui peut nous rassurer. Mais les marges sont fluctuantes. Le texte continu est intraitable.

C'est d'autant plus troublant que dans le monde de l'écriture volumique, je ne gardais jamais longtemps un même texte sur la table de travail. Les ensembles indéfinis sont minoritaires par rapport aux blocs localisés dans le temps. Dans le développement numérique du texte, la tendance s'inverse radicalement. Car le texte n'y a jamais de clôture définitive. Le seul fait d'ouvrir le fichier en modifie la structure profonde.

## **Terminus**

Où est le terme de la rétrospection ? Y a-t-il un terme à cette rétrospection ? Elle a la forme d'une coquille d'escargot dont le négatif (point central passé) et le positif (point central présent) (ou inversement ) coexistent comme librement.

Le présent point central. Déroule autour de lui une traînée rétrospective. Les chaînes du souvenir thématiques.

## Spirale de la rétrospection

### 1989

Réinjection d'épisodes de *Syndromes de mort* et de textes épars dans *Le sens des réalités*

### 1991

Réécriture de séquences isolées du *Sens des réalités*  
Elaboration de poèmes à partir d'extraits de *Pyramides urbaines et cinémas antiques*

### 1993

Reprise de « Clair et obscur », à partir d'extraits de *Pyramides urbaines et cinémas antiques*

### 1994

Etablissement d'une « œuvre complète » en quatre volumes, dont un pour les nouvelles. Recueil démantelé puis quasi entièrement détruit.

### 1995

Rédaction du cahier « La pomme », rétrospection autour d'un motif thématique.

### 1996

Rédaction de *L'horreur du sol*, rétrospection en forme de journal d'un épisode isolé de l'année 1992.

### 1998

Reprise du SDR  
Essais de biblio-chronologie textuelle

### 2000

Un chapitre de la version « rénovée » du SDR, « La loi sauvage », évoque la dimension autobiographique du roman. Il est par la suite détaché de la séquence narrative dont il est issu.

### 2002

Une variation sur le SDR approfondit la question autobiographique du récit. Parallèlement, Joe Dalle (personnage multimédia) entreprend d'établir

« l'autobiographie de mort » de l'auteur, « Morceau de bois ». Le *Carnet intime d'Alain Merzin* donne à la figure du « repli » l'allure d'une rétrospection.

#### **2004**

Restauration des principaux chantiers développés auparavant, notamment *Avec l'arc noir*, *Le sens des réalités*, *Rien* et *Un train*.

#### **2008**

La publication chez *Le chasseur abstrait* d'une série d'ouvrages donne lieu à un « portable », *Une sériographie*, qui comprend une chronologie.

#### **2011**

Réalisation d'un premier « cloud éditorial », *Aux sources du sens (des réalités)* sur la Ral,m. Le site réunit autour d'une chronologie retraçant les différentes étapes du SDR un ensemble d'extraits et de documents annexes (dessins, photos, vidéos...)

#### **2014**

Essais sans suite de réunion d'opuscules divers, sous le titre « Travaux pratiques ». Rédaction d'un court essai rétrospectif, « Chroniques d'un récit ruisselant ».

#### **2015**

La rédaction du *Dictionnaire critique et raisonné du signifiant « série » et de la poétique sérielle* n'apparaît pas immédiatement comme un acte de rétrospection, ce qu'il est cependant puisque l'ouvrage est bien, en quelque chose, une « anthologie » de textes prélevés à travers les années. Elle est suivie d'un essai de chronologie thématique, « Mémoire de la série ». Parallèlement, établissement d'une amorce de catalogue des chansons écrites ou improvisées depuis 1990.

#### **2016**

Quelques semaines après la disparition de Pierre Boulez, j'évoque sa figure à travers une série d'épisodes généralement autobiographiques, de 1991 à 2016. Réorganisation de l'arborescence informatique des dossiers scripturaux et établissement d'une amorce de « Catalogue du sériographe » suivant une logique chrono-thématique.

Restauration de textes manuscrits et tapuscrits.  
Numérisation de cahiers, de dessins et de photographies en masse.

### **2017**

Etablissement du *Catalogue du sériographe*, détaillant les particularités de chacun des textes identifiés et regroupés en fonction des 21 chantiers définis l'année précédente.

### **2018**

Mise en ligne du Catalogue du sériographe sur le site de la RaI,m. Le catalogue est complété par de larges extraits de textes, un choix d'essais musicaux et une importante icônographie. La rétrospection se prolonge avec la mise en œuvre d'un *Inventaire des cahiers, tapuscrits et manuscrits* qui apparaît comme une critique du catalogue initial, excessivement idéal, ainsi qu'un *Inventaire des pertes*. La démarche rétrospective, qui ne cesse de se retourner sur elle-même, aboutit à une série d'essais analytiques, *Genèse des séries*, et débouche sur une entreprise de restauration des écrits restés à l'état de manuscrit ou de tapuscrit des années 1985-1997.

### **2019**

L'entreprise rétrospective prend la forme de la *Série unaire*, anthologie quasi chronologique de mes écrits année par année, dont trois volumes sont établis : *Scriptocardiogramme* (1993), *Seconde introduction au sérialisme* (1994), *Chemins de l'arbre à l'arc* (1995). Trois volumes sont prévus pour l'année 1992. L'accompagnement analytique se poursuit avec *La réinvolutions*.