



© Valérie Constantin

T & P

67

25€

- Benoît Pivert
- Véronique Perriol
- Cathy Garcia
- Monsif Ouadai Saleh
- Daniel Leduc
- Ettore Janulardo
- Jean-Michel Guyot
- Romain Gouvernet

Une publication du Chasseur abstrait en janvier 2011



S'il est une image qui colle à la peau de Tel-Aviv, c'est celle de « cette ville joyeuse et hédoniste, avec ses pubs qui ne désemplassent pas de la nuit, ses filles à la beauté radieuse, ses jeunes gens sains et vigoureux, ses riches à qui tout réussit, ses théâtres, ses concerts, ses expositions, ses intellectuels, ses journalistes, ses soldats et ses athlètes »¹. C'est pourtant une tout autre vision qui s'impose à Aviram, le protagoniste du roman de Yehoshua Kenaz, *Retour des amours perdues* (2001) : « Où que mon regard se pose, je ne vois que misère, vieillesse, maladie et crasse, comme si j'étais victime d'un maléfice »². Au-delà de l'image de Tel-Aviv, c'est à bien des clichés sur la société israélienne que Kenaz tord le cou en explorant les différents étages d'un immeuble d'habitation. Comme le romancier égyptien Alaa El Aswany l'a fait pour le Caire dans *L'immeuble Yacoubian* (2004), Kenaz, né en 1937 à Petach Tiqva, parvient à une représentation en miniature de la société israélienne en faisant se croiser dans la cour, sur les paliers et dans les escaliers de son immeuble les personnages les plus divers. Il y a là un mystérieux couple illégitime, composé d'un séducteur sans scrupules, Hézi, et d'une midinette attardée, Gabi. Leurs ébats bruyants mettent le voisinage en émoi, à commencer par Aviram, le célibataire barbu et frustré dont le chien aboie quand Gabi parvient à l'orgasme. Parmi les figures pittoresques, citons encore Arié Schwartz, le pré-

Tel-Aviv blues

Retour des amours perdues

de Yehoshua Kenaz

Benoît Pivert

dent de la copropriété, querulent processif, en guerre contre un couple qui s'est attiré ses foudres en voulant transformer le sous-sol de l'immeuble en appartement. Le couple qui entend bien n'en faire qu'à sa tête menace de faire sauter l'immeuble. Plusieurs personnages qui n'occupent pas l'immeuble s'y rattachent par des liens divers et complètent le tableau, ainsi Ezra qui participe aux travaux dans le sous-sol et dont le fils, Eyal, qui a déserté l'armée fait son désespoir. Il y a encore Linda, l'émigrée philippine, chargée de veiller aux soins d'un vieil homme impotent. Elle vient tous les dimanches après-midi faire le ménage dans un appartement et c'est à cette occasion qu'elle connaît une fin tragique. Tous ces destins, parfois parallèles, parfois entrecroisés, offrent un tableau vivant d'une société israélienne moins unie, moins conquérante et moins sûre d'elle qu'on ne le croit souvent. Comme on peut le lire dans la revue *Le meilleur des mondes*, « on ne parle jamais d'Israël, mais d'un État, d'une armée, de colons fanatiques et d'une poignée de pacifistes censés sauver l'honneur de ce pays. Derrière les clichés, il existe pourtant une société »³. C'est précisément cette société que Yehoshua Kenaz s'attache à montrer.

Le lecteur découvre un État comme les autres, avec ses zones d'ombre. En suivant Ezra, le père à la recherche de son fils déserteur, il côtoie des prostituées et des drogués dans des quartiers mal famés. On se souvient du Premier ministre David Ben Gourion déclarant qu'Israël serait un pays normal le jour où des prostituées et des voleurs juifs y feraient leurs affaires en hébreu. Manifestement ce jour est arrivé... La « normalité » prend aussi d'autres formes. Loin des idéaux de solidarité qui animaient les premiers sionistes, pères des *kibboutzim*, la société israélienne est devenue une société aussi égoïste et individualiste que les autres sociétés occidentales. À l'inverse des sociétés orientales dans lesquelles les vieux ne sont pas mis au rebut, la société israélienne envoie ses personnes âgées en maison médicalisée ou les enfants embauchent une aide à domicile pour ne pas avoir à s'occuper eux-mêmes de leurs parents. En témoigne dans le roman le personnage de Jacob, ce vieil homme que sa fille veut envoyer en maison de retraite pour pouvoir vendre son appartement. Jacob, paniqué à l'idée du déracinement, re-

trouve les autres vieux au square, tous chaperonnés par leur bonne philippine avec laquelle, barrage de la langue oblige, la communication demeure limitée. Israël, comme tous les pays riches, attire, en effet, aujourd'hui des immigrants venus de pays pauvres – Philippines ou Thaïlande – pour accomplir les tâches ingrates. Si ces nouveaux immigrants ne semblent pas être victimes de racisme, il n'en va pas de même de la minorité arabe. Bien qu'Israël ait été construit par des juifs, eux-mêmes persécutés dans leur pays d'origine, un racisme anti-arabe, né avec les guerres et renforcé par le terrorisme, gangrène aujourd'hui une partie de la société israélienne. Dans le roman, il s'exprime au détour des empoignades entre la copropriété de l'immeuble et ce couple qui fait percer le sous-sol. Quand elle s'emporte, la femme – qui est la plus venimeuse – interroge le président de la copropriété : « Pourquoi nous parles-tu sur ce ton ? Nous sommes juifs, non ? »⁴. Lorsqu'elle veut piquer au vif les propriétaires qui la somment d'arrêter les travaux, elle leur lance : « Vous êtes pires que des Arabes ! »⁵. Et, menace suprême, elle leur promet, s'ils ne cessent pas de la harceler, d'installer des Arabes dans l'immeuble. Ces propos sont révélateurs des fractures à l'intérieur de la société israélienne dans laquelle juifs et Arabes vivent côte-à-côte sans se mélanger et en se méprisant. Mais c'est peut-être encore le rapport à l'armée qui exprime le mieux l'évolution de la société israélienne dans une direction commune à la plupart des sociétés occidentales : « l'armée n'est plus considérée comme Dieu tout-puissant. Des tas de jeunes ne veulent plus faire leur service et simulent des troubles psychologiques et personne n'en fait une montagne. Quand un soldat a des problèmes personnels, on essaie de l'aider et il ne vient à l'idée de personne qu'il trahit sa patrie »⁶. À travers le personnage d'Eyal, jeune appelé, auquel s'ajoutent les membres de sa famille, Yehoshua Kenaz montre ce qui est en train de se fissurer dans l'image de l'armée. Bien qu'il ait effectué auparavant une préparation militaire, Eyal s'est senti tellement malheureux dans son régiment qu'il a frappé un sergent et a été emprisonné. Il s'est échappé et déserte depuis « pour apprendre la vraie vie ». Eyal refuse de rentrer dans le moule. Il veut être lui-même. À ses yeux, l'armée est la négation de toute individualité, d'où un rejet violent : « J'en ai rien à branler de l'armée, [...] j'en ai rien à branler de mon pays »⁷. Propos sacrilèges aux oreilles de son père pour qui, comme pour la plupart des hommes de sa génération, « l'armée est ce qu'il y a de plus sacré au monde »⁸. Pour Ezra, le père, l'attitude d'Eyal est révélatrice de cet individualisme qui s'est emparé de la société israélienne : « c'est chacun pour soi, le pays, tout le monde s'en fout »⁹. Et de fait, Eyal le menace de suivre l'exemple de ces jeunes qui simulent la folie, se font passer pour homosexuels ou entrent dans des *yeshivot*, les écoles religieuses, pour échapper à l'armée. Pourtant, le père qui, comme la majorité des Israéliens a toujours idolâtré l'armée, est amené par la désertion de son fils à envisager que ce dernier soit « malheu-

reux, que quelqu'un le maltraite peut-être, qu'il souffre »¹⁰. Après avoir violemment condamné l'inconduite de son fils, il entame un cheminement qui l'arrache à l'aveuglement et s'apparente à une catharsis. Au terme du chemin, il finit par admettre que le bonheur de son fils lui importe plus que les idéaux ronflants. Il se prend même à souhaiter qu'Eyal ne rentre pas dans le rang. Dans un monologue intérieur, il dit à son fils : « Sois de nouveau un homme. Comme quand tu as injurié l'armée et le pays et que tu n'avais peur de rien. C'est comme ça que je t'aime »¹¹. Décidément, les temps changent bel et bien...

Malgré l'attention de Yehoshua Kenaz à ces changements, il serait inexact de ne voir en lui qu'un observateur des évolutions de la société israélienne. Kenaz est surtout un explorateur des arcanes du cœur. Son grand sujet, c'est l'amour ou, plus exactement, son absence, la frustration, l'incapacité à aller au-delà du désir. Il n'y a que les marabouts pour promettre les retours d'affection, le *retour des amours perdues*. Tout serait merveilleux s'il suffisait, au fond, de quelques philtres et de grigris pour faire naître ou renaître l'amour mais il n'en est rien. L'humanité moyenne se débat donc avec sa solitude. Une propriétaire décrit ainsi l'immeuble au centre du roman : « il n'y a que des gens qui vivent seuls, qui se terrent chez eux comme dans une tombe »¹². Il faut dire qu'à l'exception du couple très âgé formé par le président de la copropriété et de sa femme, deux juifs originaires d'Europe de l'Est, l'immeuble semble n'être peuplé que de solitaires. L'un des personnages principaux, Aviram, la cinquantaine, petit, très maigre, caché derrière une barbe et de grosses lunettes, se sent « rejeté, piétiné par la vie, meurtri et désarmé, comme abandonné au bord de la route »¹³. Lorsque s'ouvre le roman, il n'a connu que des femmes laides ou des prostituées. Il a pour unique compagnon son vieux chien à qui il parle avec « la voix [...] d'un amant à la femme qu'il aime »¹⁴. C'est donc le terrain de son affectivité en friche et de sa frustration sexuelle qui s'enflamme sous l'effet des hurlements de plaisir que pousse sa voisine derrière la cloison qui sépare leurs appartements. Mais la jouissance de la voisine, Gabi, semble d'autant plus bruyante que s'y mêle le désespoir. Secrétaire, elle est tombée entre les griffes d'un homme, Hézi, qui travaille dans son entreprise. D'emblée, c'est lui qui a fixé les règles du jeu, imposé ses limites, choisit l'appartement qui accueillerait leurs ébats, interdit à Gabi de répondre au téléphone, à l'interphone et d'adresser la parole aux voisins. Une seule fois, Hézi se laisse aller à dire à Gabi, au téléphone, qu'il l'aime – mais ne tient-il pas avant tout à ne pas perdre son esclave sexuelle ? C'est lui, en effet, qui clame devant Gabi que les deux seules choses qui l'intéressent dans la vie sont l'argent et le sexe et que, à bien y réfléchir, il choisit l'argent puisqu'il permet de s'offrir le sexe. Les orgasmes retentissants de Gabi sont donc trompeurs. Au fond, c'est une femme malheureuse – et seule – qui ne partage que quelques instants par semai-

ne avec un rustre taciturne et manipulateur. Autre figure de solitaire, Linda, l'auxiliaire de vie philippine qui veille sur le vieux Jacob. Son seul moment de liberté se limite à la messe dominicale. Il y a bien Pedro, immigré philippin lui aussi, qui vient s'accoupler avec elle mais le vieil homme qui les observe de loin doute que Linda éprouve du désir. Sa vie n'est qu'abnégation et sacrifice. Si Linda repart un jour au pays, «elle sera trop vieille pour trouver un mari et avoir des enfants»¹⁵. Elle aura donc «gagné sa vie»... tout en la perdant. Dans cet inventaire des solitudes, il convient de ne pas oublier non plus les vieux dont nous avons déjà dit quelques mots. Réunis au square, ils n'ont plus pour sujet de conversation que leurs infirmités et ceux qui comme Jacob ont encore soif de beauté, d'«une ultime lueur avant le coucher du soleil»¹⁶, ne voient autour d'eux que déchéance et dérégulation.

Kenaz n'ignore rien des ravages de la solitude. Comme Houellebecq, il montre à quelles extrémités peuvent conduire isolement et frustration des sens. Chez Houellebecq, il s'agit du tourisme sexuel, chez Kenaz d'un viol et d'un meurtre. Aviram, le quinquagénaire qui vit avec son chien, s'introduit dans l'appartement de sa voisine dont les cris de plaisir le bouleversent à travers la cloison. Découvrant à sa place la femme de ménage philippine, il est pris d'un désir irrésistible, «une force irrésistible habitait son corps chétif, il n'avait jamais éprouvé pareille énergie qui le poussait en avant»¹⁷. Il la viole, la tue et laisse derrière lui un bain de sang. Comme Aviram qu'une «force irrésistible» précipite dans le malheur, la plupart des personnages de Kenaz semblent mus par des forces inconscientes qui les font courir à leur perte. Ce masochisme explique que Gabi ait pu tomber amoureuse de Hézi avant même de l'avoir rencontré. Il avait suffi qu'on lui dise que c'était un salaud... Les personnages, mus par des pulsions qui leur échappent, déploient une énergie prodigieuse à se torturer mutuellement en toute absurdité. Gabi voudrait ainsi que son amant abandonne tout pour elle – bien qu'elle n'envisage pas de vivre avec lui. N'étant jamais sûre de l'amour de cet homme, entièrement dépourvu de curiosité à son égard, entièrement imprévisible et seul maître du jeu, elle s'aperçoit que le meilleur aphrodisiaque est la peur et notamment la peur de la perte. Dans ses rares moments de lucidité, elle entrevoit la nature pathologique de sa relation et interprète son unique acte de désobéissance comme un début de «désintoxication»¹⁸. Mais si elle est le plus souvent résignée, c'est parce qu'elle ne croit pas les autres plus heureux qu'elle. Lorsqu'elle entre dans un cinéma d'art et d'essai, elle constate que «sur tous les visages se reflétaient la solitude et le désespoir»¹⁹. Quand elle contemple l'expression des passagers de l'autobus, notamment des plus âgés, elle n'y lit que «les stigmates du désespoir»²⁰. Il lui suffit de songer encore à Ada, l'amie qu'elle a connue lorsqu'elle était à l'université. À l'époque, Ada était parmi les étudiantes les plus douées et les plus prometteuses. À peine mariée, «son éclat s'est terni, son originalité, sa cu-

riosité intellectuelle, sa candeur et son authenticité se sont émoussés»²¹. Aujourd'hui, Gabi n'est donc pas dupe des paroles d'Ada qui condamne la passion comme «une façon de fuir la vraie vie»²². Elle n'y voit qu'une tentative d'Ada pour justifier la médiocrité de ce que sa vie est devenue. Gabi entrevoit plus ou moins distinctement qu'il n'y a pas d'un côté une vie saine qui s'opposerait à une quête malsaine. Si l'on peut parler d'un pessimisme schopenhauerien chez Kenaz, c'est parce que l'empressement avec lequel les personnages font leur malheur ne signifie pas *a contrario* que le bonheur soit possible. Le choix n'est peut-être qu'entre le malheur ou la médiocrité. Une chose est sûre : le bonheur, s'il existe, ne se conquiert pas à force de volonté. La vision que Kenaz a du destin est aussi implacable que la vision de la société capitaliste chez Houellebecq. Il y a les gagnants et les perdants. Les gagnants – rares – sont ceux qui ont tout, l'argent, le sexe, une femme et une maîtresse. Dans le roman, seul Hézi semble s'en approcher même si nulle part il n'est décrit comme heureux. Les perdants, eux, sont légion. Ce sont tous ces bataillons de frustrés à qui il manque, comme à Aviram, la reconnaissance sociale, la fortune, le sexe et une épouse. Pour Kenaz comme pour Houellebecq, il est illusoire d'espérer renverser l'ordre des choses. Lorsqu'Aviram confie à son collègue de travail qu'il rêve de conquérir sa somptueuse voisine, la réponse est accablante :

«Tu es cinglé ? Ôte-toi cette fille de l'esprit. Chacun doit savoir rester à sa place. En amour, c'est comme au Moyen Âge – les frontières entre les classes sont étanches. On naît et on meurt dans sa condition. C'est la même chose en amour : il y a l'aristocratie et il y a les serfs, le bas de l'échelle. Et ils doivent faire avec ce qu'on leur propose, une femme laide et misérable comme eux. Alors arrête de rêver et contente-toi de ce que tu as.»²³

On peut ainsi trouver chez Kenaz des accents houellebecquiens. Mais on peut distinguer aussi la marque de ces écrivains que Kenaz a longuement fréquentés pour les avoir traduits en hébreu. Kenaz est un écrivain francophile. C'est à la Sorbonne qu'il a étudié la littérature française et c'est à Paris qu'il a écrit son premier récit, publié en Israël sous le pseudonyme d'Avi Otniel dans le journal d'Aharon Amir, *Keshet*. On doit à Yehoshua Kenaz la traduction en hébreu de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, du *Rouge et le noir* de Stendhal, de livres d'André Gide, de deux nouvelles de François Mauriac, de romans de George Sand, Patrick Modiano (*Les boulevards de ceinture*), Montherlant (*Les Célibataires*), de Balzac et Simenon. Parmi cette liste, deux noms retiennent particulièrement notre attention. Il s'agit de Flaubert et Simenon. Même si ce n'est pas *Madame Bovary* que Kenaz a traduit en hébreu, il y a quelque chose de *Madame Bovary* chez le personnage de Gabi dans *Retour des amours perdues*. Comme *Madame Bovary*, Gabi a une psychologie de midinette romantique et, prisonnière de ses dé-

mons, hâte son malheur en rêvant de bonheur. Le deuxième nom qui s'impose est celui de Simenon et ce n'est pas Kenaz qui nous démentira. Interrogé en 2004 par Nathalie Jungerman qui notait chez lui « un aspect réaliste qui rappelle d'une certaine façon les romans de Georges Simenon »²⁴, le romancier israélien eut cette réponse : « Plusieurs de ses livres que j'ai lus très jeune m'ont en effet marqué. [...] Simenon est un grand écrivain que j'adore, d'une intelligence extraordinaire qui n'est, je crois, pas très à la mode en France »²⁵. Et comment, en effet, ne pas penser à Simenon à la lecture de *Retour des amours perdues*, à la « médiocrité des personnages de Simenon » telle que dépeinte par André Gide : « On a beaucoup insisté sur la médiocrité des personnages de Simenon. Il est vrai qu'elle est effrayante. Mais ce que je remarque et qui me touche, c'est le sentiment angoissant, atroce qu'ils ont de cette médiocrité où ils vivent ; c'est l'effort, parfois, qu'ils font pour s'en sortir ; effort maladroit, absurde et qui, le plus souvent, les plonge plus avant dans la gêne »²⁶. Paradoxalement, l'un des mérites de l'œuvre de Kenaz – qui, au demeurant, sont nombreux – est de donner au lecteur le goût de partir à la redécouverte des romans de Simenon. Ce qui n'est sans doute pas pour déplaire à celui qui fut son traducteur.

¹ Yehoshua Kenaz, *Mahzir Ahavot Kodmot*, 2001, traduction française de Sylvie Cohen : *Retour des amours perdues*, Paris, Stock, 2004, p. 223.

² Ibidem

³ Editorial du n° 6, printemps 2008, *Le meilleur des mondes*, éditions Denoël, Paris.

⁴ *Retour des amours perdues*, p. 39.

⁵ Ibidem, p. 40.

⁶ Ibid., p. 123.

⁷ Ibid., p. 163.

⁸ Ibid., p. 278.

⁹ Ibid., p. 161.

¹⁰ Ibid., p. 32.

¹¹ Ibid., p. 357.

¹² Ibid., p. 97.

¹³ Ibid., p. 17.

¹⁴ Ibid., p. 69.

¹⁵ Ibid., p. 65.

¹⁶ Ibid. p. 106

¹⁷ Ibid., p. 319.

¹⁸ Ibid., p. 70.

¹⁹ Ibid., p. 133.

²⁰ Ibid., p. 100.

²¹ Ibid., p. 28.

²² Ibid., p. 100.

²³ Ibid. p. 313.

²⁴ http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id_article=647

²⁵ Ibid.

²⁶ André Gide, extrait d'un dossier inédit consacré à Georges Simenon, rapporté par Valérie Cadet, *Le Monde radio-télévision*, 3 septembre 1995.

Au Brésil, la naissance du groupe Noigandres a marqué un profond renouvellement de la poésie. Ce groupe est fondé en 1952 par trois poètes Haroldo de Campos (1929-2003), son frère Augusto de Campos (1931-) et Décio Pignatari (1927-) qui se sont rencontrés quatre ans auparavant. Il est conçu tel un atelier d'expérimentation sur la base d'un travail critique et créatif, tout aussi bien collectif qu'individuel. Nommer leur groupe Noigandres, tout comme leur revue, rappelle Ezra Pound (1885-1972) à la mémoire, en faisant une référence directe à ses « Cantos ». ¹ Selon Jacques Donguy, ce mot a été choisi par le groupe brésilien en 1952 pour devenir le symbole de la recherche poétique, car « noi » veut dire l'ennui et « gandres », éloigner, ce qui donnerait à la poésie la faculté de repousser, chasser l'ennui. ² L'épigraphe du numéro 3 de la revue brésilienne mentionne « Noigandres, Poesia concreta » et se donne comme une réponse adressée à Pound avec qui, par ailleurs, ils entretenaient une correspondance depuis 1953. La recherche brésilienne est donc celle d'une poésie « concrète », c'est-à-dire qui travaille la matérialité textuelle dans un rejet d'une rhétorique sentimentale ou émotionnelle et qui se place dans une certaine filiation poétique.

On retrouve, en effet, sous les mots d'Oswald de Andrade (1890-1954) une phrase du reste assez connue : « Somos concretistas » [« Nous sommes concrétistes »] écrite dans son *Manifeste Anthropophage* de 1928, publié dans la *Revista de antropogagia*. Oswald de Andrade anime le mouvement moderne brésilien en particulier par sa participation à l'organisation de la semaine d'art moderne de São Paulo en février 1922, avec entre autres Mário de Andrade (1893-1945) et Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Afin de combattre le colonialisme brésilien, ils font appel au modernisme européen replacé dans la tradition brésilienne. D'autre part, Mário de Andrade fait ressurgir Ezra Pound en 1944 dans un livre intitulé *Pequena História da Música*, qui ne parle pas de littérature mais de musique ; Pound ayant composé deux opéras : l'un « Le Testament » basé sur le poème éponyme de François Villon (exécuté en 1926 à la salle Pleyel à Paris) et le second « Cavalcanti » à partir de onze poèmes de Guido Cavalcanti. Durant les années 1950, le terme « concret » rappelle ainsi les origines du modernisme au Brésil mais aussi une perspective internationale de la création, permise par le renoncement à l'expression subjective en faveur d'une objectivité poétique. C'est aussi la poésie de João Cabral de Melo Neto

Poésie concrète

Véronique Perriol

(1920-1999) que retiennent les poètes concrets, en raison de la pureté et du minimalisme de son expression poétique. Plus largement, Inês Oseki-Depré signale qu'Haroldo de Campos fait « remonter l'origine de la culture brésilienne au baroque et aux auteurs de cette époque... les plus illustres représentants luso-brésiliens sont Antônio Vieira (1608-1697) et Gregório de Mattos (1636-1695) ». ³

La poésie concrète brésilienne fait date dans l'histoire de la poésie, en participant au vaste mouvement d'expérimentation poétique qui s'est produit après la seconde guerre mondiale. En effet, la poésie concrète s'est manifestée simultanément par des foyers

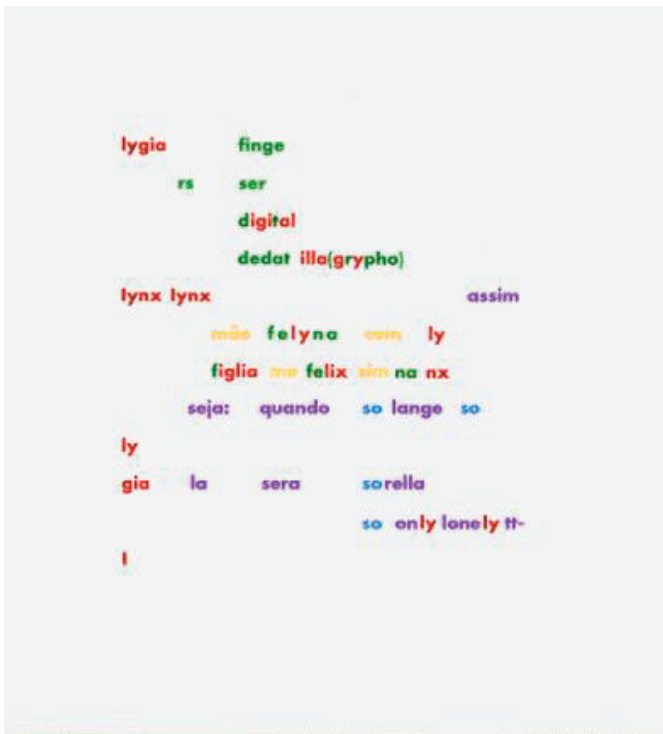
de production multiples qui s'ignoraient les uns les autres. Elle s'est développée dans quatre endroits différents avec Eugen Gomringer (1925-) en Suisse, le groupe Noigandres au Brésil, Oyvind Fahlström (1928-1976) en Suède et Carlo Belloli (1922-) en Italie. ⁴ Très vite, de multiples rapports vont être entretenus par les poètes de différents pays et nous renvoyons à ce sujet au livre de

Jacques Donguy qui les retrace. ⁵ Notons tout de même que Décio Pignatari a réalisé plusieurs voyages en Europe, entre 1954 et 1956 et c'est, lors d'une de ses visites en 1955, à la Hochschule für Gestaltung d'Ulm, (c'est-à-dire l'École Supérieure de la Forme qui se faisait volontiers appeler l'École du Nouveau Bauhaus) qu'il rencontre le poète suisse, Eugen Gomringer. ⁶ Lorsque Pignatari retourne au Brésil en 1956, il projette avec Gomringer de produire une anthologie internationale de poésie qui n'a jamais été publiée. Le titre proposé par les brésiliens est « Poésie Concrète », et fut adopté par Gomringer. Le rapprochement entre Eugen Gomringer et les poètes brésiliens sous l'appellation de poésie concrète, montre une communauté de préoccupations même si Gomringer tenait au terme de « Constellations » en référence à Mallarmé, car il le considérait comme une forme typique de son travail. ⁷

I

La poésie concrète du groupe brésilien Noigandres une expérimentation continue

Dès le début des années 1950, les poètes brésiliens sont préoccupés par une poésie dont la matérialisation relève du multimédia, c'est-à-dire une poésie où le visuel et le sonore agissent avec les mots. On retrouve un tel souci dans un recueil de poèmes d'Augusto de Campos, intitulé *Poetamenos* (janvier-juillet 1953), et publié tout d'abord sous la forme de feuillets dactylographiés, puis dans le numéro 2 de la revue *Noigandres* en février 1955. Augusto de Campos dit s'être inspiré de James Joyce (1882-1941) pour « les mots portemanteaux », de Stéphane Mallarmé (1842-1898) pour la spatialisation des mots et de la *Klangfarbenmelodie* d'Anton Webern (1883-1945) pour leur coloration.⁸ Dans *Poetamenos*, le troisième poème intitulé « Lygia Fingers » use, par exemple, de cinq couleurs différentes : le rouge, le bleu, le violet, le vert et le jaune. Lorsque le poème est interprété oralement, comme ce fut le cas en 1956 au théâtre de l'Arna de São Paulo par le groupe Ars Nova, les couleurs signifient la présence de différentes voix.⁹ Ce poème est écrit en plusieurs langues : le portugais, l'allemand, le latin, l'anglais et l'italien, ce qui crée une texture à la fois visuelle et sonore mais aussi une multiplicité sémantique jusqu'à parfois une confusion de sens. Dès l'incipit, on identifie le mot « finge » qui veut dire en portugais « feint », mais à la fois on peut considérer qu'il s'agit du mot anglais « fingers » (« doigts ») coupé en deux puisqu'en dessous il reste les lettres « rs ».



Le poète joue sur les mots et le sens, inventant dès lors une nouvelle écriture pour Lygia, cette femme qui, selon une lecture verticale, « feint » [« finge »] d'« être » [« ser »] « numérique » [« digital »]. Par ailleurs, la coupure du mot

« fingers » accolé à « Lygia » permet d'insister par le toucher sur la matérialité de cette femme. Ce mode d'écriture est redevable à E.E. Cummings (1894-1962) pour la dissociation des éléments constitutifs de l'écriture, parfois jusqu'à la lettre, et pour l'adoption d'une disposition verticale des éléments.¹⁰ On peut s'arrêter sur la proposition « dedat illa(grypho) » qui, pour Antonio Sergio Bessa, trouve sa source dans la déconstruction du verbe portugais « datilografar » [« dactylographie »] afin d'introduire par la couleur rouge le nom de Lygia.¹¹ « Illa » correspond aussi au démonstratif « celle-là » en latin, et vient donc clairement la désigner. Le poème joue sur les allitérations du nom Lygia, renforcées par la couleur rouge des lettres qui se répartissent dans l'espace. L'écriture se fait par et grâce à la femme. Selon Marjorie Perloff, la proposition en allemand, « so lange so » [« aussi longtemps que »] est un jeu de mots sur le nom de Solange Sohl qu'Augusto de Campos a découvert en 1949 en lisant un de ses très beaux poèmes dans un journal.¹² Le nom de Solange Sohl apparaît aussi dans un poème antérieur d'Augusto de Campos intitulé « O SOL POR NATURAL » [« LE SOLEIL AU NATUREL »] et paru dans le numéro 1 de la revue *Noigandres* de 1952. En voici la première partie :

I

Ao meu forçoso amigo — o ar — às vezes peço
A voz de Solange Sohl, serena de ouro.
E o ar, douto rei sem amor,
Se escuta o meu pedido,
Morre como um rei sem sentido.

Olhando para além do ar e vendo
O céu azul, a ele também me estendo
Doloroso e unido.
Porém o sol — assim aprendo —
É ar e ar reunido.

Esta amiga segura — a sombra — enfim
Ela me disse, a esfinge:
A voz de Solange SOhl, senhora
De ouro, a voz
De Solange Sohl, pomba sonora,
O ar — rei amável — a devora.

I

À mon inévitable ami — l'air — je demande
La voix de Solange Sohl, sereine d'or.
Et l'air, docte roi sans amour,
S'il entend ma demande
Meurt tel un roi déchu.

Regardant par delà l'air et voyant
 Le ciel tout bleu, à lui aussi j'appelle
 Dououreux et uni,
 Mais le ciel — je l'apprends —
 Est l'air à l'air réuni

Cette amie sûre — l'ombre — enfin,
 Le sphinx — consent à dire —
 La voix de Solange Sohl, souveraine
 D'or, la voix de Sol
 Ange Sohl, colombe sonore,
 L'air — aimable roi — la dévore.

(Traduction de Maryvonne Lapouge-Pettorelli)¹³

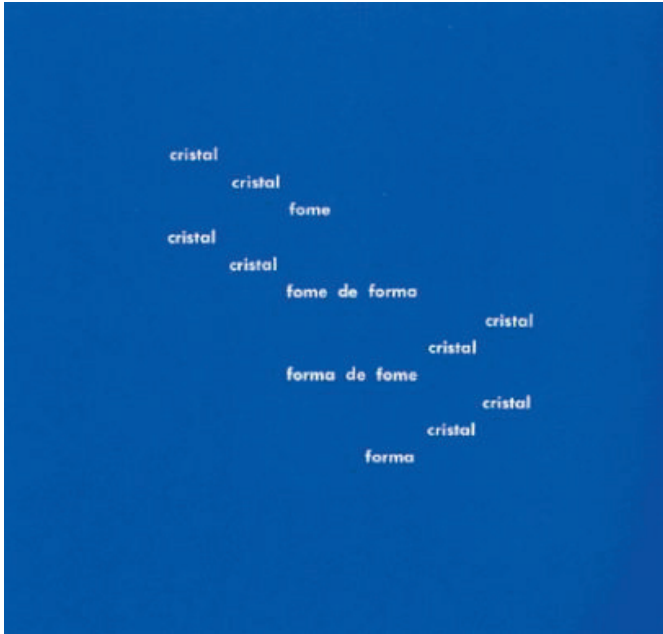
Solange Sohl est l'un des pseudonymes de Patricia Galvão (1910-1962, dit Pagu, alias Ariel), écrivain et activiste communiste recherchée par la police. Quand Augusto de Campos a écrit le poème, il ne savait pas qu'il s'agissait du pseudonyme de Patricia Galvão et il l'apprendra dix après la publication du poème.¹⁴ On voit clairement l'évolution scripturale qui se produit de «O SOL POR NATURAL», considéré par les poètes comme préconcret, au *Poetamenos* tant au niveau de la forme qu'au niveau du sens. Dans *Poetamenos*, l'écriture poétique n'est plus linéaire, mais littéralement éclatée pour se développer dans l'espace. Cette nouvelle expression poétique n'implique pas le rejet de la précédente, mais souligne une forme de continuité avec un nouveau regard critique. Dans «O SOL POR NATURAL», Solange Sohl est un sphinx [«esfinge»], puis se transforme dans «Lygia Fingers» en féline par l'évocation du lynx symbole de la connaissance et de la clairvoyance. Lygia et le lynx fusionnent au sein du poème par leurs lettres communes [«ly»] et la couleur rouge. Lygia est aussi la «mère féline» [«mãe felyna»] «inventive» [«coim»]¹⁵ et la fille [«figlia»] qui le rend «fécond» [«me felix»].¹⁶ Puis elle devient une sœur «déjà le soir, sœur/si seulement solitaire» [«gia la sera sorella/so only lonely»]. La femme est multiple et accompagne le poète dans sa création. Au sujet de son recueil *Poetamenos*, Augusto de Campos dit qu'«il a le sens d'une anti-poésie. Un poète qui ne voulait pas participer au système politique de l'époque, et qui essayait de proposer autre chose qui n'avait pas de nom».¹⁷ Le titre, par l'association de «poeta» [«poète»] et de «menos», [«moins»] exprime d'ailleurs une négation à la recherche d'une écriture poétique autre. C'est une recherche infinie ainsi que le montre la fin du poème avec les lettres et le tiret «tt-» qui évoque une suite manquante, puis enfin la lettre «l» évocatrice du nom de Lygia qui est un véritable générateur poétique.

C'est dans le «Plano-piloto para poesia concreta» [«Plan Pilote pour une poésie concrète»] de 1958, que les poètes brésiliens proposent une théorie de leur pratique poétique. Ils retiennent la conception triadique du signe définie par Charles Sanders Peirce et la fonction poétique selon Roman Jakobson. Cette dernière thèse est majeure car elle comprend l'énoncé dans sa matérialité, comme détenant une valeur intrinsèque et étant une fin en soi. Cette conception formelle aborde le signifiant dans sa capacité à produire de la signification, que certains nommeront *signifiance*, et qui est directement en rapport avec celle de «concrétion» développée par les poètes concrets brésiliens du groupe Noigandres. L'un d'eux, Haroldo de Campos a d'ailleurs entretenu une correspondance avec Jakobson où apparaît un partage d'idées certain.¹⁸ Les poètes brésiliens souhaitent agir sur la matérialité du signe linguistique et prétendent produire une évolution critique des formes. Ils le font à la suite de Jakobson qui, parlant de la poésie, dit que «Le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé, ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur.»¹⁹ De même, les poètes concrets brésiliens définissent la poésie concrète comme «un art général du mot» conçu non pas comme un simple substitut du référent, mais en lui-même comme entité autonome.²⁰ Cette écriture poétique minimale privilégie la parataxe, c'est-à-dire la disposition de propositions côté à côté en l'absence de rapport de dépendance qui les unit, et non l'hypotaxe traditionnellement adoptée en poésie. Cette réduction de l'expression poétique est très claire dans un poème de 1957 de Décio Pignatari :

hombre	hombre	hombre
hambre		hembra
	hambre	
hembra	hembra	hambre

Le choix des trois mots en espagnol «hombre» [«homme»], «hembra» [«femme»] et «hambre» [«faim»] crée une paronomase qui ne fonctionne pas dans une autre langue. Ce rythme sonore est rendu d'autant plus évident par l'effacement sémantique assuré par la parataxe, volontiers appelée «paramorphisme» par Décio Pignatari dans son essai «A Ilusão da Contigüidade» [«L'illusion de Contigüité»].²¹ Malgré l'aspect minimal du poème le sens n'en est pas éliminé puisque, grâce à la disposition verticale, on voit qu'il est question du désir tout d'abord de l'homme envers une femme [homme-faim/femme], puis inversement de la femme pour l'homme. Enfin, l'homme et la femme sont

rassemblés, laissant la faim de côté. La disposition spatiale des mots vient endosser ce que remplissait précédemment la syntaxe. La parataxe est un outil d'exploration des ressources graphiques du poème et engendre une syntaxe spatiale et topologique. C'est pourquoi les poètes brésiliens manifestent un attachement pour la forme, abordée en termes d'interaction entre forme et contenu, selon un rapport isomorphe qui établit théoriquement leur égalité. Ainsi un poème d'Haroldo de Campos exprime clairement la recherche d'une forme poétique en adéquation avec cette nouvelle expression poétique :



Le poète utilise seulement trois mots portugais « cristal », « fome » [« faim »] et « forma » [« forme »] écrits en blanc sur un fond bleu. Le choix du mot « cristal » est significatif dans la mesure où il admet une structure géométrique variable du simple au complexe. Il possède une capacité de diffraction de la lumière qui irradie l'espace et engendre une perception mouvante. À cela répond la répartition spatiale des mots selon une configuration géométrique. Les termes « fome » [« faim »] et « forma » [« forme »] répétés en alternance en viennent à énoncer, aux extrémités supérieure et inférieure, une « faim de cristal » à laquelle répond une « forme de cristal », puis au centre une « faim de forme » et une « forme de faim ». Il est donc bien question d'un désir de texte qui se développerait librement et dont la capacité à produire du sens se trouve renouvelée par la forme poétique.

Dans le « Plano-piloto para poesia concreta », les poètes brésiliens disent vouloir créer une « ère linguistique spéciale – verbivocovisuelle » (terme emprunté à *Finnegans Wake* de James Joyce), c'est-à-dire qui prend en compte le son, la

forme visuelle et la charge sémantique du mot.²² Cette démarche fait d'ailleurs écho à celle de l'artiste Fluxus Dick Higgins (1938-1998) qui propose la notion d'intermedia pour désigner une création qui s'ouvre aux différentes disciplines sans qu'un médium ne caractérise l'œuvre.²³ Dick Higgins a eu une production poétique majeure et a consacré différents ouvrages à la poésie expérimentale dont *PATTERN POETRY. Guide to an Unknown literature*, où il étudie les antécédents de la poésie jusqu'au XIX^{ème} siècle, dans laquelle le texte et le visuel interagissent.²⁴ Les poètes concrets brésiliens expérimentent l'espace graphique par l'usage d'une notion centrale qui est l'idéogramme tel que le conçoit Ezra Pound. Augusto de Campos publie tout d'abord un article intitulé « Poema, ideograma » dans *Diário de São Paulo* du 27 mars 1955, dans lequel il établit un rapprochement entre *Un Coup de dés n'abolira jamais le hasard* de Mallarmé et *Les Cantos* d'Ezra Pound. Décio Pignatari publie l'année suivante un article intitulé « Depoimento: poesia ideogrâmica ou concreta » dans le numéro 2 de *Graal*, en juin-juillet 1956. Enfin, c'est dans le « Plano-piloto para poesia concreta » (1958) que les poètes soulignent « l'importance du concept d'idéogramme, soit dans un sens général de syntaxe spatiale ou visuelle, soit dans son sens particulier (Fenollosa/Pound) d'une méthode de composition basée sur une juxtaposition directe – analogique et non pas dans la logique discursive – d'éléments ».²⁵ Chez Pound, l'idéogramme est une notion centrale des « Cantos » et procède d'une recherche issue de l'intérêt porté à la forme et aux langues. Une langue n'est jamais complète et a ses propres spécificités pour nommer le réel. L'utilisation de plusieurs langues et de l'idéogramme dans les « Cantos » provient notamment de ce constat afin de rechercher une forme appropriée à la pensée. Cette démarche passe par les analyses d'Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) qui comprend l'idéogramme sur le plan de la représentation visuelle d'une chose et sur le plan intellectuel en suggérant des rapports entre les choses. La langue chinoise opère un assemblage de différents éléments pour signifier plus précisément une pensée. L'image finale peut accueillir plusieurs émotions sources d'intensité variable. Pour les poètes concrets brésiliens, l'idéogramme devient une nouvelle forme d'expression, en raison de sa méthode de composition basée sur une juxtaposition d'éléments, non plus discursive, mais directe et analogique.²⁶ Cette méthode se veut synthétique et conçoit l'espace graphique comme agent structurel du poème. C'est ce qu'expérimente Augusto de Campos comme moyen d'énonciation et de composition, dans « sem um número » :

sem um numero
 um numero
 numero
 zero
 um
 o
 nu
 mero
 numero
 um numero
 um sem numero

Ce poème se construit à partir de trois unités significatives que sont les mots : « sem », « um », « número ». Ces trois unités sont placées à chaque extrémité du poème, mais organisées différemment. Dans sa partie supérieure, le poème énonce « sem um número » [« sans un numéro »], tandis qu'à sa base, par une inversion de l'ordre des mots, on peut lire « um sem número », [« un sans numéro »]. À partir de ces deux énoncés, un processus de réduction s'opère par l'élision du mot « sem » puis de « um » à chaque extrémité du poème, comme par symétrie jusqu'au seul mot « número ». Ensuite, la symétrie est rompue par des mots qui entrent en écho l'un l'autre sous la forme de couples : « zero » - « mero » [« zéro » - « seul »] puis « um » - « nu » [« un » - « nu »] tout en produisant une unité sémantique. Le tout aboutit au signe « o ». Ce dernier admet plusieurs lectures. Tout d'abord, il est une lettre isolée, qui veut dire en portugais « vous », « le/la » ou encore « celui ». Il est également le numéro zéro qui correspond à la signification énoncée par les différentes propositions. En dernier lieu, il possède une dimension sonore et il est une figure, un cercle qui rassemble les deux formes triangulaires. Ce signe, à la fois linguistique, symbolique, sonore et iconique devient le principe générateur du poème tant au niveau de la signification que de la forme. Un mouvement est introduit, qui peut être considéré comme double, rayonnant vers le bas et le haut de la page. Cette disposition rend impossible une lecture linéaire et voit l'émergence d'une temporalité variable, source de nouveaux rythmes phoniques. Une telle pratique implique la révision de la conception traditionnelle du signe linguistique et plus largement de l'écriture.

Il s'agit en effet d'un véritable bouleversement de l'écriture poétique qui s'exprime à travers la configuration spatiale. Traditionnellement, l'écrit se présente de manière linéaire en étant conçu comme une sorte de supplément de la parole, c'est-à-dire qu'il suit le déroulement temporel du signifiant auditif. Ce constat qui avait déjà été fait par Jean-Jacques Rousseau dans *Prononciation*, est analysé par Ferdinand de Saussure : « Par opposition aux signifiants visuels (signaux maritimes, etc.) qui peuvent offrir des complica-

tions simultanées sur plusieurs dimensions, les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps; leurs éléments se présentent l'un après l'autre; ils forment une chaîne. »²⁷ La linéarité de l'écriture témoigne de l'aliénation du signifiant visuel au signifiant auditif. Cette question est analysée par Jacques Derrida, dans son ouvrage *De la grammatologie*, où il oppose une approche linéaire du temps à la conception de Jakobson qui appelle l'accord musical dans son analyse du phonème. La linéarité de l'écriture implique un déroulement temporel, évoquant l'expression d'une histoire, voire d'une dramaturgie. Le concept linéaire du temps correspond, selon Derrida, au concept moderne du signe, pris dans l'histoire de l'ontologie classique, lui-même rattaché au logocentrisme. Il constate :

Le décentrement nécessaire ne peut-être un acte philosophique ou scientifique en tant que tel, puisqu'il s'agit ici de disloquer, par l'accès à un autre système liant la parole et l'écriture, les catégories fondatrices de la langue et de la grammaire de l'*épistémè*. [...] Il était normal que la percée fût plus sûre et plus pénétrante du côté de la littérature et de l'écriture poétique; normal aussi qu'elle sollicitât d'abord et fit vaciller, comme Nietzsche, l'autorité transcendante et la catégorie maîtresse de l'*épistémè*: l'être. C'est le sens des travaux de Fenollosa dont on sait quelle influence il exerça sur Ezra Pound et sur sa poétique: cette poétique irréductiblement graphique était avec celle de Mallarmé, la première rupture de la plus profonde tradition occidentale. La fascination que l'idéogramme chinois exerçait sur l'écriture de Pound prend ainsi toute sa signification historique.²⁸

Avec la poésie s'annonce le début d'une conception de l'écriture qui ne serait pas celle d'un signifiant second (comme signifiant de signifiant, c'est-à-dire celui de la parole qui ressurgit dans l'écriture) couplé à un signifié transcendantal.²⁹ Dans le cas présent, c'est l'approche concrète du langage qui permet de rompre avec la dimension temporelle de l'écriture traditionnelle et provoque un nouveau rapport spatio-temporel de l'écriture. C'est pourquoi, pour les poètes : « On appelle espace : structure espace-temps, au lieu du simple développement linéaire temporel. [...] Poésie concrète : tension de mots-objets dans le temps-espace ».³⁰

En 1960, le groupe *Invenção* se forme grâce à la participation du groupe Noigandres et de divers poètes brésiliens dont : Ronaldo Azeredo (1937-2006), Edgard Braga (1897-1985), José Lino Grünwald (1931-2000), Luiz Angelo Pinto et Pedro Xisto (1901-1987). Deux ans plus tard, *Invenção* possède sa revue du même nom et publie des poèmes concrets, mais aussi des essais et des critiques littéraires. On comprend immédiatement le rapprochement entre ses poètes quand on examine leurs productions. Par exemple, un poème de José Lino Grünwald de 1959, n'est

pas sans évoquer celui d'Haroldo de Campos vu précédemment.

f o r m a
 r e f o r m a
 d i s f o r m a
 t r a n s f o r m a
 c o n f o r m a
 i n f o r m a
 f o r m a

De même, «Asa» de Pedro Xisto entretient une grande proximité avec les idées du groupe Noigandres.

a s a a s a
 s s s s
 a a

 a s a
 s s
 a

«Asa» qui veut dire «aile» en portugais peut être lu horizontalement, verticalement et en diagonale, ce qui assure un mouvement variable au sein du poème. Pedro Xisto procède par la répétition d'un même module formé des lettres «s» et «a» disposées de sorte à former un triangle évocateur d'une aile. La production de Pedro Xisto a la particularité de mêler la pratique concrète à celle du haïku qui est en quelque sorte l'unité de base de la poésie japonaise classique. Certains de ses poèmes montrent un intérêt pour la figure en prenant en compte la dimension visuelle du signe linguistique. Ainsi, «Epithalamium II» :



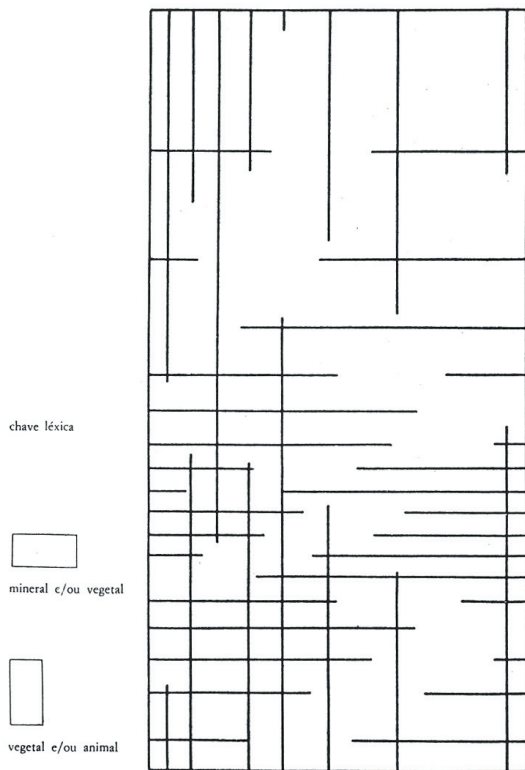
he=êle
 &=e
 she=ela

S=serpens
 h=hommo
 e=eva

Le poème possède plusieurs degrés de lecture, tout d'abord par les trois lettres «s», «h», «e» qui donnent le mot anglais «she» [«elle»], tandis que les deux lettres centrales de même dimension proposent «he» [«il»], ce qui nécessite de concevoir le «s» comme figure. C'est d'ailleurs ce que signale la légende disposée sous le poème en lui attribuant une valeur, celle du «serpent», puis au «h» celle d'«homme» et enfin au «e» celle d'«Ève». Le poème évoque donc l'épisode de la Genèse lorsque le serpent incite Eve à manger la pomme, qui la fait manger à son tour à Adam, provoquant leur expulsion du Jardin d'Eden. Par cet acte le destin de l'homme et de la femme est lié et marqué par le serpent qui les a corrompus. L'attribution d'une lé-

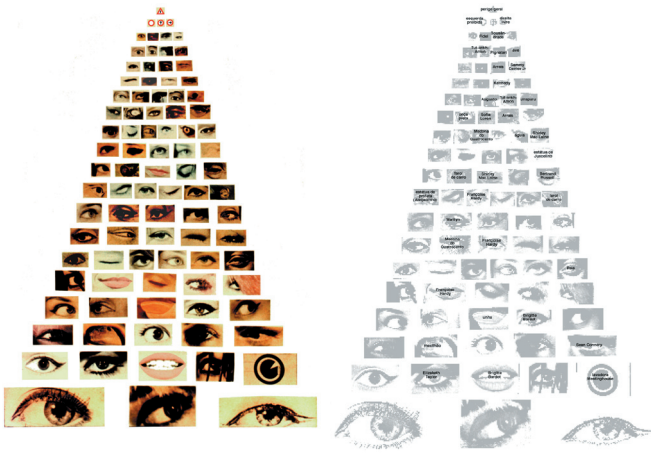
gende oriente l'interprétation du poème, car elle sert certes à donner une traduction, ici de l'anglais au portugais, mais surtout à attribuer une signification à la figure. On retrouve cette pratique de la légende dans la poésie dite « sémiotique » défendue par Luiz Angelo Pinto et Décio Pignatari au début des années 1960. C'est d'ailleurs Décio Pignatari qui a introduit la sémiotique au Brésil et qui va la développer dans la revue *Invenção*.

En 1964, Décio Pignatari et Luiz Angelo Pinto théorisent la poésie sémiotique ou « poésie-code » dans un manifeste intitulé « Nova linguagem, nova poesia » [« Nouveau langage, nouvelle poésie »]. Ils proposent alors une poésie qui inclut divers signes iconiques, signalétiques, mathématiques, audiovisuels, des diagrammes, des graphiques, le langage des ordinateurs.³¹ Tout ce qui peut être caractérisé comme signe, en l'occurrence comme potentiellement signifiant, est incorporé dans ce corpus. Ils s'appuient sur la pensée de Charles W. Morris et de Charles Sanders Peirce, plus particulièrement lorsque ce dernier distingue trois catégories de signes que sont l'icône, l'indice et le symbole. De plus, ils approchent la dimension sémiotique du signe selon trois niveaux : syntaxique, sémantique et pragmatique. Voici un exemple d'un poème de Luiz Angelo Pinto :



Par l'usage de figures, les poèmes « sémiotiques » relèguent le langage verbal en second plan. Ce genre de productions poétiques fonctionne souvent avec une légende qui établit un système de traduction entre l'image et l'écrit. Dans le poème de Pinto, la légende consiste en deux figures de même dimension, l'une est horizontale et l'autre verticale. Et c'est cette disposition qui assure une différence de signification avec respectivement, pour l'une « minéral et/ou végétal » et pour l'autre « végétal et/ou animal ». De prime abord, il s'agit d'une figure donnée pour une signification, et c'est donc le langage verbal qui maintient le tout du poème. Le poème met en place un processus de codage qui assujettit la figure à être un *tenant pour*. La figure est utilisée comme une forme pour ainsi dire *vide*, mais requise par sa malléabilité et sa capacité combinatoire. Mais le poème ne présente pas seulement des rectangles verticaux et horizontaux, comme le laisse supposer la légende. C'est un réseau de lignes qui en vient à former des rectangles de dimensions variables, tout en s'interrompant parfois dans le vide. La forme est littéralement en formation, comme dans un état de suspension pour une autre configuration à venir. L'évidence du système de traduction est ainsi déjouée par la figure elle-même.

D'autres poèmes avec des images assurent un renouvellement fécond de l'expression poétique. En effet, la poésie concrète brésilienne introduit, dans ses manifestations les plus radicales, l'image et/ou des mots découpés sous la forme de collage, dès le début des années 1960. La communication est l'enjeu d'une telle prise de position. C'est le cas des « Popcretos » ou « popcrets » qu'Augusto de Campos réalise à partir de 1964. Pour parler à un grand nombre de gens, la poésie doit employer un vocabulaire actuel et ainsi s'engager dans le monde contemporain qui inscrit ses marques dans le paysage urbain. Pour Augusto de Campos, la poésie concrète répond à la provocation des nouveaux médias, en particulier la communication « immédiate » permise par les slogans publicitaires, les affiches, etc.³² Il ne s'agit pas d'une fascination pour la société de consommation, mais plutôt d'une distance critique, avec une conscience aigüe de l'évolution de la communication dans la société. Cet engagement critique est d'ailleurs présent dans divers poèmes dont « Luxo » qui veut dire « luxe » en portugais et qui par substitution d'une lettre devient dans le poème « lixo » [« immondice »]. Le luxe est vu comme source d'immondice. Dans le « Popcreto » intitulé « Olho per Olho » (« Œil pour Œil »), c'est essentiellement avec l'image qu'une dimension politique critique surgit. Le titre énonce un précepte de la bible, la loi du Talion, exprimé dans les chapitres XXI et XXII du livre de l'Exode. Le poème remplace le précepte dans l'époque des années 1960, avec une esthétique que l'on relie aisément au pop art. Il présente un amoncellement d'images d'yeux selon une structure pyramidale.



Si toutes les images sont issues de magazines de l'époque, le schéma du poème que nous a transmis Augusto de Campos permet de situer plus précisément ses références. Le poète propose un regard sur la société de l'époque qui va du monde politique (Kennedy, Fidel Castro), littéraire (Bertrand Russel, Décio Pignatari, Sousândrade), sportif (Pelé) et cinématographique (Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Françoise Hardy, Sean Connery, Elisabeth Taylor, Sophia Loren). L'actualité de la société est replacée dans une continuité historique avec la présence de Toutankhamon ou encore d'une madone du Quattrocento. Ce qui semble être un vaste panorama culturel cache un engagement critique certain. Ainsi, une partie de la statue du président brésilien Juscelino Kubitschek et l'œil du gouverneur brésilien, Miguel Arraes, apparaissent. Ces deux derniers, de fervents opposants au coup d'états qui s'est produit au Brésil le 31 mars 1964, ont été obligé de s'exiler en raison de la dictature militaire. De plus, une lecture attentive montre la présence, à la partie supérieure de la pyramide, des panneaux de signalisation routiers: diverses interdictions d'accès ou de manœuvres et un danger. Un lien est fait entre le vu, le dit et une codification stricte: le code de la route. À un code correspond une signification édictée par la société et consécutivement le regard et la parole sont pris dans ce système. Le poème dénonce ainsi le conditionnement visuel produit par la société en le montrant. À l'extrême, il s'agit d'un véritable lavage de cerveau qui s'opère, ainsi que le signale un cigle de machine à laver. Augusto de Campos pousse cette logique jusqu'à questionner le regard du spectateur et sa capacité de discernement, en substituant aux yeux, un ongle [« unha »], une bouche [« boca »] et une moule [« mexilhão »] grâce à une similitude formelle. Augusto de Campos dira que « les poèmes offraient une sémantique politique, essayaient, un peu sous l'influence de Maïakovski, d'établir une connexion entre une position politique révolutionnaire et un art révolutionnaire. »³³ Face à l'évidence de l'image, un discours transversal se met en place, qui est d'autant plus significatif, que le poème est créé l'année même du coup

d'état au Brésil, puis diffusé dans le numéro 4 de la revue *Invenção* et exposé en décembre 1964.

Le groupe Noigandres a une abondante production dont nous ne pouvons rendre compte ici. Elle se donne comme une expérimentation continue du langage, des modes de communication, des nouvelles technologies, tout en admettant un point de vue critique certain. En témoigne, « Pós-tudo » (1984) d'Augusto de Campos qui prononce une critique de la notion de post-modernisme alors en vogue à l'époque :



Il exprime la volonté [« quis »: voulu] de tout [« tudo »] changer [« mudar »]. Mais il joue sur le verbe « mudar » avec « mudei » [« changé »], puis « mudo » [« je change »] qui, dans sa forme adjectivale, veut dire aussi « muet ». Haroldo de Campos critique ainsi le « maintenant post-tout / extout » [« agorapóstudo / extudo »] du post-modernisme qui dans cette volonté de changement en reste muet. Si Augusto de Campos voit dans ce poème une forme d'auto-ironie, il dit « je le voudrais aussi comme une manifestation de désaccord avec l'idée qui resurgit à propos des discussions sur cette chose qu'on appelle post-modernisme, postmoderne. ... dans la plupart des cas cette idée de postmoderne a été prise comme un signe de retour à des valeurs anciennes, ou comme un prétexte pour une stratégie de plus pour essayer de décourager l'expérimentation. Et ce poème traduit un peu ce désir de réduire par une exagération "post-tout" ce concept. ... Je m'obstine à penser que si ce problème existe, il est un défi qui doit être résolu par l'invention, par de nouvelles créations, par de nouvelles aventures, par de nouvelles explorations, et non par un retour à des méthodes dépassées. »³⁴ Et c'est cette capacité à provoquer de nouvelles créations qui caractérise la production de ses poètes brésiliens. Très tôt, leur poésie est mise en musique par des compositeurs contemporains (tels que Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat, Damiano Cozella, Julio Medaglia) ou se fait en collaboration avec des artistes plasticiens, comme c'est le cas d'Augusto de Campos avec le plasticien Julio Plaza, dès 1968. C'est donc bien le caractère expérimental qu'il faut retenir dans cette poésie brésilienne, d'où

d'ailleurs leur intérêt pour les nouvelles technologies. C'est une poésie où rien n'est acquis et qui se donne comme le résultat d'une quête, une prise de risque. Elle s'affranchit des formules de la poésie bidimensionnelle et linéaire, ne s'enferme pas dans une forme convenue, pour inventer d'autres manières de faire et de penser.

¹ Cf. Canto XX, Ezra Pound, *Les Cantos*, traduction par Jacques Darras, Yves Di Manno, Philippe Mikriamos, Denis Roche, Paris, Flammarion, collection « Mille & une pages », (1986), 2002, p.108.

² Jacques Donguy, *Une génération, 1960-1985*, Paris, Henry Vernier, 1985, p.11. Dans un autre ouvrage, Jacques Donguy fournit une série d'interprétations fortes intéressantes sur ce mot. Notons l'une d'elles, pour son originalité, qui vient de Julien Blaine à partir de l'interprétation de Raynouard pour qui « Noigandres » : « Ce serait la châtaigne de “ muscade ”, piquante à l'extérieur, soyeuse à l'intérieur, châtaigne que l'on mange crue. Le mot est encore employé dans le massif central des Maures à Collobrières. Soit une métaphore à l'extérieur des couilles, et à l'intérieur du sexe de la femme. » Jacques Donguy, « Préface », dans Augusto de Campos, *Anthologie des poesia*, Paris, Al Dante, 2002, p.7, note 1.

³ Ines Oseki-Depré, « La poésie contemporaine brésilienne : l'héritage du concrétisme », http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/O_f/OSEKI_F/TXT_F/Synopsis.htm

⁴ Carlo Belloli est considéré comme le précurseur de la poésie concrète par la publication, en 1943, d'un poème intitulé « Bimba Bomba ». Oyvind Fahlström, qui est né au Brésil, écrit en 1953 *Hipy Papy Bthuthdth Thuthda Bthuthdy : manifeste pour une poésie concrète* et le publie l'année suivante. Eugen Gomringer publie son recueil *Konstellationen* à Berne en 1953, chez Spiral Press, puis son manifeste *Vom vers zur concrete poesie* dans le numéro 2 d'*Augenblick*, en 1954, à Baden-Baden.

⁵ Jacques Donguy, *Poésies expérimentales. Zones numériques (1953-2007)*, Dijon, Les presses du réel, 2007.

⁶ A partir de 1953, Eugen Gomringer est secrétaire de Max Bill qui est le directeur de la Hochschule für Gestaltung de 1951 à 1955.

⁷ Eugen Gomringer, « The first years of Concrete Poetry », traduction Stephen Bann, *Form*, n°4, 15 avril 1967, p.18. Adriano Spatola note que « toutefois, la constellation repose sur la distribution linéaire des éléments et sur un contrôle extrêmement strict de la composition, alors que les textes des poètes concrets brésiliens sont souvent caractérisés par un ordonnancement pluridimensionnel des signes dans l'espace de la page, avec des résultats qui font

songer à une sorte de “ baroque visuel ” ». Adriano Spatola, *Vers la poésie totale*, présentation, traduction et notes de Philippe Castellin, (Turin, Milan, Genève, G.B Paravia, 1978), Marseille, Edition Via Valeriano, 1993, p.151.

⁸ Cf. Claus Clüver, « Klangfarbenmelodie in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos », dans *Comparative Literature Studies* 18 (1981), pp.386-398.

⁹ Ce poème a été aussi présenté à Teresopolis, en février 1954, par Décio Pignatari et le musicien Damiano Cozzela.

¹⁰ Augusto de Campos a entretenu, vers le mois d'octobre 1956, une correspondance avec Cummings.

¹¹ Antonio Sergio Bessa, « The “ image of voice ” in Augusto de Campos *Poetamenos* », <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/bessa.htm>

¹² Marjorie Perloff, « Writing as Re-Writing : Concrete Poetry as Arrière-Garde », <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/perloff.htm>

¹³ Je remercie Augusto de Campos de m'avoir transmis cette traduction en français réalisée par Maryvonne Lapouge-Pettorelli.

¹⁴ Lettre d'Augusto de Campos à Véronique Perriol, du 4 août 2010.

¹⁵ Le terme anglais « coin » peut renvoyer à la fois au nom désignant une « pièce de monnaie » ou au verbe, « frapper de la monnaie », « inventer ». Ce terme trouve une forme adverbiale inusitée dans le poème avec l'adjonction du suffixe « ly » qui donne donc « coinly ».

¹⁶ Le terme latin « felix » admet comme signification à la fois « fécond », « fertile » mais aussi « heureux » et « chanceux ».

¹⁷ Jacques Donguy, « Entretien avec Augusto de Campos », São Paulo, 12 mai 1992, dans *Poésure et Peinture, « d'un art, l'autre »*, catalogue d'exposition, Marseille, Centre de la vieille Charité, 12 février - 23 mai 1993, Marseille, Musées de Marseille, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p.374.

¹⁸ Lorsque les poètes concrets brésiliens ont réédité une anthologie de Vladimir Maïakovski, ils l'ont dédiée à Jakobson, qui avait été l'ami de Maïakovski, en ces termes : « pour Jakobson, le poète de la linguistique ». Cité par Jacques Donguy, *Une génération, 1960-1985, op.cit.*, p.28.

¹⁹ Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p.46. On retrouve cette idée d'un aspect synthétique de la poésie chez Edgar Poe dans *The Poetic Principle* (1850), puis plus tard chez Gertrude Stein.

²⁰ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, « Plano-piloto para poesia concreta » (première publication dans *Noigandres*, n°4, 1958), dans *Teoria da Poesia Concreta. Textos criticos e manifestos 1950-1960*, [São Paulo], Duas Cidades, 1975, p.158.

²¹ Décio Pignatari, «A Ilusão da Contigüidade», *Atra-
ves* 1, 1976, p.36.

²² Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, «Plano-piloto para poesia concreta», *op.cit.*, p.156.

²³ La présence de poètes concrets dans *An Anthology* – publication pré-Fluxus – mérite d'être rappelée, avec la participation par exemple, de Claus Bremer invité par Dick Higgins. En 1967, Emmett Williams publie *An Anthology of Concrete Poetry* qui rassemble les productions poétiques Fluxus et celles de la poésie concrète, notamment d'Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Ian Hamilton Finlay, Heinz Gappmayr, Paul de Vree, Diter Rot, etc. *An Anthology of Concrete Poetry*, édité par Emmett Williams, New York, Edition Hansjörg Mayer, Something Else Press, 1967.

²⁴ Dick Higgins, *PATTERN POETRY. Guide to an Unknown Literature*, Albany, State University of New York Press, 1987.

²⁵ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, «Plano-piloto para poesia concreta», *op.cit.*, p.156.

²⁶ Leurs principales sources sont l'essai de Fenollosa «The Chinese written Character as a Medium for Poetry» (1909), tout comme pour Pound, ainsi que l'article d'Eisenstein «Principe cinématographique et l'idéogramme» (1929). Il est à noter que les poètes brésiliens ont une importante activité de traduction comme mode de renouvellement et d'engendrement textuel, qualifié de «transcréation» par Haroldo de Campos et de «tradução-arte» [«traduction-art»] par Augusto de Campos, afin d'insister sur la dimension créative lors de la traduction. Lettre d'Augusto de Campos à Véronique Perriol, du 4 août 2010.

²⁷ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1968, p.103.

²⁸ Jacques Derrida *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, (1967), 1997, pp.139-140.

²⁹ Jacques Derrida, *ibid*, p. 33.

³⁰ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, «Plano-piloto para poesia concreta», *op.cit.*, p.156.

³¹ Luis Angelo Pinto, Décio Pignatari, «Nova linguagem, nova poesia», 1964, dans *Teoria da poesia Concreta, Textos Criticos e Manifestos 1950-1960*, *op.cit.*, pp.159-162.

³² Haroldo de Campos, «Evolução de Formas: Poesia Concreta», (1957), dans *Teoria da Poesia Concreta. Textos criticos e manifestos 1950-1960*, *op.cit.*, p. 52.

³³ Jacques Donguy, «Entretien avec Augusto de Campos», *op.cit.*, p.377.

³⁴ Jacques Donguy, «Entretien avec Augusto de Campos», *op.cit.*, p.379.

L' introduction des technologies numériques dans la poésie modifie considérablement certaines données, en traitant réciproquement le son, le texte et l'image. L'intérêt qu'a porté la poésie concrète du groupe Noigandres pour les nouvelles technologies n'est pas anodin, car leurs productions repoussent déjà les frontières admises. En fait, certains principes de la poésie concrète brésilienne annoncés dans le «Plano-piloto para Poesia Concreta» [«Plan Pilote pour une Poésie Concrète»] de 1958 vont assurer et permettre le passage d'une poésie concrète à une poésie technologique.¹ Nous en rappelons quelques points. La réduction des éléments poétiques amène un rejet de la syntaxe linéaire traditionnelle pour privilégier la parataxe. L'ordre d'apparition des mots est variable et soumis à la configuration spatiale du poème qui remplit le rôle précédemment attribué à la syntaxe. De plus, il est question d'une poésie verbi-voco-visuelle, afin de souligner les dimensions textuelle, sonore et visuelle du poème qui interagissent entre elles. L'image n'est pas rejetée et certains poèmes n'usent pas de mots. La critique de la linéarité de la syntaxe, l'insatisfaction d'une poésie statique liée à la page et l'intérêt pour la dimension visuelle et auditive de la poésie assurent une affinité entre la poésie concrète et les nouvelles technologies.

1- Permutation, combinatoire et aléatoire

L'utilisation de l'ordinateur en poésie possède une histoire qui remonte aux années 1960. Celle-ci est connue.² Dès 1959, Théo Lutz, alors élève de Max Bense, se sert d'un ordinateur, un ZUSE Z22, pour produire un texte. Grâce à l'ordinateur, il manipule le début du *Château* de Franz Kafka, en appliquant des règles de calcul. C'est Bense qui lui suggéra l'idée de travailler sur les nombres aléatoires pour générer un texte. Lutz publie un exemple de ses «Stochastische Texte» en décembre 1959 dans la revue *Augenblick* de Bense, et montre qu'une nouvelle syntaxe est créée à partir de séquences basées sur des constantes logiques (sujet, verbe, conjonction, etc.). La même année, Brion Gysin écrit son célèbre poème «I am that I am» qui consiste en la permutation de chacun des termes dont il enregistre le résultat sur bande sonore. En 1965, il poursuit cette expérimentation en utilisant un ordinateur Honeywell avec l'aide du mathématicien Ian Sommerville, pour engendrer toute une série de permutations des mêmes termes. Cette

pratique se poursuit d'ailleurs avec d'autres poèmes.

La permutation et la combinatoire possèdent une longue histoire en littérature et en poésie. Au 17^{ème} siècle, G.W. Leibniz publie *Issertatio de Arte Combinatoria* (1666) ou encore Juan Caramuel y Lobkowitz, dans son ouvrage, *Primus calamus ob oculos ponens metametricam...* (1663), parle de poème «labyrinthe» grâce à une sorte de machine qui pourrait produire plusieurs milliards de quatrains. La permutation et la combinatoire deviennent une pratique majeure au 20^{ème} siècle, en particulier avec Gertrude Stein et Raymond Queneau.³ Du côté de la poésie concrète, le poète suisse Eugen Gomringer emploie le terme «inversion» pour un procédé qui relève de la permutation poétique.⁴ En 1963, Augusto de Campos écrit un poème qui consiste en la permutation des lettres du mot «Acaso» [«hasard»] en différentes séquences dont certaines n'ont aucune signification, mais qui donnent son sens au poème lorsqu'il est lu dans son ensemble.

La permutation trouve un écho majeur avec l'ordinateur, puisqu'une de ses facultés est la combinatoire, et ce grâce à un programme qui traite des éléments issus d'une banque de données. Le Brésil montre rapidement un intérêt pour l'utilisation de l'ordinateur, en particulier les poètes du groupe Noigandres. En 1964, Décio Pignatari et Luiz Angelo Pinto publient une étude, amorcée l'année précédente, sur l'application des méthodes statistiques et des théories informatiques à la littérature, à l'aide d'un ordinateur IBM 1620 du Centro de Cálculo Numérico da Escola Politécnica [Centre de Calcul Numérique de

l'Ecole Polytechnique] de l'USP à São Paulo, en collaboration avec Ernesto De Vita, alors responsable du centre. L'intérêt pour les nouvelles technologies se manifeste très tôt, même si les poètes brésiliens se les approprient progressivement en raison de leur accessibilité. En 1966, Pedro Xisto, Erthos Albino de Souza et Bernardo C. Kamergorodski publient un livre intitulé *Vogaláxia* qui utilise le langage de programmation en vue d'une production poétique. Ne pouvant se servir d'un ordinateur, Pedro Xisto a calculé à la main toute une série de permutations et de répétitions, puis il demanda à l'ingénieur Erthos Albino de Souza de les réaliser. Ce livre a donné lieu à un spectacle multimédia lors du Festival de Printemps à l'Université de Buffalo en mars 1968.

C'est aussi Waldemar Cordeiro, en collaboration avec Giorgio Moscati, alors professeur de physique à l'Université

II

De la poésie concrète à la poésie numérique

Les premières expérimentations au Brésil

de São Paulo, qui expérimente l'ordinateur pour une production artistique. En 1968, grâce à un ordinateur IBM, type 360/44, ils produisent la série «Beabá» [«ABC»] qui est connue comme étant «Contedo Informativo de Três Consoantes e Três Vogais Tratadas por um Computador» [«Contenu Informationnel de Trois Consonnes et Trois Voyelles produit par Ordinateur»]. À partir de probabilités et de combinatoires, un programme génère dix pages de positions variables de trois lettres et de trois consonnes. L'ordinateur devient un véritable partenaire lors de la création. L'année suivante, ils créent une image générée par ordinateur, intitulée «Derivadas de Uma Imagem» [«Dérivées d'une image»]. Selon Giorgio Moscati, ils ont alors testé un certain nombre de transformations: élargissement, déformation, changement d'un axe sans changer les autres, etc. La dérivée fait partie de ces transformations qui sont fondamentales en mathématique. Pour «Derivadas de Uma Imagem», Waldemar Cordeiro a choisi une affiche qui fait la promotion de la Saint Valentin, puis l'a ensuite numérisée. Ils décidèrent de sept niveaux de luminosité qui vont du blanc au noir. Le résultat est une succession d'images abstraites d'intensités lumineuses variables. [<http://www.visgrafimpa.br/Gallery/waldemar/obras/deriv.htm>]

L'intérêt de Waldemar Cordeiro pour les nouvelles technologies l'amène à écrire un manifeste intitulé «Arteônica: Electronic Art» en 1971 et publié dans le catalogue d'exposition du Salon International Arteônica.⁵ Dans ce manifeste, il constate l'obsolescence du système de communication traditionnel en art qui réside dans la nature du médium. Selon l'auteur, les médias électroniques peuvent suppléer à ce manque en diversifiant l'information et en s'adressant à un grand nombre de gens. Il nomme *Arteônica*, un art électronique dont le mérite serait de démystifier l'art traditionnel et de contribuer à une analyse des processus mentaux de l'activité artistique, en raison de la méthode employée. Durant ses premières expérimentations, Waldemar Cordeiro souhaite explorer les possibilités visuelles de la syntaxe, mais aussi le nouveau rythme permis par les technologies. Pour lui, l'art électronique permet de créer des œuvres interdisciplinaires, utilisant les recherches et les découvertes scientifiques en psychologie, neurologie, etc.

Le poète portugais E.M. de Melo e Castro, qui a vécu au Brésil, utilise les nouvelles technologies depuis la fin des années 1960 et publie en 1971 dans *Alea e Vazio* [*Aléa et Vide*], le poème «Tudo pode ser dito num poema» [«Toute chose peut être dite dans un poème»] qui est basé sur la permutation générée par un programme. Néanmoins, *Alea e Vazio* est un recueil essentiellement écrit à la main par son auteur, même si certains poèmes engagent le calcul, principalement la combinaison et la permutation. C'est Pedro Barbosa qui a utilisé l'ordinateur pour offrir une autre version de «Tudo pode ser dito num poema». Pedro

Barbosa est un chercheur portugais de l'Université de Porto qui travaille sur la production et la permutation de textes par ordinateur. Il s'est servi d'un algorithme créé par E.M. de Melo e Castro pour ce poème, en le modifiant légèrement, pour produire une série de permutations, environ 3 000.

2- Partition et générateur de textes

L'utilisation de textes d'auteurs pour produire un autre texte, comme l'a fait Lutz en 1959, est assez fréquente en littérature. On la retrouve déjà au 19^{ème} siècle sous la plume de Lautréamont, pour qui «Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique».⁶ Il détourne alors trois auteurs (Pascal, La Rochefoucauld et Vauvenargues) pour son texte *Poésies II* édité en 1870. Chris Funkhouser qualifie cette pratique d'anthropophagie, en référence au *Manifeste Anthropophage* (1928) d'Oswald de Andrade, apprécié des poètes concrets brésiliens. L'anthropophagie est un mode de redécouverte de la signification originelle du texte mis en perspective avec des positions personnelles de l'auteur.⁷ L'anthropophagie correspond aussi plus largement à la réutilisation de textes du «cut-up» de Bryon Gysin et Williams Burroughs et du «détournement» théorisé par Guy Debord.⁸ Dans cette perspective, l'ordinateur devient un excellent outil de manipulation et de recomposition du texte pour le faire revivre et lui insuffler un sens nouveau.

En 1966, l'ingénieur Erthos Albino de Souza commence à s'intéresser à la logique des systèmes informatiques en rapport à la poésie. L'objectif était, tout d'abord, de traiter le vocabulaire poétique de certains auteurs tels que Gregório de Mattos, Pedro Kilkerry ou encore Carlos Drummond de Andrade. En 1972, Erthos Albino de Souza produit un poème grâce à l'ordinateur, en langage de programmation FORTRAN. Titré «Le Tombeau de Mallarmé», Erthos Albino de Souza souligne une certaine filiation avec la tradition poétique, tout marquant une rupture: un enterrement. L'auteur est parti d'un problème de physique concernant la distribution de température d'une tuyauterie de section carrée à l'intérieur d'une autre tuyauterie également carrée. Il attribue à chaque lettre du nom de «Mallarmé» une température (M= 0 jusqu'à E = 200 C°). En raison de la variation de température, il obtient toute une série de résultats. Les lettres se répartissent dans l'espace et en viennent pour certaines à former une tombe. En 1973, Erthos Albino de Souza crée un recueil, *Ninho de metralhadoras* à l'aide de l'ordinateur. Certains de ses poèmes présentent des figures géométriques constituées à partir de lettres qui se répartissent dans l'espace.

Durant les années 1980, l'ordinateur devient plus accessible grâce à l'apparition des PC (Personal Computer) ce qui motive la production de certains poètes. Silvio Roberto de Oliveira utilise d'abord un CP-200, puis un SHARP Hotbit. Albertus Marques, qui dès

1961 fait des «Electric Poems»⁹, commence à travailler avec un ordinateur IBM pour créer des poèmes qui jouent sur une permutation poétique continue. Néanmoins, une telle pratique poétique demande une connaissance de la programmation, c'est pourquoi les poètes ont recours à des ingénieurs, des mathématiciens et des informaticiens. C'est le cas de Daniel Santiago qui a rencontré un certain nombre de difficultés pour produire son poème «Soneto só pra vê» [«Sonnet seulement à voir»]. Il le réalise grâce à Luciano Moreira qui établit un programme réalisé dans le langage TAL/II, le 5 novembre 1982.¹⁰ Cette même année, Eduardo Kac réalise son premier poème numérique intitulé «Não» et utilise également le minitel qui vient de faire son apparition au Brésil.

Progressivement, les poètes apprennent la programmation, au point que l'on parle de «poète programmeur». Celui-ci prévoit les différentes occurrences du poème, les événements susceptibles ou non de se produire. Mais le programme fournit un certain nombre d'enchaînements et associations qui assurent une dynamique au poème. De la sorte, ce qui est généré est dit unique, grâce au programme. Plusieurs modifications peuvent être notées. L'écriture est manipulation du langage, ce que fait également la programmation. Ce qui fait acte poétique est élaboré en amont par le poète, au point que l'on peut se demander si le programme peut être conçu comme étant le poème. C'est une idée qui n'est pas nouvelle puisqu'on la retrouve dès 1966 sous les mots de Carl Fernbach-Flarsheim.

Sa recherche d'un interlangage l'amène à des expérimentations évaluant l'idée de structure via le matériel informatique. Il conçoit certains poèmes comme de véritables programmes pour ordinateur comme, par exemple, «PØEM 1». Il précise :

Nous pouvons programmer un ordinateur pour réagir à un certain type de logique par une entrée STRUCTUREE AU HASARD. [...] Le «programme générateur de hasard» est une bande d'entrée qui alimente un large groupe de symboles hasardeux et laisse la machine réagir à ces symboles sous le contrôle de notre programme. La question survient : Si la partition est un poème pourquoi pas le programme qui la contrôle ?¹¹

Un tel constat trouve sa source dans l'analogie entre le programme informatique et la partition, Carl Fernbach-Flarsheim en ayant faite de nombreuses. La partition poétique permet d'exécuter, en public ou non, le poème. Son exécution se rapproche de la performance. Avec la partition et le programme, le résultat n'est pas définitivement observable, car un contexte temporaire est créé afin que la poésie émerge. Une affinité apparaît donc entre poésie numérique et poésie performative. Tout comme pour la performance, avec l'ordinateur, le temps du texte est celui de l'instant, hormis bien sûr lorsqu'il a été ensuite imprimé ou enregistré sous la forme d'une copie. La poésie par ordinateur est un temps du présent, qui se donne comme

un nouveau champ d'expérience. C'est un territoire mental où l'événement poétique surgit.

Plus récemment, c'est une position qu'adopte Jean-Pierre Balpe lorsqu'il parle d'écrivain programmeur. Jean-Pierre Balpe crée des générateurs de textes qui gèrent la syntaxe et la sémantique. Le générateur de texte est un simulateur qui se distingue d'un générateur combinatoire. Mais étudier ce genre de production textuelle nécessite d'autres outils d'analyse que ceux employés traditionnellement. En effet, selon Jean-Pierre Balpe, une «approche critique demandera alors l'élaboration d'une autre démarche analytique non plus basée sur des traces matérielles de texte mais bien davantage sur des comparaisons de programmation de processus : peut-être ce que l'on pourrait appeler une génétique du virtuel».¹² De plus, cette notion de programmation invite à réviser le rôle du poète qui est conçu par Balpe comme «méta-auteur» puisqu'un auteur est celui qui produit un texte et que dans le cas présent c'est le programme.

André Vallias, qui s'intéresse à la poésie visuelle depuis les années 1980, a débuté l'utilisation de l'ordinateur en 1988, sous l'impulsion de la lecture du philosophe Vilém Flusser. Ayant vécu en Allemagne de 1987 à 1994, il pu avoir accès à un ordinateur, ce qu'il n'aurait pu faire au Brésil en raison de l'instabilité économique de l'époque. Avec l'ordinateur, il souhaite intégrer la troisième dimension ce qu'il entreprend, en 1990, avec «Nous n'avons pas compris Descartes». Le titre du poème est inspiré d'un texte de Mallarmé datant de 1869, tiré de ses «Notes» dans lequel Mallarmé souligne l'excès français d'une interprétation rationaliste des textes de Descartes. À la suite de la réflexion de Mallarmé sur le rôle du blanc de la page au sein du poème, Vallias aborde la relation entre le poème et l'espace, mais en utilisant trois dimensions. Pour Vallias, Descartes a créé un lien entre l'univers de l'algèbre et le monde de la géométrie. S'inspirant des codes idéographiques de la Renaissance et du Baroque, Vallias montre tout d'abord dans cette production, un espace plan quadrillé, puis enfin, le poème qui reprend le même espace avec deux courbures, des sortes de bosses. Outre la troisième dimension, il intègre le temps en référence à Einstein pour définir l'espace courbe.¹³ La relation virtuelle de plusieurs codes amène Vallias à réfléchir sur la nature hybride du poème qui comporte des éléments graphiques, plastiques, textuels, etc. Il adopte le terme de «diagramme» (du grec «dia»: «à travers» et de «graphein»: «écrire») pour qualifier sa production faite par ordinateur. En 1991, il compose «Verse» qui consiste en la représentation graphique de mots, grâce à des lignes droites et courbes. Vallias en appelle aux origines de la poésie en utilisant quatre termes de la langue métrique grecque et latine et en leur attribuant une autre signification : «trochee = to run» [«trochée = courir»], «iamb = to throw» [«iambe = jeter»], «anapest = to strike» [«anapeste = frapper»], «dactyl = the finger» [«dactyle = le doigt»]. Ces quatre groupes ainsi qu'une flèche sont disposés sur chaque côté

d'un espace carré. En cliquant sur la flèche, l'espace est modifié en volume avec différents degrés de complexité. André Vallias établit ainsi un lien entre la poésie antique et la poésie numérique qui se donne dans une totale visualité, celle d'un espace en trois dimensions actionnable par le lecteur. Il montre une tentative de dépasser le caractère linéaire de l'écriture pour explorer les données spatiales où le lecteur devient une donnée majeure.

Plus récemment, Joesér Alvarez se réfère dans « Scalpoema » de 2001, à une nouvelle de Machado de Assis (1839-1908) intitulé *Memórias Póstumas de Braz Cubas* [<http://arteonline.arq.br/museu/netartwebart/joeser.htm>]. « Scalpoema » débute avec cette phrase en portugais : « AO PRIMEIRO VERME QUE ROEU AS FRIAS CARNES DO MEU CADÁVER, DEDICO COMO SAUDOSA LEMBRANÇA ESTA MEMÓRIAS PÓSTUMAS » [« AU PREMIER VER QUI A RONGÉ LA CHAIR FROIDE DE MON CADAVRE, JE DEDIE AVEC NOSTALGIE LE SOUVENIR DE CES MÉMOIRES À TITRE POSTHUME. »] Ensuite les lettres s'effacent progressivement, la syntaxe se disloque et se reconfigure pour formuler « A O VER-ME QUERO VER ALÉM DESTA MEMORIA POSTA ». Le poète joue sur le mot « ver » [« verme »] et le verbe « voir » [« ver »] grâce au tiret, ce qui donne à la fois « EN CE VER » et « DE ME VOIR ». Puis la suite du poème peut se traduire par : « JE VEUX VOIR AU-DELÀ DE CETTE MÉMOIRE PASSÉE ». Finalement, l'ensemble des lettres disparaît pour laisser place à un sablier. En toute sobriété, Alvarez conjugue texte et image sur le mode de la disparition et de la mémoire, mais aussi de l'anthropophagie créatrice par la référence à Machado de Assis et par ce ver qui ronge le cadavre du poète.

3- Poésie animée

E.M. de Melo e Castro a sans doute produit le premier poème-vidéo, en 1968 avec « Roda Lume ». La vidéo lui semble alors un médium capable de pousser les limites du potentiel expressif des mots dans leur dimension visuelle et sonore. Pour lui, « les mots et les lettres pouvaient au moins être libre, créant leur propre espace ». ¹⁴ « Roda Lume » est une vidéo en noir et blanc réalisée à partir de formes géométriques et des lettres dessinées préalablement à la main qui sont ensuite enregistrées à l'aide d'une caméra. Une bande sonore, qui consistait en une lecture phonétique improvisée des images visuelles, a été ajoutée ensuite. Le poème-vidéo a été diffusé dans un magazine littéraire de la télévision portugaise au début de l'année 1969, mais a provoqué un scandale auprès des spectateurs. La chaîne de télévision a par ailleurs détruit la vidéo. Ayant gardé le storyboard, le poète en a créé une seconde version en 1986, d'une durée de deux minutes cinquante huit secondes.

Cette première expérience, certes réalisée avec les outils disponibles, devient une pratique fondatrice d'une nouvelle expérimentation poétique. À partir de certains poèmes datant des années 1960, le poète produit une quinzaine de vidéo-poèmes, puis réalise que le médium vidéo a sa propre identité dans la production d'images. Il crée dès lors des poèmes qui n'ont pas été écrits antérieurement. En 1985, il a l'opportunité de travailler à l'Institut Portugais pour l'Apprentissage à Distance (IPED), puis plus tard à l'Open University de Lisbonne où il a à disposition des studios pour explorer les possibilités créatives des nouvelles technologies. C'est véritablement au début des années 1990, que E.M. de Melo e Castro explore le vaste potentiel de la vidéo grâce au PC qui lui facilite grandement la tâche. Il n'utilise pratiquement plus la caméra, mais produit des images générées par ordinateur et transformées par différents effets. Il dirige alors ses recherches vers une interaction du texte et de l'image qui aboutit à une production infographique conséquente, une info-poésie. ¹⁵ Ses poèmes, dont « Az, couleur 1, 2, 3 et 4 » en est l'exemple, montre une attention portée à la plasticité de l'écrit qui engendre une poésie visuelle d'un nouveau genre. Le passage du texte à l'image et leur interpolation introduisent un rythme et une spatialité qui déterminent un nouveau type de discours. De plus, le visuel et le son deviennent des éléments constitutifs de la poésie qui se donne dans le temps. Pour lui, « l'espace est maintenant l'équivalent du temps et l'écriture n'est pas une partition, mais une réalité dimensionnelle virtuelle. » La poésie est dès lors un « complexe verbi-voco-sonore-visuel-couleur-mouvement » qui amène une perception kinesthésique totale. ¹⁶

Au Brésil, les premières expériences en matière de vidéo semblent se produire au début des années 1970, notamment à Rio de Janeiro avec des artistes tels que Paul Herkenkoff, Anna Bella Geiger, Johon Azulai, José Roberto Aguilar, Norma Bahia, Rita Moreira, Regina Siveira Gabriel Borba. En 1978 a eu lieu la première Rencontre Internationale d'Art Vidéo à São Paulo, ce qui fut l'occasion de faire connaître les oeuvres de J. R. Aguilar, Tadeu Jungle, Walter Silveira et Arthur Matuck. C'est surtout durant les années 1980 que la poésie va s'approprier la vidéo comme outil poétique, malgré des moyens précaires, mais qui vont ouvrir la voie vers des expérimentations infographiques complexes. Au milieu des années 1980, Júlio Plaza crée un vidéo-poème intitulé « I-Ching », en 1986 Walter Silveira e Pedro Veira propose « Violence ». C'est aussi à cette époque, en 1984, qu'Augusto de Campos expérimente pour la première fois la vidéo pour la réalisation de « Pulsar » qui est produit grâce à un ordinateur à haute résolution (Intergraph) [<http://www.youtube.com/watch?v=BfO6r1t0E9Q>]. Cette vidéo est faite en collaboration avec le groupe Olhar Eletrônico, constitué de Marcelo Tas et Ernesto Varela, assisté d'artistes comme José Wagner Garcia et Mario Ramiro. Le poème énonce « ONDE QUER QUE VOCÉ ESTÉJA/EM

MARTE OU ELDORADO/ABRA A JANELA E VEJA/O PULSAR QUASE MUDO/ABRAÇO DE ANOS LUZ/QUE NENHUM SOL AQUECE/E O ECO (OCO) ESCURA ESQUECE» [«OÙ QUE VOUS SOYEZ/SUR MARS OU L'ELDORADO/OUVREZ LA FENÊTRE ET VOYEZ/LE PULSAR CHANGE PRESQUE/EMBRASSE LES ANNÉES LUMIÈRES/QU'AUCUN SOLEIL NE CHAUFFE/ET L'ÉCHO SOMBRE (CREUX) OUBLIE»]. Les mots apparaissent successivement en blanc et se répartissent sur le fond noir, accompagnés d'une musique et de la voix de Caetano Veloso. La lettre «e» est remplacée par une étoile scintillante tandis que le «o» parfois par un simple point. Ceci a pour effet de perturber la lisibilité du poème, mais d'intégrer une pulsation au sein des mots, créatrice d'un rythme graphique auquel participe le son. Augusto de Campos produit ensuite plusieurs vidéo-poèmes dont «Cidadecitycite», à la fin des années 1980.

Plusieurs poètes travaillent en 1992 et 1994 en collaboration avec des ingénieurs du LSI-USP (Laboratório de Sistemas Integráveis, da Escola Politécnica da Universidade) de São Paulo, ce qui amène la création de sept poèmes animés: «SOS» et «Bomba» d'Augusto de Campos, «Parafísica» et «Crisantempo» d'Haroldo de Campos, «Femme» de Décio Pignatari, «Dentro» d'Arnaldo Antunes et «O Arco-Íris No Ar Curvo» de Júlio Plaza. «Bomba» présente à l'écran des lettres qui sont littéralement éclatées comme sous l'effet d'une bombe et par un mouvement centrifuge semblent projetées vers le spectateur. «Bomba» de 1992 est la version GIF (Graphic Interchange Format) d'une œuvre réalisée en 1983 et parue dans le journal *Folha* de São Paulo en 1986. Dans le poème original sur papier, c'est le résultat de l'effet d'une bombe qui est présenté. Dans la version numérique l'éclatement des lettres est progressif, c'est un processus. Thématique et technique se combinent pour exprimer le mouvement. Cette recherche de mouvement par Augusto de Campos est perceptible lorsqu'il crée une version holographique du poème en 1987, cette version GIF en 1992, puis une dernière version Flash en 1997.

Le mouvement modifie le poème dans la mesure où il est créateur d'un espace en trois dimensions et entraîne une perception variable des signes, à la fois plastique et linguistique. En effet, en raison du mouvement, le lecteur doit accepter de ne pas identifier toutes les lettres contrairement à la première version où il avait loisir de le faire, et se laisser porter par le visible, pour aborder le poème de manière cognitive. Selon Gilles Deleuze, «l'image-mouvement donne lieu à un ensemble sensori-moteur qui fonde la narration dans l'image» et non l'inverse.¹⁷ Dans «Bomba», les lettres sont des éléments plastiques qui acquièrent peu à peu une dimension lisible. Le poème montre un état de destruction progressif et suggère une construction à venir lorsque les lettres trouveront un état autre de stabilisation.

La spatialité et la temporalité conditionnent l'émergence narrative. Le mouvement participe au processus sémiotique, il est un agent plastique source de sensation et producteur de sens, impliquant le souvenir.

La dernière version du poème de 1997 est enrichie par une bande son réalisée en collaboration avec son fils Cid Campos.¹⁸ [http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/D_f/decampos_F/ANIM_f/BOMBA_f/POEMA-BOMBA.html] On peut entendre les mots «poema» et «bomba» qui se succèdent puis s'amalgament et se mêlent au point de les rendre par moment indistincts. Ils fusionnent pour correspondre à cet éclatement de lettres présenté par le poème. Différents sons instrumentaux et des bruits accompagnent le mouvement progressif des lettres. Au début des sons de gouttes d'eau créent une opposition eau-feu suggérée par la bombe et renforcée par les couleurs rouge (du fond) et jaune (des lettres). Le son devient un enrichissement majeur du poème et participe aux sensations kinesthésiques produites par le mouvement des lettres. C'est aussi Philadelpho Menezes qui souligne l'importance du son dans ce genre de poésie. Pour lui, «l'origine de la poésie technologique remonte à la poésie électronique de Henry Chopin durant les années 1950, quand le premier laboratoire de son électroacoustique est apparu en France.»¹⁹ Il faut noter que dès les années 1980, la commercialisation de synthétiseurs permet la venue d'effets sonores qui modifient considérablement la musique et enrichissent l'univers de la musique électroacoustique. Philadelpho Menezes insiste aussi sur les aspects tactiles de la poésie animée et préfère le terme d'«intermédia», à la suite de l'artiste Fluxus Dick Higgins, à celui de «multimédia».²⁰ Ce dernier désigne l'accumulation et la superposition de signes de natures hétérogènes tandis que le premier terme concerne leur interaction ou «fusion» pour reprendre la pensée initiale de Dick Higgins. Les signes sont placés sur le même niveau sans aucune hiérarchie entre eux, dans une nouvelle configuration spatiale et temporelle. La conception intermédia assure une totale malléabilité de la nature des signes qui peuvent dès lors muter.

Une grande contribution à la pratique de vidéo-poésie a été produite par Arnaldo Antunes qui est à la fois musicien et poète. Il publie son premier livre de poésie intitulé *PSIA* en 1986, après avoir pris connaissance de la poésie concrète brésilienne. Son expérience au LSI-USP de São Paulo au début des années 1990 fut un véritable déclencheur dans son utilisation de la vidéo. En 1993, il crée la vidéo «NOME» qui accompagne un livre et un CD du même titre. Il s'agit donc d'une diffusion poétique multimédia.²¹ Cette vidéo a aussi été projetée sur des écrans lors de divers concerts donnés par Antunes et son groupe. La vidéo se compose de trente clips constituant des thématiques dont: «carnaval», «acordo» [«accord»], «cultura» [«culture»], «campo» («champ»), etc. Antunes s'intéresse à l'articulation de propositions écrites, parlées et chantées qui interagissent

pour produire une signification multiple. Ce genre d'œuvres présente une structure qui invite le lecteur à se positionner et à faire des choix au sein d'une multiplicité discursive. Il s'agit d'explorer la flexibilité de l'interprétation dans les arrangements syntaxiques, graphiques et sémantiques.

En résumé, la vidéo-poésie privilégie l'instant car il n'est pas possible d'avoir une version imprimée du poème. Elle se développe selon une temporalité décidée par l'auteur, bien souvent sans interactivité et lien hypertexte à la différence de l'info-poésie qui peut les intégrer. Mais ceci n'est pas une généralité. Par exemple, Elson Fróes réalise ce qu'il appelle des GIF poèmes, en raison du format. Sa production présentée sur Internet couvre une période de 1984 à 1996 [<http://www.elsonfroes.com.br/visual.htm>]. Le format GIF trouve toute sa pertinence dans des poèmes tels que «Olhos» dans lequel les lettres «o» ont été remplacées par des yeux qui s'animent. Il n'est pas rare de trouver des références à d'autres poètes parfois de manière littérale comme dans «a rose is a rose» empruntée à Gertrude Stein. Fróes substitue au mot «rose» son image qui imprime un mouvement circulaire de gauche à droite, selon un rythme cadencé par l'apparition des signes «isa» et des roses. Dans ses poèmes, Fróes engage souvent différents codes créateurs d'un processus intersémiotique.

Lúcio Agra commence à créer des poèmes numériques dès 1994-1995, notamment avec l'usage du programme Microsoft PowerPoint. Par exemple, «Experimentos» est constitué d'images qui montrent une succession de chiffres et parfois de lettres dans un mouvement quasi cinématique. [<http://www.archive.org/details/LucioAgraexperimentos>] Lúcio Agra utilise aussi bien le CD Rom que la performance mêlée à différents outils technologiques, produisant des lors des œuvres hybrides. Par la suite, plusieurs poètes tels que Ronaldo Bispo, João Antonio da Silva Sampaio ou encore Jorge Luiz Antonio font des poèmes animés où se conjuguent l'image et le texte. Bien souvent dans ces œuvres, on peut parler de signe "fluide", pour reprendre un qualificatif d'Eduardo Kac, dans la mesure où le mot peut devenir une forme abstraite tandis qu'une forme peut devenir un signe linguistique participant au sens du poème. Le processus signifiant demeure instable et relatif à la perception, car il y a mutation des signes. Il est donc question de transformations temporelles et spatiales que subissent différents codes (linguistique, graphique, sonore, etc...)

4- Interactivité et hypertexte

Les années 1990 sont marquées par de profonds changements grâce à des programmes performants dans le traitement de l'image et du son, mais surtout par l'apparition d'Internet qui joue un rôle important dans le développement de la poésie technologique. Le web 2.0, apparu ces dernières

années (2006-2007) offre une interaction plus aisée aux utilisateurs et renforce le partage de données, d'informations de natures diverses. La poésie trouve alors un nouveau moyen de communication, mais aussi un nouveau médium. Internet est utilisé comme lieu d'édition et de diffusion des poèmes, à la suite de la disquette et du CD Rom. En effet, la disquette et le CD Rom ont été adoptés assez vite comme mode d'édition au Brésil. En 1993, Eduardo Kac produit «Storm», un livre hypertexte publié sur disquette, puis disponible sur Internet et Arnaldo Antunes crée «NOME» sur CD Rom conjointement à un livre et une vidéo. Suivent «Poesia e Risco» d'Augusto de Campos édité sur CD Rom par Polygram en 1995 et «Interpoesia» de Philadelpho Menezes et Wilton Azevedo en 1997-1998. Sur Internet, certains poètes proposent des livres numériques, comme par exemple «Poesia Eletrônica» [<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/poemas.html>]. Réalisé par Alckmar Luiz dos Santos et Gilberto Prado, ce livre contient onze poèmes, tels que «Moebius», «Escher», «Ángulo» créés à partir de 1994. Internet permet bien souvent une libre circulation d'un poème à un autre, rompant avec la linéarité du livre. Les exemples sont ensuite nombreux.

Il est fréquent qu'Internet soit l'occasion d'une réédition d'une œuvre ou d'une revue antérieure, ce qui donne lieu à un certain nombre de modification, voire d'adaptation, de «traduction» intersémiotique.²² Avelino de Araújo présente en 1998 sur son site «Poesia Visual/Experimental» des poèmes produits à partir de 1979, tel que «Absorver» qui possède aussi une version animée faite en 2009. [<http://www.avelinodearaujo.hpg.ig.com.br/index.htm>] Nombres de ses poèmes sont montrés dans différentes versions et il est possible d'observer les modifications engendrées par les techniques employées.

Une particularité d'Internet est sa capacité à établir des liens, que l'on nomme «hypertexte». Cette pratique a été suggérée en 1945 par Vannevar Bush dans «As We May Think» pour parler de la mise à disposition et le partage de données au sein de l'armée américaine.²³ En 1960, Ted Nelson invente la notion d'«hypertexte» en se référant à la cité Xanadu du poète S.T. Coleridge. Cette notion correspond à une structure organisée d'informations textuelles. Certaines données sont liées de sorte qu'il est possible de circuler entre elles par l'activation de liens. Le récit n'est plus linéaire, mais littéralement déconstruit et c'est le lecteur qui crée, à la rigueur, une forme de linéarité lors de sa lecture. Selon Jay David Bolter, les antécédents de l'hypertexte peuvent être trouvés chez ceux qui ont déconstruits les structures traditionnelles de la littérature comme le futurisme, le dadaïsme, le Nouveau Roman, mais aussi chez les romanciers comme Laurence Sterne, James Joyce, Virginia Wolf et Jorge Luis Borges.²⁴ Bolter a poursuivi ses recherches sur l'hypertexte en créant avec Michael Joyce et John B. Smith, un logiciel d'écriture hypertextuelle nommé «Storyspace». Le pendant de

l'hypertexte est l'hypermédia qui désigne des liens entre des éléments visuels, sonores, etc.

Avec l'hypertexte, la signification n'est pas déterminée à l'avance puisqu'elle dépend de la circulation du lecteur grâce aux liens. Celui-ci agence à sa convenance, selon la complexité de l'œuvre, différents éléments producteurs de la fiction. Cette activité a été souvent vue comme un glissement de la fonction du lecteur vers celle de l'auteur, et consécutivement comme la mort de l'auteur pour reprendre le texte célèbre de Roland Barthes.²⁵ Ce texte souligne la fin de l'hégémonie de l'auteur omniscient car ce n'est pas l'auteur qui parle, mais le langage. Le texte ne dégage pas un sens unique, mais se développe dans de multiples directions. Un texte est un tissu d'autres textes; position d'où émerge la notion d'intertextualité propre à tout texte. Il y a donc une sorte de renversement de l'unité textuelle produite par l'auteur vers une unité textuelle trouvée par le lecteur. L'unité du texte est dans sa destination, ce qui met l'accent sur la réception du texte comme le lieu où la multiplicité du texte agit. Concernant la littérature numérique, le travail de l'auteur a considérablement évolué puisqu'il est devenu, dans certains cas, programmeur. Avec l'hypertexte, son travail se fait à partir de fragments et non dans une perspective unique globale, mais aussi à partir de contextes assurés par les liens. Du côté du lecteur, il s'agit d'une liberté fictive car, en général, les circulations sont prévues par l'auteur. C'est une liberté cadrée, même s'il est certain que la dimension interactive des productions poétiques permet d'intégrer le lecteur comme élément constitutif de l'œuvre, c'est-à-dire au centre du processus élaboré par l'auteur. En même temps, le lecteur est un agenceur, un producteur de récit grâce au matériel mis à disposition, ce qui est plus évident dans le cas d'une fiction que dans la poésie. Dans ce dispositif, la mémoire a un rôle fondamental pour construire un espace fictionnel. En effet, un même élément peut prendre un sens différent selon le contexte dans lequel il est placé. Les paramètres de lecture sont fondamentalement changés puisque la lecture repose sur des principes de choix, d'acte et non sur la simple prise de connaissance d'un texte. Le lecteur est ainsi responsable de sa lecture, sachant qu'il y a une partie de l'œuvre qui n'est pas lue, tandis que l'auteur gère des dispositifs textuels et le design du texte. Si le lecteur est détenteur d'une part de l'énonciation, le texte n'est contrôlé ni par l'auteur ni par le lecteur dans ses significations successives. Le texte n'est plus lisse, mais devient granuleux car il questionne le lecteur. Enfin, pour que le lecteur devienne un auteur, il faudrait qu'il ait accès au programme et qu'il puisse le transformer à volonté. Ceci est le cas pour les programmes informatiques dits «open source», ou le «logiciel libre» qui véhicule un impératif éthique et social ou encore le «copyleft» qui s'applique aussi à des œuvres d'art.

En 1994, André Vallias revient à São Paulo et commence à travailler l'interactivité. Son premier poème

interactif est «IO» de 1995, fait à partir d'un objet sphérique partiellement évidé au centre dont le volume intérieur apparaît par l'intervention du spectateur. «IO» peut vouloir dire «Input/Output», mais aussi les chiffres 1 et 0. Enfin, dans la traduction de Holderlin d'*Antigone* de Sophocle, «io» apparaît comme la transposition phonétique d'une interjection en grec ancien indiquant la peine et la lamentation. En 1996, André Vallias déménage à Rio de Janeiro et centre ses activités sur Internet. Il explore alors le diagramme et l'hypertextualité comme un dialogue entre l'image et le texte dans «A LEER Antilogia laborintica» de 1997 [<http://www.andrevallias.com>]. Le lecteur peut circuler dans le poème par des liens souvent hypermédiatiques. Certains liens dirigent le lecteur vers d'autres poèmes de l'auteur, produisant ainsi une forme d'intertextualité. Pour Vallias, l'interactivité est un champ ouvert de dimensions illimitées pour la recherche poétique entre l'auteur, l'œuvre et le lecteur. Il conçoit le concept de poème comme un diagramme ouvert qui incorpore les notions de pluralité, d'interrelation et de réciprocités des codes.

Parmi les pratiques interactives, certaines œuvres reposent sur des principes simples. Le lecteur a seulement à cliquer sur une partie du poème pour que celui-ci se transforme. C'est le cas de certains clip-poèmes d'Augusto de Campos qu'il produit durant les années 1990. Par exemple, «Ininstant» (1998) se donne par groupement de deux lettres disposées verticalement sur quatre lignes [http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/D_f/decampos_F/ANIM_f/INSTANT_f/ININSTANT.html]. On peut lire verticalement le mot «bastante» [«assez»] en rouge et si le lecteur passe sa souris sur le mot, la couleur se transforme en jaune. Grâce à un «clic» de souris sur le mot, les lettres se mélangent pour trouver un nouveau point de stabilisation avec la formation d'un autre mot. Le poème joue principalement sur quatre mots: «bastante» [«assez»], «restante» [«reste»], «distante» [«loin»] et «instante» [«instant»]. Si le lecteur manipule à plusieurs reprises le poème, le titre «ininstant» apparaît brusquement suivi de «infini», et ce couplé avec un son. Le poème ne s'organise plus linéairement et incorpore un mouvement assuré par le lecteur.

Giselle Beiguelman présente une production variée sur son site [<http://www.desvirtual.com>]. Certaines de ses œuvres prennent en compte l'espace réel. Par exemple, «Poetrica Téléintervention» fonctionne par l'envoi de SMS du public, puis les messages sont convertis en police non phonétique, et enfin ils sont diffusés sur trois panneaux d'affichages répartis dans São Paulo. Des webcams retransmettent les différentes contributions qui sont notifiées par mails ou SMS aux différents intervenants. Ses œuvres concernent les pratiques de lecture et l'exploration des qualités des textes numériques. Elle expérimente le rôle du lecteur comme participant actif du processus et de la

génération de contenus textuels. C'est aussi Martha Carrer Cruz Gabriel qui montre sur son site une importante production, dont certaines œuvres nécessitent l'intervention du lecteur [<http://www.marthagabriel.com.br/art.htm>]. Dans « Reflexões no Vazio » (d'octobre 2001, le lecteur peut circuler librement sur une surface noire, laissant des traces étoilées. Le passage de la souris révèle parfois des mots signalés par une petite lueur et un son. Dans « Inter.ferences » de mai 2004, le visiteur peut modifier des paramètres tels que les couleurs, la vitesse, le type de mouvement, pour produire différents effets visuels. Ou encore dans « No War One World » d'août 2003, le lecteur s'adonne à un jeu similaire aux échecs, grâce au choix de deux combattants dont les déplacements sont assurés par un tirage de dé. Ce genre d'œuvres ouvre sur un vaste domaine d'étude qui concerne la frontière entre littérature et ludologie. Certains chercheurs se demandent, en effet, si le jeu sur ordinateur peut être considéré comme une forme narrative.²⁶

Conclusion

Aujourd'hui, on tient pour acquis les réseaux numériques, la réalité virtuelle et le calcul illimité. Ils sont des outils parfaitement intégrés dans notre vie quotidienne et constituent le lieu de développement de l'expression artistique et poétique. Si la poésie concrète a largement préparé la venue de la poésie numérique, celle-ci reste encore un vaste champ d'expérimentation. En effet, elle questionne notre perception du langage, la production de sens, l'émergence d'un objet conçu en termes de processus. Les nouvelles technologies annoncent des changements conceptuels et formels dans l'approche de la poésie et par extension de l'art. Outre que les technologies numériques sont des outils, elles forment un nouveau contexte et un médium particulier qui permettent au sens de se produire, mais aussi de se défaire. Elles modifient considérablement le mode d'énonciation poétique.

Aux structures fixes se substituent la malléabilité des relations entre les signes de natures diverses et la malléabilité de la nature des signes eux-mêmes. En effet, les signes ne sont pas stables dans leur configuration spatiale et dans leur nature même. Ils subissent différentes mutations selon le principe de l'intermédia. La richesse du son et du mouvement sont à noter dans ses productions, car ils participent de plus en plus au processus sémiotique. L'expérience poétique est considérablement modifiée, d'une part en raison de l'interactivité, car la configuration transitoire du poème est une réponse au comportement du lecteur. Souvent l'impossibilité de lire un poème dans sa globalité et l'absence de point de vue mettent le lecteur en face de sa propre capacité à produire du sens. D'autre part, cette poésie requiert souvent la prise en compte des aspects kinesthésiques. La poésie se fait tactile dans la mesure où elle

sollicite de plus en plus le corps. Les nouvelles technologies tendent vers ce processus en renforçant l'immersion sensorielle de l'utilisateur. En fait, le caractère performatif de la poésie, qui a traversé les siècles, trouve un nouveau champ d'application grâce aux technologies numériques.

¹ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, « Plano-piloto para poesia concreta » (première publication dans *Noigandres*, n°4, 1958), dans *Teoria da Poesia Concreta. Textos criticos e manifestos 1950-1960*, [São Paulo], Duas Cidades, 1975.

² Cf. Chris Funkhouser, *Digital Prehistoric Poetry: An Archeology of Forms: 1959 – 1995*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, EUA, 2007 et Pedro Barbosa, *A Ciberliteratura: Criação Literária e Computador*, Lisbonne, Cosmos, Literatura 9, 1996.

³ *Cent Mille Milliards de Poèmes* de Raymond Queneau a été la première œuvre programmée et rendue publique en 1975, durant les manifestations Europalia. Il est à noter que dans le cadre de l'OuLiPo, François Le Lionnais a donné une conférence à l'Université de Liège, le 2 octobre 1964, intitulée « Machines Logiques Electronique et Littérature ».

⁴ Eugen Gomringer, « The first years of Concrete Poetry », traduction Stephen Bann, *Form*, n°4, 15 avril 1967, p.18.

⁵ Waldemar Cordeiro, « Arteônica: Electronic art », *Arteônica*, São Paulo, Editora das Americas, 1972, pp. 3-4, <http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/cordeiro.html>

⁶ Isidore Ducasse dit Comte de Lautréamont, *Poésies II*, Paris, Flammarion, 1990, p.351.

⁷ Chris Funkhouser, « Augusto de Campos, Digital Poetry, and the Anthropophagic Imperative », <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/funkhauser.htm> et Chris Funkhouser, « Le(s) Mange texte(s): création cannibale et poésie numérique », <http://epoetry.paragraphe.info/french/articles/funkhouser-fr.pdf>

⁸ Les premiers « cut-up » ont été publiés dans *Minutes to go*. Beiles Sinclair, William Burroughs, Gregory Corso, Brion Gysin, *Minutes to Go*, Paris, Two Cities Editions, 1960. Le détournement est un concept formulé, à l'origine, par Isidore Isou dans *Traité d'économie nucléaire. Le soulèvement de la jeunesse*, (1949). Sur la définition du détournement par Guy-Ernest Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, (1967), 1998, p.199.

⁹ Albertus Marques explique ses « Electric Poems », qui sont des poèmes à projeter, de la sorte: « le lecteur pousse

un bouton et le mot «END» apparaît au centre de l'écran sur fond blanc.... Aussitôt que le lecteur lâche le bouton, le mot disparaît». Le poème est alimenté par des piles et demande une action du lecteur pour fonctionner et faire apparaître un mot. Albertus Marques, «Poesia neoconcreta não objeto: poema elétrico», *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*, catalogue d'exposition dirigé par Aracy A. Amaral, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p.156.

¹⁰ Jorge Luiz Antonio «Trajectory of Electronic Poetry in Brazil: A Short History» <http://epoetry.paragraphe.info/english/papers/jorge.pdf>

¹¹ Cité par Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry, a world view*, Bloomington, Londres, Indiana University Press, 1971, p.58.

¹² Jean-Pierre Balpe, «Ecriture sans manuscrit», lundi 20 février 2006, http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id_article=40

¹³ André Vallias, «We have not understood Descartes», dans *Media Poetry – Poetic Innovation and New Technologies*, Eduardo Kac Editeur. Pour la visualisation de ses poèmes, nous renvoyons au site d'André Vallias: <http://www.andrevallias.com/poemas/index.htm#>

¹⁴ E.M. de Melo e Castro, «Videopoetry», dans *Media Poetry – Poetic Innovation and New Technologies*, Eduardo Kac Editeur.

¹⁵ Cf. E.M. de Melo e Castro, *Algoritmos*, Musa Editora, São Paulo, 1998 et E.M. de Melo e Castro «Novos infopoetas de São Paulo», *Dimensão*, 28/29, 1999.

¹⁶ E.M. de Melo e Castro, «Videopoetry», *op.cit.*

¹⁷ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Les éditions de Minuit, collection «Critique», 1983, p.44.

¹⁸ L'introduction de la musique se situe dans le prolongement des préoccupations de la poésie concrète. Cf. Jacques Donguy, «Entretien avec Augusto de Campos», São Paulo, 12 mai 1992, dans *Poesure et Peintrie, «d'un art, l'autre»*, catalogue d'exposition, Marseille, Centre de la vieille Charité, 12 février - 23 mai 1993, Marseille, Musées de Marseille, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p.378.

¹⁹ Philadelpho Menezes, «From Visual to Sound Poetry: the technologizing of the word», http://www.pucsp.br/pos/cos/face/s1_1998/poesia.htm

²⁰ Dick Higgins, «The Intermedia Essay», *The Something Else Newsletter*, vol.I, n°1, 1966, New York, Something Else Press Ed.; Philadelpho Menezes, «Intersign Poetry: From Printed to Sound and Digital Poems», <http://www.pucsp.br/pos/cos/epe/mostra/catalogi.htm>

²¹ Elle a été réalisée en collaboration avec Zaba Moreau, Celia Catunda et Kiko Mistrorigo. Le CD est produit par Arnaldo Antunes, Paul Tatit, Rodolfo Stroeter, Marisa Monte, João Donato, Arto Lindsay, Edgard Scandurra et Périclès Cavalcanti.

²² Sur la traduction intersémiotique cf. Giuliano Tosin, «Poésie, technologie et traduction intersémiotique au Brésil: perspectives et études de cas», <http://epoetry.paragraphe.info/french/articles/tosin.pdf>. Tosin reprend la distinction de Júlio Plaza, à savoir la traduction indicielle qui n'altère pas la forme de l'œuvre originale, la traduction symbolique qui à l'aide d'un code transforme «la forme en une autre à partir d'une relation arbitraire» et enfin la traduction iconique qui «utilise des principes de similarités avec l'œuvre originale pour créer de nouvelles analogies.»

²³ Vanevar Bush, «As We May Think», juillet 1945, *Atlantic Magazine*, <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1969/12/as-we-may-think/3881/1/>

²⁴ J.D. Bolter, *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Hillsdale (NJ.), L. Erlbaum, 1991, p.132; p.143.

²⁵ Roland Barthes, «La mort de l'Auteur» (1968), *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp.61-67.

²⁶ Cf. Gonzalo Frasca, «Simulation vs Narrative - Introduction to Ludology», dans *The Video Game Theory Reader*, dirigé par J. P. Wolf et B. Perron, New York, London, Routledge, 2003, pp. 221-235; Espen J. Aarseth, «Quest Games as Post-Narrative Discourse», dans *Narrative across Media. The languages of Storytelling*, dirigé par M.-L. Ryan, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2004, pp. 361-376 et enfin Espen J. Aarseth, «Genre Trouble: Narrativism and the Art of Simulation», dans *First Person. New Media as Story, Performance and Game*, dirigé par N. Wardrip-Fruin et P. Harrigan. Cambridge, London: The MIT Press, 2004, pp. 45-55.

TRANS(e)CRÉATION

Ou l'art de sabrer le poulpe et la pulpe

Cathy Garcia

Quelque part

*L'esprit de la vallée ne meurt pas.
Là réside la femelle obscure, dans l'huis de la femelle obscure
réside la racine de l'univers*

Lao tseu
Tao Tö king

Respiration, buée, trace.
Une trans(e)création.

Un faux départ

Libellule nuage
Coulures de ciel
Drapeaux rouges
L'être en suspension

Le problème

Les pathologies du genou droit sont-elles

Un signe particulier de poésie ?

Il faut parfois de grandes bourrasques qui nous laissent hébétés, en dehors de nous-mêmes.

Partir. Ne laisser que nos mues quelque part griffonnées, cachées dans une fente, entre les dents d'un voleur d'âmes. Un vendeur de vent et ses hochets de feuilles.

Nous purgeons nos peines de vie et pouvons saisir dans une fraction de temps, de soleil, de silence, quelques visions et parfums fugaces de paradis.

Le chat lèche le pain, le pain lèche le chat.

Inextinguible simplicité des jours. Ne pas casser le rythme.
Je songe aux sources fluides entre le bas et le haut.

Moi entre deux, à laver les rigoles, désencombrer les canaux.

Fièvre blanche. Au centre des pupilles, la veine de nuit.
À la fourche des doigts, mes flocons d'encre bleuissent.

Mise au pas. Marcher tout droit.
Révolution. Tourner en rond.

Attaquer le chat au chalumeau pour qu'il en sorte un chameau.

Jouer avec les mots.
Balles au bond, rebonds.
Au vol et revol, vers quoi ?

Nous brocantons le futur tandis que décantent les souvenirs dans la cuvette sacrée.
Aujourd'hui je lave mon sang.

Lichens, pulpe et déchirures. Avec les ongles fouir jusqu'à la source, se tailler un chemin dans l'impénétrable. L'énigme.

Trans(e)création

Tant de bouches assoiffées, d'offrandes transparentes à la coupe du monde.
Oublier les mots, manger les mots. Chamade des nerfs. Neige majuscule.
Césure magique, le geste qui ouvre la mer.

Le corps a soif d'équilibre
Si on lui fait confiance
Il sait trouver la danse

Et il danse.

Le manque m'a donné la connaissance intérieure du vide.

La voie de l'instant, l'ennui pulvérisé. Juste se placer dans l'intervalle. Impeccable posture.

La seule qui réponde à une véritable nécessité.

Appel et jaillissement, évaporation, déshabillage.

Le témoin est presque nu maintenant. Franchir, s'affranchir.

La traversée ne relie pas un point à un autre, elle nous rend à notre originelle unité.

Pense-bête

Musique de mes vertèbres, cadence de mon sang.
Cendres et sang, rognures de lettres mortes.

Penser quand je serai morte à récupérer mes os.

Ma fleur ciselée, courtisane alanguie, dessaisie du secret de l'île, des jardins, des labyrinthes. Démangeaisons du pinceau, tissages de rondeurs. Vertige des textures.

L'horizon et sa coquille rouge sur un drap trop blanc.

Docteur, mes veines sont peuplées de dauphins, de sirènes déchirantes et déchirées.

Je n'écrirai plus beaucoup de paroles. Des mots, juste comme bol frêle étoile.

Quelques mots pour allumer un feu, nourrir un oiseau.

Des sons de montagne et d'eau.

Des sons pour guérir, des chants pour vivre. Docteur...

Offrez-moi des glaciers à portée de la grâce, des semences de langues précoces, la douce jubilation du fruit.

Le signe vivace tracé à la salive. Les griffures sacrées.

L'instinct d'absolu entre serments de nymphes et parades simiesques.

Signes séculaires. Argile craquelée, peau, pigments.

Allégorie de craie noire, le paysage s'ébroue. Dans les mémoires en rut le sang se cabre.
Nous taisons les noms mais les gardons intacts. Ils traverseront en contrebande les frontières.

L'exode dans la plaine fera comme une large faille de cuivre.
Dans le cœur, un fleuve rouge alizarine. Peaux et parchemins en feux.

Souffles et cendres, l'humanité crépusculaire est en marche.
Quelle cosmologie lui ouvrira grand les portes du ciel ?

Voilà longtemps sans doute que JE attend qu'on vienne le chercher.
Très longtemps. Depuis le premier appel aux étoiles et plus tard d'innombrables fusées.

Quels rêves ? Quelles mathématiques ? Quels mystères cachés par quelles formules ?
Qu'est ce qui nous meut ? Nous émeut ? Qu'est ce qui meurt ?

Docteur ?

Cycle et fiction

Le chat lèche le poulpe.
Le poulpe lâche le chat.

Le cycle n'est pas une roue fermée.
Seule la vitesse en donne l'illusion.

Qui empile les constructions mentales, mathématiquement est foutu.

Rien à atteindre sinon le hors d'atteinte. L'essence du rêve.
Un pli imaginaire, un sein de coquillage.

Tenter de fixer à l'encre de chine, l'extase insolente du fossile.

À l'envers fluide du vertige respirer un oiseau, battre la peau des tympan.

Pluie visqueuse, trop palpable.
J'ai mal à elles, mal à eux.

Illusions. Ne pas être touchée par le malheur, la massue, le missile qui s'abat sur toi autre moi.

Chaque coup, blessure, torture sont portés à ton ardoise,
Homme qui au galop voudrait fuir tes propres jambes.

Arrête la main, le bras, le pouvoir de celui qui frappe !
Arrête de frapper, arrête la bouche, le mensonge !

Tais-toi !
Tais-moi.

Et mâchons nos poulpes.

– Interimède médiatique –

Corps de bébé dans le congélateur
Plusieurs coups de couteau à son en-saignant
Surdose d'héroïne
Anxiolytique
Plan de soutien
Réformes en profondeur
Parterre de patrons de presse
Mesure d'urgence
Aggravation des problèmes structurels
Suivi des mesures
Suppression sans licenciements
Pôle emploi
Partenaires sociaux
Le gouvernement prendra ses responsabilités (trois fois)
Exfiltration
Acte de candidature
Contreplan de relance
Echéance à venir
Suspendre le plan social

- Protection des lèvres
- Placements financiers
- Gestion transparente
- Services en ligne
- La solidarité est une force.

Jeter les nuits vermoulues dans un sac de suie puis jeter le sac dans le puits.
Scander la fin de ce monde et de son encre boueuse, redessiner l'infini.

Je me prête à vos jeux
Ô mes petits compagnons
Et j'en invente aussi.

J'écarquille mes perceptions, je lèche la lumière. Je trace au pinceau des sentiers échevelés,
des seins de lune où je dilue les abysses.

Programme Pinocchio. L'humain doit disparaître, seules doivent demeurer les panoplies.

La fatalité est une arme de contrôle massif. Un bain de ciguë où clapotent les siècles.
Les fils à couper sont intégrés, il faut donc les chercher à l'intérieur.

Corps thaumaturge.
Flaque haletante, étreinte océanique.
Vertige et déchirure de la naissance.

Le volcan constricteur des chairs vibre de moissons ! Transgressions génitales, jougs intenses, sources de vif et d'extase.
La béance nous fascine mais au-delà de l'érectile corail, l'infini déferle et renverse les destins, laissant ci et là des épaves poreuses. Un vomit de doigts pétrifiés. Un courant de vermine moribonde, de cordes à étancher.

Nous sommes las des haines. Liane primordiale, combien de brins ?

Des tissus, des normes et quelques mirages lacés serrés.
Crachat de tôle, abîmes du souffle, fleur de foutre.
Crevasse, chagrin souillé, poisseux de la sève essoufflée.

Écoutez ! J'entends le sanglot des papillons dans la caverne.

La lente trajectoire hivernale. Ressac, sel et sang sous les paupières.
L'horloge folle fait le grand saut quantique.

La terre s'offre à l'espace. Les paroles se cristallisent. L'eau dénoue le vent.

Dans l'échancrure de la lumière,
La graine de beauté.

Faire des récoltes parallèles.

Braises rousses dans la bosse des ténèbres. Géographie des forges et des cryptes.
Indescriptibles jachères de dentelles écorcées. Stigmates de beauté.

Voir d'un séisme l'impossible éclore. Déraciner les visions, les poser entre les pattes d'un puma. Chercher le cercle vivifiant, la farouche saveur des marges où les plantes palpitent dans un froissement de forêt.

Souffle et serpent dans un fouillis de luminaires. Une éclaboussure de pluie dans un giron de pollen. De l'antique humus surgissent des langues, des chants et des cordes. Des sortilèges de cornes et d'équinoxes.

Sésame dévêtu.

Le berger est-il gardien des berges ? Au verger trouve-t-on des verges ?

Qu'est-ce qui coule de source ? Comment peut-on envisager l'inconnu ? Souriant ?

Y a-t-il mieux à faire que de contempler les mésanges ?
Plus bon que la joie défroissée, toute en crinière douce ?

Il y a bien sûr plus que l'instant dans nos têtes casiers.

Que pourrais-je faire pour mes cheveux ?
C'est si important que ça la coiffure ?

Turbulences mentales. Le poids des questions.

Aux quatre faises où aller, sinon en l'air ?

Confusion. Grand toboggan. Oppressant, n'est-il pas ?

Savoir que nous ne sommes pas seuls permet d'être seul, car grande est la tentation du terrier. Seul on se torture et on aime ça.

J'ai beaucoup d'envies mais n'ai plus l'envie de l'envie.

J'épouse le labyrinthe dans la trajectoire nocturne.

La langue propice se diffuse et de son flux naissent des visions errantes.
Intuition d'une naissance, algue parmi les algues. Extase de la nudité.

Je contemple l'inachevé, l'œuvre tellurique. L'œil vivant dans ma fibre noueuse.

La gouge des insomnies me sculpte des hanches de génisses et un chant monte à ma gorge comme un levain.

Je suis la sentinelle de la gorge d'argile. La chienne andalouse authentique et féconde.

Écoutez ! Ma meute aveugle brouille la source, dégringole en fracas les chaos de rocailles. Boit à même les carapaces, désordre et jouissances.

Au bas des falaises, une lionne rugit, éclair dans l'œil, un fagot de vipères dans le ventre. Entaillée jusqu'au vertige.

L'esprit fissure la chair, efface les fresques de soufre.
Caravanes d'éclipses. Berceaux de minerais.

Une corde vibre, écoutez ! Corde, cible, projectile. Calice fracassé.

Les orfèvres des nerfs savent travailler la poussière et la rouille dans la craquelure des crânes. Fièvre des déserts visionnaires. Lunes aveugles, dollars putassiers. Brut teinté de grenades dans lesquelles mordent les nomades. Les illusionnistes écorcent les corps après ébullition, dissimulent les noyaux instables au fond des failles.

La sentinelle, les paupières lourdes de mélopées, ouvre ses cuisses solaires découvrant l'ourlet, vagin mystérieux léché par l'écume, éblouissante et fugace semence.

Son enfant aura trois têtes.

Tout homme dans la terre pétrit ses rêves et ce qui reste des dieux que nous n'attendons plus.

Devant la beauté grave des femelles, les désirs se font crépusculaires.

Elles portent l'automne comme un fétiche, dans la paume noire du corps brûlé des villes.

Oubli des sources folles, des paroles d'oiseaux.

La houle du sillon ventral tâtonne dans la bouche obscure. Se fraye un passage. Anges, couteaux et satin. Dans l'embrasure, ne pas céder à la panique.

S'y résoudre. Érosion, usure de l'éros.

Kabuki, peau, entailles.

Je vous laisse l'obscur extase de l'effroi. Temple fissure guenille
J'ai le trac de la mort.

Sucre amer et fœtal.
Cette voix. Qu'est-ce qui doute ?

Temple fissure guenille
Éclatement du moi.

J'aime le jasmin, la liqueur de lotus, le nectar des rêves et le miel de la mer.
J'aime les mots, ces alcools, que l'on découvre parfois au fond d'un placard oublié.

Ruissellement, dérive et déborde pour me fendre folle arc en joie, copaux de chair et recoudre les lambeaux de mes nerfs.

J'ai mordu, bafouillé comme d'autres se lovent et jouissent. J'ai camouflé ma soif dans une cargaison de vertige. Trouvé dans le caniveau, une pépite lustrale.

Sur les crêtes frontalières, j'ai fait récolte de courbes sereines. Amulettes fertiles. Clarté rayonnante. Trouvé le noyau de la féminité caché dans les arbres.

Des cavales et des transes, j'ai gardé l'authentique insolence de la pulpe. Ce tremblement des nuques, embuscade hypnotique. Méandre où se coule la joie inconditionnelle.

Dans ma soif, j'ai la vision d'un oiseau ensorceleur posé sur la branche haute d'un cèdre.

La transparence des jardins est un lumineux sésame. Sur les friches fleurissent des fleurs à vin. Au creux de l'oreille une spirale, un génie en vrilles jaillissantes. Plénitude archaïque de la sève.

L'élan enfoui, blotti au bas du ventre nous remue l'intime à l'unisson.

Fendre les mottes pour jouir de la révélation.

Traverser l'expérience du reptile.

Tirer substance de l'ordinaire enseveli.

Se rétracter au centre de la rosace.

Ma terre matière. Tisserande éblouissante. Artisane aux nervures érogènes, son précaire calice au parfum de cannelle.

La pure soif et les nerfs en épures futiles. Art secret des cordons ombilicaux.

Mon cœur comme un soufflet de forge.

J'ai rêvé de mangroves, de mots fossiles. Sève et miroir, encre et pierre chaude.
Mastiquée par les mandibules de l'alphabet, je dois faire allégeance à l'éblouissement.

Encercler l'écume, effacer les déluges de sel.
Ensevelir mon nombril dans l'étoffe des défaites.
Dévorer les fresques, me faire complice de la brèche.

Enduire les fragiles vertèbres de pollen, car dans le delta des prunelles aux confins des reins,
l'alpha et l'oméga sont des loups féroces.

Me couper rituellement la langue pour ne plus qu'elle fourche.
Semer des graines de sourire à chaud dans le fumier de mon cœur.
Me laver des scories qui cherchent encore reconnaissance.
Être creuse afin d'être usée et renouvelée sans fin.

Comme une veine.

Connaître le constant, c'est l'illumination.

Lao tseu

Marrakech dans la spécificité interculturelle de l'écriture entre la polyphonie d'Elias Canetti et la calligraphie de Juan Goytisolo. Marrakech comme poétique transitive et comme poétique nodale...

L'histoire d'une ville est toujours l'histoire d'une culture. L'histoire d'une communauté occupe sans aucun doute la place d'une position dans la culture. Il relève du truisme de dire que la trace communautaire ne saurait être, en amont comme à son aval, une expérience quelconque de l'éphémère. La position culturelle d'une ville est toujours une histoire, une histoire étalée sur les multiples supports de la trace et de la mémoire.

Pour traiter de la singularité culturelle d'une cité, il est sans doute nécessaire de prêter parole à la mémoire dans ce sens précis où l'histoire, le présent et le futur ne sont à proprement parler qu'une révélation unifiée et soudée d'une identité cosmopolite et universelle, une récupération des traces, une découverte du présent et une construction du futur. Ceci s'applique d'autant plus à l'histoire et à la culture de Marrakech qu'une lecture qui voudrait s'inscrire dans la troncation et la rupture, postulant les convictions ou l'apologie d'une identité absolue, ne saurait fonctionner que comme contrariété majeure, indélébile et insurmontable, de cette identité même qui ne saisissait de soi que la rhétorique séculaire de l'universalité et la rhétorique universelle de la médiation.

Marrakech appartient à cette universalité de la lettre qui fut sans cesse ennoblée par la négation des frontières cunéiformes pour s'incarner par obsession pittoresque une figure transfuge de la matrice. Comme la fascination, elle dérive. Et comme le sublime, elle se dépasse. Comme voix, elle est verbe transitif. Elle est calligraphie contradictoire parce que se dessine dans des limites indéfinies entre le bien et le mal, entre la lumière et l'ombre, entre la déchiffrabilité et l'hermétisme, entre l'exotérisme et l'ésotérisme. Ainsi fut Marrakech d'Elias Canetti. Comme voix, elle est consistance orgiaque sans être nécessairement dionysiaque. Marrakech ignore le culte unifié et unique de l'ombre... Elle est dithyrambique entre la ferveur frénétique et la retenue pudique. Elle n'est pas non plus apollonienne car sa lumière a quelque chose d'impur. C'est une lumière qui tient à ne pas se déposséder de la fantaisie et du fantasme. La fantaisie d'un feutier qui déchiffre par l'autodafé l'œuvre d'Averroès. Le fantasme végétatif d'un poète qui attend la mort de l'oracle sous l'invocation de l'exil. Marrakech, brassée de remparts lunatiques, parsemée de phobies obsidionales, de témoins aveugles sous le flanc-pesanteur, la pesanteur virile de l'Atlas, ne cesse pourtant de générer, en franges impures, par une matrice-énigme de la séduction et de la conception, confondant l'éprise et la déprise, la lettre et la voix.

C'est pour cette raison des limites compromissaires que son âme fut conçue pour la médiation, pour l'étonnement

Elias Canetti, Juan Goytisolo polyphonie transitive et calligraphie racinale

Monsif Ouadai Saleh

médiateur, pour une sorte de culpabilité consommée par le silence feutré de l'ironie ou la résonance en substance désinvolte d'un rire qui fonctionne comme léthargie assumée contre toute résilience volontaire signifiant l'engagement ou l'action collective. Mais qui par bonheur n'altère pas la résilience textuelle. La résilience textuelle d'Elias Canetti fonctionne par exemple comme le fait le rire des « *marrakchis* », en contrepoint, mais en postulant une transformation intérieure qui le met dans la durée du silence. Le contrepoint est une organisation du silence. Mais la durée dans le silence est une symphonie, une interférence qui met le texte face à sa vocation infinie, face à sa vocation transcendante faite de variabilité chronique et d'invariant idéal a-temporel. *Les Voix de Marrakech* est le titre qu'Elias Canetti donne à son œuvre pour creuser et colliger ses impressions alors qu'elle est du passage au Maroc. Comme l'indique aussi expressément son titre, cette œuvre donne à la rythmique sonore de la polyphonie un invariant cosmique: la transitivité. L'exotisme accuse l'apparence. Il relève les traits du transitoire en s'enlisant dans la description de l'apparence. Elias Canetti, en philosophe de l'énergie massive, déplace la vocation de l'écho frivole, insignifiant dans sa résonance compacte tout en étant éphémère, vers la vocation qui est énergumène, transe et extase. La vocation massive où la présence autour de la parole, la vocation autour du temps, la phonie autour de l'espace, la répétition, la litanie, le refrain, la rengaine constituent la clef de voûte d'une fécondité transitive, une transitivité restitutive de l'appartenance, de la présence. La polyphonie d'Elias Canetti est une traduction de la présence transitive qui demeure présence de la constance dans la fugacité. La transitivité ne constitue pas un sacrilège sémantique ou discursif contre le sédentarisme identitaire, mais plutôt une certaine allomorphie de la présence qui compose en contrepoint distanciatif, en synapse relâchée, en massivité transfuge, le passage de l'identité sur l'identité, ce qui signifie en fin de compte qu'il n'est que la trame du multiple qui organise l'appartenance. Chaque détermination est une appartenance à la multiplicité.

Sauf que, dans la détermination donnée comme uni-

forme, et qui par son uniformité même se trouve vouée à l'appartenance tramée par le multiple, on trouve plusieurs aspects de la pluralité: la pluralité transitive d'Elias Canetti, et celle, en concomitance, constante et médiatrice de Juan Goytisolo. Ces deux poétiques de l'espace partage, à des degrés divers, mais non moins authentiques, un principe d'immanence à l'universel incontestable dont le seul élément de modalité qui le trace et le module et qui en détermine la spécificité est celui qui précise ou dessine son intensité, selon, bien entendu, l'esthétique de forme et de modulation qui caractérise, définit ou trans-définit chacun de nos deux écrivains. Nous allons donc selon cette précision de l'intensité de la modulation dans la polyphonie d'Elia Canetti et l'intensité des linéaments dans polygraphie de Juan Goytisolo. Et puisque ce n'est pas la conclusion qui m'intéresse dans ce texte, ni d'ailleurs la systématisation ou la cohérence systématique, j'énonce tout de suite l'esprit et la nature de chaque dynamique, et ce en plaçant celle d'Elias Canetti dans le contrepoint, qui étant voix et polyphonie, doit nécessairement s'inscrire dans la transition et la modulation ou le *choralisme* en décours de la transition: la polyphonie nomade qui stratifie la transition entre fugacité et permanence, ou permanence fugace, transitoire et fugitive: il s'agit dès lors en raison consécutive d'une indécision durative de la voix ou des voix. L'espace canettien est exhibition de la durée. Il est appelé à l'être en décours mélodique nourrissant le flux de la parole par la durée impersonnelle de la litanie et de la répétition. Chez Canetti, il y a une limite impersonnelle à la vocité de l'espace. Il y a une sensibilité, une matrice adventice qui détermine la polyphonie par le chant lunatique entre la pleine et la nouvelle lune. La polyphonie se détermine récession de l'espace devant l'écho. L'espace s'y définit par son *échoïté* à la limite de la présence insaisissable, transition insaisissable, transition en décours de la transition.

À l'autre extrémité de cette dynamique, dans un sens tout à fait opposé, se situe Juan Goytisolo. La position qu'il occupe est tout à fait conforme à la mesure lettrique et graphique de l'espace. Par l'effet d'une élaboration lettrique de l'espace, il ne sera plus question de transition mais de sédentarisme, un sédentarisme conscient de la valeur racinale de la présence. Suivant la logique de la calligraphie la présence se situe à un niveau complexe du rapport entre la forme apparente et la forme nodale ou racinale de la lettre, entre les limites fixes de l'apparence et les limites mouvantes mais souterraines des racines lettriques. La calligraphie tend à traduire avant tout l'espace de l'enracinement pour traduire l'apparence en présence pléthorique de la forme. On trouve ainsi dans la calligraphie une tendance compulsive à situer dans un même niveau, un niveau palière et communicant, un niveau de Présence, la forme de l'apparence et la forme de la racinalité, la racinalité comme forme absente et absentifiée par la logique de l'écriture. Juan Goytisolo est la racinalité multiple et médiatrice de la lettre disposée selon

la logique de la nodalité: un nœud en mouvement. Juan Goytisolo se situe, hors la transition, dans une perspective topométrique de la lettre inclusive de la présence et de la présence inclusive de la lettre. Il faut préciser tout de suite qu'il s'agit là d'une inclusion montrante où la computation topométrique n'a aucune valeur mathématique ou économique. La topométrie est un prétexte pour libérer l'espace de la lettre dans la valeur esthétique de la présence, dans l'hypotypose de la présence conçue comme finalité en soi, et mise sous les auspices d'une continuité désallogarisée et démétaphorisée. Toutes les transitions qui se situent dans la tendance métaphorisante ou allégorisante de la présence font partie de l'universel impertinent dont il est question de dirimer la continuité et l'autorité. La calligraphie invente dans cette perspective la non pertinence de l'épique héraclitéen du temps, traduit par la continuité, le déliement métabolique de la signifiante. Elle invente parallèlement la non pertinence du tragique critique qui fait semblant d'être vérité de la présence sur le terrain glissant, insaisissable de la contingence poétique, mythique et symbolique. La calligraphie invente la distribution de l'espace selon les normes d'histogramme propre à la lettre, selon un sédentarisme foncier dirimatoire de l'utopie temporelle proposée comme matrice unique du sens. Pour la calligraphie, la matrice unique c'est l'histogramme de la lettre conjugué averbalement par la continuité immédiate à la présence. L'immédiateté ici est avant tout la négation de l'hégémonie chronique du temps. Elle est par conséquent l'apparition brutale de l'histogramme de la lettre qui n'accepte aucune conjugaison que sa nodalité confrontée à la présence.

L'œuvre de Juan Goytisolo se prête à la lecture, la lecture qui prétend épuiser la présence, à travers la matrice calligrammatique de la présence. La présence déterminée, structurée par la forme et la mouvance de la lettre. Le choix de la lettre et de la calligraphie est décidé en premier lieu chez Juan Goytisolo par justement cette rhétorique de racinalité qui ne saurait être transitive, être support de transition sans impliquer en premier lieu la négation radicale de la transition abstraite, pour son substitut le proche, à savoir la médiation. S'il y a quelque part lieu de parler de transition dans la poétique calligraphique de Juan Goytisolo, ce sera, de toute évidence, autour d'un type de transition inconforme et hérétique cédant à la logique de la présence toute faculté impertinente de l'abstraction sémantique, niant l'abstrait par le concret, un type de transition statique et nodal transcendant le devenir par la médiation présente et immédiate, par l'essence d'une présence *sui generis* toujours conforme à sa nodalité originelle, par la cursivité immanente à une mouvance illinéaire, mouvance qui pratique la pléthore illinéaire de l'espace.

La calligraphie est un dialogue constant entre la forme et sa présence, entre la forme de la présence et sa totalité, entre la totalité et la racinalité, entre la totalité visible et la racinalité invisible... Et parce que toute lettre est en quelque

sorte un arbre, une forêt en puissance, vocation optimale de la présence, la médiation s'inspire de la racinalité, l'arbre enfoui, l'arbre tellurique, pour révéler à la lettre, à travers le dépassement de la fonction sémantique: copulative, attributive et prédicative qui stigmatise et stratifie le verbe *être*, une calligraphie *a-verbale*. Toute calligraphie a la tâche d'être et d'avoir cette beauté impure qui dé-signifie la copule, et tous les prédicats des fonctions et des relations qui se réalisent pas en fonction du nouement et de la nodalité. La calligraphie est cette négation jubilatoire des fonctions thématiques. La calligraphie a donc la fonction de rendre à la lettre sa trame de présence immanente occultée par la métaphysique symboliste et par toute la tutelle poétique de la «prédication impertinente». Et ce en pratiquant essentiellement la mystique matérielle et lignifiée du nœud. L'esthétique nodale de la calligraphie est un cep qui étouffe le silence et l'apparence...

Le mouvement est présence qui s'inscrit d'emblée avec la conviction d'être le désir ultime de l'espace dans la récurrence de la continuité au profit de la relation, autrement dit, au profit de l'universel. L'universel dans le sens de la continuité en immanence *personatique* avec la relation. Cette vision apophantique part du postulat très simple que l'universel ne pourrait être impersonnel. La philosophie de l'universel se noue et se délie par le nœud même de son nouement. La philosophie de l'universel est un nœud de continuité autour de la présence. Sa continuité est un rapport de partage par rapport à la présence. La calligraphie quand elle aborde son universel ou son nœud elle le fait à partir d'un détournement radical de la lettre du sens duratif impliqué dans la forme *substrate* du sens –le sens est la catégorie majeure de la temporalité, pour accéder à une présence plénière du nœud à la fois libre, immanemment libre, et renversé ou inversé, transcendantalement inversé et renversé. Renversé parce que l'universel de la lettre tend à s'inscrire comme présence dans une sorte de pléthore de la racinalité. La racinalité devient ainsi une forme de continuité universelle de la forme dans le sens de la présence. Comme c'est le cas taxinomique dans la calligraphie, la récurrence ne définit pas un statut répétitif de la forme. Elle ne définit pas une durée de la forme, ni, à plus forte raison, une forme de la durée. Il s'agit bien au contraire d'une continuité qui transcende à des égards définitivement présentsiels, présence en termes d'espace, en termes d'*espacement* du nœud universel de la continuité, qui transcende l'*impersonnel* ou l'anonymat canettien. Juan Goytisolo conjugue la présence avec la figure calligraphique ou calligrammatique de la relation et de la continuité dans cette catégorie de l'universel qui résiste à la transition, au nomadisme impersonnel. Comme dans la calligraphie, les linéaments, les lianes racinales des lettres font leur apparition topométrique dans le sens de la spatialisatation pure de la relation et de l'universel, dans le sens de la *conscription*, au lieu de la transcription qui demeure une conséquence sémantique du mot, réduction de la lettre à

la voix abstraite du sens, laquelle réduction neutralisant le rapport dynamique entre présence et espace. La conscription est la découverte de l'espace œuvrant pour la lettre médiée par le sédentarisme. La conscription est la possession de la présence par le corps de la lettre. Elle est possession de l'espace par ce qui reste de la forme de la lettre une fois délivrée de l'impersonnel sémantique, une fois placée dans son nœud propre et immanent. Le point qui devient tronc, branches et arbre à travers le socle des racines, rhizome invisible, désir souterrain, procession irrémédiable de l'encre trempée dans le *calamus*, l'arbre trempé dans la sève, le désir n'a alors que la volonté de la lignification, sacrilège de la lumière par l'éternité appétitive de la lumière, étymologie de l'encre, puissance de résurrection...

La conscription est tout simplement la calligraphie, demeure de la lettre dans la conscience de la présence, la conscience médiée par la présence de la lettre. Le temps de la lettre est un arbre a-temporel transformant la temporalité en bourgeons morts. La transition et l'effacement sont alors impossibles. Seul le sédentarisme ou la concrétude deviennent lieu de la présence. La tendance majeure dans cet imaginaire de la lettre est alors d'exhiber la prolifération infinie de la présence. Le mouvement qui fait l'espace lignifié et *ligné* sans que l'expansion soit une abstraction quelconque de la nodalité éternelle de l'arbre qui fait l'essence mouvante de la lettre. La lettre, désir *calamisant*, a besoin de se répandre en nœuds, d'où sa conscription sédentaire. D'où aussi le renversement majeur qu'opère la calligraphie: l'encre perd son alliance et sa référence allégorique au fleuve héraclitéen. Peu importe alors la nodalité abstraite de l'encre, la nodalité «*encrale*» du temps et de toutes les abstractions qui s'ensuivent depuis la métaphore jusqu'aux mythes et symboles. Il y a là un renversement ontologique du temps et du devenir où la puissance inépuisable de la transition, la métaphysique abstraite de la continuité trouve un aspect configural de la limite: la présence liée à la totalité et la totalité liée à la présence. Le désir du *calame* fait surface et s'empare de la continuité pour y tracer la norme sédentaire de la courbe à travers la lignification de la lettre. Dans cette révolution calligraphique, il est tout à fait évident, en fait, que c'est la présence qui définit la continuité. On n'est plus dans le présent transitoire, éphémère et transitif qui gouverne la continuité par l'anticipation analeptique de la présence, sériant les absences, structurant les anachronismes, mais plutôt dans cette configuration où la continuité est don de la présence. C'est là l'apport essentiel de la calligraphie, et le sens de son sédentarisme: médiation de la présence et de la continuité en concomitance arborescente. La calligraphie neutralise les entités «*encrales*» de l'absence qui sont les entités anachroniques de la présence.

Elias Canetti a saisi dans la grammaire vocale de Marrakech les tensions transitives du chœur aboutissant à une consistance d'aval où se perd le sédentarisme de l'appartenance et prédomine, en contre partie, un aval à rythmique

répétitive sans aucune institutionnalisation ni de l'occurrence, ni, et c'est plus fertile à son propre imaginaire littéraire et philosophique de la conscience dynamique sous le titre de la massification ou de la sociation transindividuelle, ni de la récurrence. La transition suppose toujours une «*procurrence*», c'est-à-dire premièrement un mouvement vers l'avant guidé, ou plutôt orienté, par la présence dans le transitif, et deuxièmement, une répétition en avant, une répétition transitive...

L'universalité est la spécificité irréfutable de la culture de Marrakech. Ce trait spécifique de l'universalité n'en est pas seulement la définition – en sachant que la définition particulière ou particularisante dans ce contexte de l'universel est en fait une entamure mortelle dans l'identité, mais la conscience adonnée à sa propre vérité, la vérité du cosmopolitisme indéchiffrable, la vérité de toute l'histoire comme la vérité quotidienne de chaque regard enveloppant les contours d'un objet ou les délinéaments d'un sujet, de chaque figure inscrite dans le mot ou sur une toile, du mouvement imbu de l'intimité, comme celui de Juan Goytisolo, conjuguant le temps et l'espace avec une sorte de calligraphie immédiate, et surtout déclarée à sa conscience effective, ce qui la rend pleinement médiante à la calligrammaticité autonome et totale issue de la diachronie *spatiale* entre la conscience racinale, invisible, de la lettre et de la conscience visible du calame. La finalité est d'embrasser dans une totalité hautement universelle l'essence même de la présence lyrique, de révéler dans les limites universelles de la lettre et, en même temps, dans son auto-matriciation infinie la continuité lyrique du chaos et l'héroïsme épique du désordre, c'est-à-dire que la finalité rectrice de la calligraphie est de cultiver la rupture infinie avec le sens. À ce titre, une calligraphie radicale ne saurait être pseudo-calligraphie, mais plutôt une auto-matriciation de la lettre en termes de proscription du sens, en termes de conscription systématique de la pseudo-sémantisation. Toute présence calligraphique est une présence descriptive et prescriptive d'un pseudo-sémantisme, le sémantisme dit par la présence de la lettre dans le néant du sens.

Pour lire une calligraphie dans la conscience pure de son autonomie figurale qui met les racines de la lettre sur la plate-forme dynamique à la fois de la figurabilité architectonique et du sédentarisme intérieur, il est nécessaire d'inventer une sorte d'arborescence où se crée d'une manière racinale la figure transfuge de la lettre. Dans cette perspective, la présence et la «*racinalité*» seraient la neutralisation ou la réduction à la fixité, à la stagnation, par la figure ou la consistance calligraphique, l'histogénie hybride du sens. L'esthétique de la transitivité est à ce titre l'incomplétude de la présence. L'esthétique de la présence doit mener à la plénitude de la racinalité exposée à la forme géométrique de l'espace, de l'espace dans la *grammatité* de la lettre. La *gramma* qui me concerne ici relève de la dynamique étymologique du trait et de la ligne investis par l'espace intérieur

et profond de la lettre: la racinalité. Il est temps de préciser en fait que la racinalité n'est en soi qu'un présupposé imaginal de la forme esthétique de la lettre tenue prisonnière, réduite au silence par la forme instrumentale de l'écriture. La racinalité est la fusion traduite par la présence entre l'imgo illusoire, illusoirement massif, figé dans la présence pondérable, parce que statique, et le sub-imgo sous-jacent fertilisé et dynamisé par un désir de naître, un désir de prendre forme, un désir d'expansion, un désir de linéaments, somme toute, qui traduit l'aptitude polymorphe de la lettre dans une sorte de présence volatile et impondérable. La calligraphie par l'épanchement tient la lettre dans une éternité larvaire entre la forme et l'informe, l'éternité impondérable de l'entre-deux, de l'*in-ter-férence*, de l'inférence intermédiaire entre le statique et le dynamique, entre le sédentarisme et le nomadisme.

C'est cet aspect de négativité, légère dans la forme et pesante, lancinante dans l'informe qui fascine la calligraphie, c'est ce désir sédentaire de l'informe qui fascine en même temps le désir de Juan Goytisolo, le poussant à choisir la demeure racinale de la lettre plus que la voix, la polygraphie *callistique* sédentaire plus que la polyphonie nomade. La beauté cursive postulée éternellement à une beauté matrice dés-angulaire qui fait macérer la présence transitive et la présence éphémère – l'éphémère est d'abord ce qui est suffisant et statique, dans la présence médiatrice fait l'essentiel de cette imagination de la lettre que nous révèle la beauté calligrammaticité de l'œuvre de Juan Goytisolo. Cette fusion qui assure à la fois le nomadisme et le sédentarisme de la lettre fait de la calligraphie un art de destruction de la lettre scriptuaire pure et du verbe-copule conçus comme imago fini et fixe. Elle assure la médiation subimagale illimitée et éternelle de l'évolution hors toute contrainte chronique du sens. Elle assure la forme pure entamée, contaminée par la plénitude médiante sans sens, par la médiation plénière désignée.

Dans la calligraphie, l'histogénie de la lettre remplace l'histogénie du sens par la *grammatité* auto-suffisante de la forme et de la figure, vue de sa profondeur vidée du sens, de sa génération uniquement figurale. À l'origine de la calligraphie, il y a la viduité libertaire de la forme, autrement dit, il y a la plénitude de l'informe. Toutes les structures de transfigurations *méta-phoriques* se trouvent alors déracinées et destituées en faveur d'une *grammatité* qui conjugue la lettre par le sens du vide. La *grammatité* n'est nullement à comprendre en relation avec une quelconque grammaire de la forme linéaire, ni, à plus forte raison, celle d'une signification-matrice à la fois linéante et contenante, linéairement contenante, régie séculièrement par l'infini de la contiguïté et de l'exiguïté, par cette raison a priori suffisante que le sens n'a pas d'espace matériel, que le sens est par essence un méta-espace ou une profondeur univoque, une profondeur sans forme, une profondeur univoquement spatiale, une profondeur uniformément spatiale ou spatialement uni-

forme. Faisant ainsi de la tentation arborescente de la lettre toute une conscience de l'enracinement et de la racinalité biffés avant par l'économie formelle de l'écriture sémantique. La calligraphie est en premier lieu un éclatement *somatique* de la racinalité de la lettre. Cet éclatement somatique de la lettre réinstaura l'équilibre entre l'apparence figée et la racinalité mouvante. L'équilibre est la constitution d'une plénitude négatrice de toute hiérarchisation de la présence. La calligraphie est un nivellement de la présence sous forme de révélation minutieuse des courbes infimes du détail. Et la *grammatité*, une reconstitution généalogique et génétique des tissus fractaux de la lettre, séculairement réduits au silence souterrain, et racinalement invisible pour la linéarité logistique du sens.

Pour une calligraphie qui n'est pas aussi radicale, qui n'est pas sa propre essence grammaticale, on pourrait parler sans doute d'un ordre esthétique où la logistique du sens, autant que sa philologie et sa rhétorique, figurent épuisées de strates secondaires, d'une secondarité simplifiée et *simplistique* comme l'illisibilité qui lui donne forme...

La calligraphie étant une version révélatrice de la présence plénière, révélation qui se désiste de la diachronie abstraire pour être un rythme pure au sens formelle de la présence, la présence auto-sufisante, est destinée à quêter son incarnation par les racines et l'enracinement dévoilé au surface, par le sédentarisme profond de la présence qui dissout l'occultation des nœuds et de la nodalité. Cette dialectique est passible de donner à l'unité de la perception et de la figuration une synthèse a-syntonique entre la forme et la profondeur, c'est-à-dire qui équilibre par le vide du sens et le sens du vide, la forme formelle et la forme vitale de la lettre, et ainsi la prolonge dans la génération esthétique pure de sa propre profondeur. À ce titre, n'est-il pas quasiment une évidence de synthèse de dire que la calligraphie n'est rien d'autre que la traduction suprême d'une profondeur spatiale entamée par le vide que laisse la négation de la structure profonde du sens, d'une profondeur dans la durée de l'espace autour d'une lettre, d'un mot et d'une expression... Il y a dans ce conflit deux majorations: la majoration de la forme et celle de la profondeur, je ne dis pas le sens puisque le conflit c'est l'unique formalisme esthétique de la forme. Dans la calligraphie la forme est une négation de sens. Le sens se dénature sous l'outrage narcissique de la forme. Dans la calligraphie il n'y a que l'absolu narcissique du complexe, le complexe de la forme et la forme du complexe...

Juan Goytisolo est cet écrivain de l'inter-monde, de l'entre-deux, de l'inter-discours où la tragédie ancestrale du corps et de l'âme, la tragédie occidentale du concret et de l'abstrait se découvre enfin un tissu et une textualité de médiation où triomphe la lettre humorale sur la lettre charnelle. Un silence philologique, une parole calligrammatique, nouant au sein de la genèse impossible le mot et la matrice, la matrice et l'imagination, l'imagination et le rêve, le rêve et la réalité ou le rêve et l'anti-rêve. Ainsi, la rencontre et

l'ouverture, l'universalité et la cosmogonie, l'identité et l'altérité deviennent le genre absolu du verbe, c'est-à-dire une antilogie dynamique de toute genèse identitaire...

À l'opposé du passage abstrait d'Elias Canetti, ce passage de la trace qui transitive la présence dans une sorte de vocité transcendante de la lettre, de la lettre iconique ou calligraphique, s'érige le passage ponctuel de Juan Goytisolo, un passage charnel dans la sève de la lettre, médiant de configurations inflexes, et par conséquent infinies, l'arbre cosmogonique, l'arbre histographique et histogénique de la lettre. Marrakech devient ainsi une sève universelle qui irrigue la lettre par et au-delà de ces spécificités internes et propres.

QUE L'ÉLAN SOIT SAUVAGE

Daniel LEDUC
(inédit extrait de *Textes Écriés*)

Comme chaque réveil nous porte vers de nouvelles senteurs,
 chaque parole donne aux lèvres l'arrondissement du sens,
 chaque amour revient à puiser l'eau de source.

L'Homme est une sempiternelle rengaine
 aux airs de fureurs, d'ombres et de mystères
 qui s'élève du champ de guerre
 jusqu'au chant mémoriel de la beauté.

L'Histoire ramasse à la pelle les histoires
 que l'automne et l'hiver ont fait choir
 sur la terre fraîchement sillonnée.

Qu'y a-t-il derrière notre mémoire,
 quoi d'autre qu'une impression sur une drôle de bobine,
 qu'un miroir sans tain à la face du monde,
 qu'une cervelle rangée dans un tiroir ?

La guerre gueule
 dans le goulot d'où dégoulinent
 des zestes de corps,
 des restes de raison.

Certains s'artistent en ces temps dérisoires,
 redonnant de l'espoir à des larmes de rires,
 et de la sympathie aux discordants accords.

La nuit s'étoile
 à chaque fois que l'art vient présider
 l'assemblée des tourments ;
 à chaque amour qui s'épuise dans le cœur,
 le monde renouvelle son audience ;
 et chaque éternité
 dans le regard
 confère à la nature un instant
 étonné.

Il y a du vin dans les mots qui rassurent,
 du sperme dans la liqueur, de l'onguent dans le geste,
 de la vague amniotique dans la caresse du jour.

Que l'on se dise que lorsque tout est mort,
 le silence renaît, l'aube enfreint la nuit.

Derrière le son sont le sens et le sang
 qui coulent de soi vers l'estuaire du soir.

Et les mots ne jouent que pour mieux jouir des sens
 de cette comédie qui n'a rien de comique.

Allons ! ne cessons pas de vivre
 avec au cœur la chair
 et le rucher :

c'est par ces miels
 que s'émerveille la vie !

La nature, on le sait, n'est qu'un principe,
 puisqu'elle est autre chose que ce qu'elle définit.
 Elle échappe à sa nature propre,
 s'élançe bien au delà des mots.
 Elle enveloppe la vie
 tout en s'en détachant.

Et je connais des êtres
 dont la nature s'épanche.
 Ils sont comme ces roseaux
 prêts à baiser la terre
 tout en baisant le ciel,
 de ces saules pleureurs
 aux rives de la nuit.
 Ces artistes impatients
 qui engendrent en criant,
 je connais leurs silences.
 Ils composent, peignent, écrivent
 dans des marges de cahier
 qui se dilatent
 au contact du temps.

Le temps n'est pas un leurre,
 pas plus qu'une infortune :
 c'est lui qui fait *penser* autant !
 Peu importe ce qu'il est,
 pourvu qu'il agite
 les feuilles de nos cahiers !
 Qu'il s'immisce dans nos rêves
 y déposant sa sève
 et les miels de l'instant.
 Peu importe le temps.

La mémoire, vous savez
 la fuyante mémoire,
 elle arpente le grenier,
 se niche dans les combles,
 défie les rides
 voilées de l'univers.
 C'est une trappe qui s'ouvre
 sur des champs magnétiques,
 une boîte de Pandore
 aux contours insondables
 comme le sont les contours de la vie.

Les formes que nous avons
 que forment-elles ensemble ?

Quels sont les aspects
des véritables figures ?
Et nous figurons-nous
la proche réalité ?
Le corps, dans son impalpable décor,
ne se laisse approcher
que par touches délectables :
le reste n'est que fumet !
Faut-il ainsi saisir la contenance
pour prétendre peser
le contenu.

La femme contient la chair
l'os et la peau.
Elle est au jour
ce que la proue est au navire ;
à la nuit,
ce qu'annonce le fanal
par son *obscur clarté*—
et la foudre
est son étoile.
Femme :
coup de foudre feuillette,
tu enivres
ta beauté.

3

Je marche toujours en avançant mes pas, le regard attentif à tout ce qui distrait. J'évolue, peut-on dire, de façon intuitive, de telle sorte que se propulsent les instants à venir. Et les rues se croisent comme de vulgaires passants. La ville, c'est elle qui me façonne, c'est elle qui me dépeint. Comme me dessinent les femmes, m'assurant sans destin – fils de mes propres possibles.

Je vis comme on balance. Entre l'aube et le soir. Entre deux verres bien pleins.
Entre rue et trottoir. Au plus près du caniveau.

Et là

je suis un encensoir, pour des dieux sans fortune – pour d'autres, sans ressources.

Je campe sur moi-même, moi qui viens
de si loin.

J'ai traversé des contrées austères ; des déserts d'où émergeaient des cités peuplées de couleurs vives, et d'élans symphoniques.

J'ai fait halte dans des fondouks où, bien qu'étranger, je me suis senti indigène ; dans des caravansérails aux fortifications aussi élevées que l'esprit qui y domine, je me suis reposé ; dans des khans, où les mots chaleureux servaient d'accueil, j'ai partagé avec ces mots. Et j'ai pensé que l'Homme était frère de lui-même.

Je suis venu ici, les mains nues, grandes ouvertes.

On ne m'a pas connu.

On a dit : « Quel est cet immigré, que vient-il faire chez nous ? »

On ne m'a pas connu.

Ombre de l'ombre, ombre de la société je vis, comme on balance.

La nuit s'approche, la nuit se presse. Mais dans le noir

un homme –
vient me tendre la main.

4

Le chemin bordé de châtaigniers
conduit-il jusqu'à la bogue
qui protège nos jours d'enfance ?
Et les corneilles,
dans leurs corbinages et autres criaillements,
s'emparent-elles de nos vertes années ?
Que deviennent les renoncules,
ces fleurs de l'impatience,
qui poussaient à flanc de coteau –
quand nos amours cherchaient
l'ombre
au sein même
du soleil ?
Où reposent les sources,
celles de nos ancêtres ?
Sont-elles encore prodigues
comme les fruits de l'esprit ;
ou bien sont-elles stagnantes,
semblables aux paroles
de certains politiques ?
Nos sources,
reposent-elles en paix ?
Nous sommes là,
– près de l'estuaire –
qui observons
la coulée des nuages.
Transis –
par ce ruissellement
du temps.

5

— Tu vois là-bas ces lumières qui se posent près du port... ce sont comme des fanaux sur des barques qui tanquent... des vies d'hommes, qui ont tant navigué...

— Qui ont tant navigué ?

— Ils ont parcouru des mers aux noms capiteux, comme le sont les vins grecs ou certains vins d'Alsace... la Mer de Marmara, la Mer Ligurienne, la Mer d'Alboran, la Mer des Hébrides, la Mer d'Iroise, la Mer des Sargasses, la Mer de Barents, la Mer de Kara, la Mer de Laptev, la Mer de Wandel, la Mer de Lazarev... celle de Bellinshausen, celle d'Amundsen, celle de Mawson, celle de Weddell, celle de Sornov, celle des Andaman, celle de Laquedives... et la Mer d'Oman, et la Mer de Béring... les Mers de Flores, de Célèbes, de Makassar, de Timor, des Moluques... et celle de Tasman... et celle, imprononçable, d'Okhotsk... et celle, imprononçable, des Tchouktches... Et puis... celles qui n'existent pas...

— Qui n'existent pas ?

— Les mers imaginaires ; au fond desquelles vivent des êtres fabuleux ; et dont les côtes sont habitées par des civilisations occultes. Ces mers qui se crayonnent dans l'esprit des hommes, à chaque gorgée de ces vins sirupeux,

quand la nuit est aux abois...

— Aux abois ?

— Ne cherche pas, mon gars; la nuit est aux abois. Tu vois là-bas ces lumières qui se posent... elles viennent à la rencontre du jour qui va naître... ce sont des paroles d'hommes enfouies dans des décombres, par delà toutes les mers... des cris surgissant des abysses... un appel à la vie... Ce sont tes mères, toutes tes mères, ces lumières qui clignotent...

— Mes mères ?

6

Par-dessus nos regards et par-dessus nos nuits,
une multitude d'étoiles forment un langage uni
par cette obscurité de la masse qui sombre
dans un silence
évanoui.

L'univers s'offre au multivers
ainsi que le neutron
s'offre à l'atome,
que le mot s'offre
au verbe

contrapuntique.
Des trous noirs dans la conscience
absorbent
nos clartés diffuses;
et nous saurons qui nous sommes
lorsque nous sortirons
de nous-mêmes.

Par delà nos vies, par delà nos morts,
s'échappent des myriades de questions,
avec lesquelles nous formons notre histoire,
et sans lesquelles
nous ne serions
que songe.

7

Immanence de ton corps. Immanence de ta beauté.
Tu regardes mon regard
comme un miroir qui reflète
le futur. Le passé.

Je me penche sur ta peau,
braises où sont
entretenus mes rêves.

Je n'ai aimé
que ton désir;
que ce jour
qui se fait
entre tes mots.

Valse mon cœur,
les valves palpitent.
Au simple toucher
des pépites.
De ta vulve.

Rien ne retient mon souffle
autant que ton haleine.
Sur ma bouche
qui tait.

Je viens de là où le soleil
se couche.
Je vais.
Je pars
en ta demeure.

8

*Le verre à moitié plein est toujours plein de vie,
le verre à moitié vide est toujours plein de vide.*

Je marche comme on aborde,
l'horizon dans la bouche,
le sourire sur la peau.
Les nuits le noir, l'obscur le dur,
tout ce qui fut traversé,
déversé sur la paille,
j'en ai fait une aire
où mes oiseaux de proie
gâtent
en hiver.
Et quand tanguent ma vie,
je vide aussi mon verre –
jusqu'à la lie ;
à l'hallali
soûl
de vigueur,
ivre de vie –
je meurs...

9

Le poids des choses dépend
de l'attraction,
de la force du regard.
*C'est ainsi que tout objet
est sujet
de l'attention*

qu'on lui porte.

Que tout amour
se pèse en fonction
du rapport et des ombres.

*Que la nuit
est plus ou moins profonde,
selon qu'elle survient
ou qu'elle tombe.*

Que l'essence même de l'être
se fait au prix
de la mort.

*Que la fortune
— comprenez : la chance —
appartient à celui
qui se lève de bonheur.*

Quant aux autres :
il suffit d'observer —
pour comprendre.

10

Si je gravis,
ce n'est pas le sommet *que je vise*
mais *son reflet* dans le ciel.

La montagne
est une tigresse qui s'étire
afin de griffer
les nuages.

Je la caresse, la flatte,
la pique si besoin est ;
lui chante des partitions
qui se divisent en dents,
pitons croupes —
lignes de crêtes.

Chaque ascension
est étrangère aux autres ;
chaque escalade
défait les certitudes.

Quand survient une avalanche
il est temps de capter
la parole des anciens ;
se souvenir
que plus dangereux
que les ravins...

est

soi-

même.

11

Carpe diem quam minimum credula postero¹. Que la mort s'éloigne de tes principes. Qu'elle ne soit plus qu'un terme dans la parole de vie.

Les ailes du papillon secouent l'instant dans sa fragile éternité.

Tu regardes; et la fumée s'éloigne du feu qui va s'éteindre.

Tu écoutes; la musique se dissout dans le vent.

Tu respires; et les parfums, si volatiles, ont perdu toute essence.

Tu raisones; les mots vont heurter leurs propres échos.

Là est le souffle. Autour de toi.

Cueille le jour, mon amie,

la nuit vient à son heure.

12

Certains lieux sont comme des quartiers d'orange que l'on goûte avec délice, qui rappellent des tranches de vie. On s'y promène, l'enfance en bandoulière, des amours juvéniles suspendues à la ceinture.

La mémoire elle-même se suspend, le temps de restituer le temps. Et l'on est comme un fruit hâtif qui mûrit à l'ombre du passé.

Si quelqu'un dit *la nostalgie*, on proteste, le regard sombrant en lui-même. *Gemütsstimmung*, on proteste. *Mélan-colie*, *regrets*, *spleen*, on ne proteste plus: on fuit.

Et plus rien ne nous rattrape – sinon l'autan.

13

Sur les ruines construire de nouvelles perspectives de telle sorte que l'impermanence soit agencement, fondation du futur.

C'est avec l'argile que l'on fait du ciment; à partir de gravillons et de sable, du béton; avec de l'eau ou du vent, de l'électricité...

Ce qui paraît fragile, souvent appartient au groupe des forces immanentes. Le ploiement devient révélateur de l'élan, de la vigueur, de la résistance – de ce qui tient par le tenace.

Ainsi le muscle est-il constitué de polymères; mais aussi de cette volonté d'être qui engendre le mouvement.

Ainsi la vie est-elle sursaut; bonds et cabrioles; hoquets et quintes; éternuements.

Spasme. En un espace.

Incalculable.

14

Ouragan, un cheval trotte sur la plaine,

des nuages tournoient sur eux-mêmes.

Le vent épouse la crinière vibrionnante,

l'orage frappe du pied sur la terre.

Condensation, chaleur latente.

L'énergie se développe dans le ciel.

Une onde de tempête choque la mer;

la pluie se cabre, engendrant des torrents.

Vortex et tourbillon de vents.

¹ Horace. Odes, I, 11, 8 «À Leuconoé».

Pression, et force centrifuge.
La tornade s'en va au galop
avec ses cordes qui serpentent dans l'air.

Le temps, appartient-il au temps ?
La pluie est-elle une glissade ?
Que dire du réchauffement ?

L'Homme a-t-il encore—
le temps ?

15

*Comme chaque réveil nous porte vers de nouvelles frontières,
chaque parole donne aux lèvres
une volupté sonore,
et chaque amour revient
vers l'initiale beauté.*

Un enfant quitte sa terre natale pour parcourir le monde,
pour connaître et les contes, et les réalités.
Il croise tant d'humains qu'il ne sait les comprendre
dans cette diversité à laquelle *ils ressemblent* ;
l'enfant se tourne alors
vers des vies
moins sujettes au *semblable*,
à *cette* altérité.

Il demande à voir l'Antilope d'Amérique, le Bison, l'Ara vert ;
et l'Alligator du Mississippi. Mais aussi la Grue blanche,
la Grèbe esclavon ; et le Grand polatouche...
On lui répond qu'il est temps qu'il y touche
ne serait-ce que des yeux
aux espèces en péril, en voie d'extinction.

*La nature est farouche ;
mais l'homme est rugueux, et son approche
acide ;
trop souvent il brûle la terre
sur laquelle il se nomme.*

La nature, on le sait, n'est qu'un principe ;
mais elle est autre chose que ce qu'elle définit.
Et si l'Homme passe sur Terre
oubliant ses préceptes
en commettant l'outrage...
bondissant vers le jour
l'Enfant crie au vent :

sauvage

soit

l'élan

Que

« Mais comme ceux qui ont à considérer des montagnes se placent dans la plaine, et sur des lieux élevés lorsqu'ils veulent considérer une plaine, de même, je pense qu'il faut être prince pour bien connaître la nature et le caractère du peuple, et être du peuple pour bien connaître les princes. » Passage fondamental de la Dédicace du Prince à Laurent II de Médicis, cette perception d'un espace étant le champ d'investigation du Secrétaire florentin (1469-1527) et définissant la métaphore cartographique d'une confrontation politique et socio-économique nous accompagne vers une série de questions.

La construction de l'état, bien évidemment; la définition du périmètre changeant de l'espace politique – au sens étymologique également – où l'on évolue en suivant et en forçant les contingences; les structures mentales qui se reproduisent et qu'il faut savoir apprivoiser; les figures, historiques ou légendaires, à proposer en modèle; la vision de la réalité et la perspective – d'un côté visuel se superposant à plus d'un siècle de représentations artistiques – de son évolution; l'écriture en remplacement ou bien en accomplissement de l'action.

Le but de la réflexion de Machiavel est la construction de l'état. C'est une entité qui ne choisit pas par une préférence abstraite – principauté ou république² – mais par un noyau de nécessités qu'il faut savoir prévenir, contrôler et exploiter. L'histoire, l'expérience, la *fortuna* et la *virtù* sont les pièces variables d'une mosaïque qui ne peut pas avoir de solution prédéfinie. Mais l'histoire dont nous parle le Secrétaire de la deuxième chancellerie de Florence est composée par une suite de personnages et d'épisodes relatés sur des plans bidimensionnels, faute d'une structure théorique à récupérer et à remettre en cause. On est loin de la re proposition de la *politeia* aristotélicienne, où le droit à la citoyenneté définit la structure politique et le nom des citoyens désigne l'état; les évolutions médiévales des traditions platonicienne et augustinienne faisant appel à l'idéal et à la *civitas dei* aboutissent chez Machiavel au renversement des *specula principis*, avec la figure dominante qui devient l'archétype du possible et de l'impossible, de la nécessité à accomplir et du danger à éviter. À cette perspective s'ajoute également l'interprétation historico-philologique du droit romain proposée par la Renaissance, où l'accent est mis sur la sécurité de l'état plutôt que sur l'idée générale d'une justice aux fondements juridiques acquis: c'est par la re proposition du modèle romain du citoyen-soldat à opposer aux mercenaires qu'on peut assister à un glissement de la force du droit au droit de la force,³ bien qu'il reste en suspens le rôle également et potentiellement « républicain » de toute milice.

La construction de l'état se ferait alors par un soubresaut de la volonté politique. Face aux possibilités changeantes des cas humains, la dimension animale devient la clef de la compréhension du danger et de la mise en place d'une

Le droit de la force

Notes sur Machiavel

Ettore Janulardo

réponse *radicalement* alternative: que ce soit par le biais des images post-phédiennes du renard et du lion, ou par l'inaccompli apologue en vers de *L'âne*, les sources bestiales du discours de Machiavel dessinent et structurent – même dans le langage – une capacité de faire appel aux forces primordiales pour exploiter et contrôler pleinement la nature humaine. Sorte de témoignage du droit du monde animal à l'interférence avec les hommes, le prince est d'autant *plus* humain – dans une optique pré-Nietzsche – qu'il se montre capable de se faire violence, de contrer sa nature humaine la plus banale pour exhiber des caractéristiques bestiales abouties, réelles ou légendaires: le centaure fort et agressif en devient bien évidemment le paradigme logico-visuel, d'une manière renversée par rapport à la mansuétude de l'être mi-animal mi-homme représenté soumis dans un célèbre tableau de Botticelli, *Pallas et le Centaure* (1482-83). Et le prince doit *se penser* en tant qu'animal,⁴ de même qu'il faut choisir, dans le monde animal, ce qu'on peut transfigurer en image d'une humanité reconstruite, re-élaborée par la fondation d'un prétendu ordre nouveau, sorte d'organisme génétiquement modifié par la combinaison de la volonté et du hasard.⁵

L'instrument de cette césure dans l'ordre *donné* de la réalité est donc le prince, sujet et objet des contingences, face auxquelles – d'une manière nécessairement indéterminée – Machiavel dessine un projet « *en termes politiques radicaux*, c'est-à-dire en constatant que cette tâche politique, la construction d'un État national italien, ne peut être accomplie par aucun des États existants... *car ils sont tous anciens* ».

Mais la dimension « nationale » du nouvel état – héritage de la lecture de Machiavel proposée par la tradition du romantisme italien – est toujours en retrait par rapport à la construction *littéraire* du discours politique, à la représentation *en perspective* de l'abîme des crises à prévenir et à surmonter. Faute d'un cadre normatif unanimement partagé – ce n'est pas qu'à Florence « qu'au milieu de novembre il ne te⁷ reste rien / de ce que tu faisais filer au mois d'octobre » – la structure logique de Machiavel ne fait pas appel au droit mais à une relecture de la péninsule italienne sous la houlette de l'historiographie et de la littérature. C'est ainsi que la reprise de Tite-Live se substitue à l'analyse juri-

dique menue, en fournissant les références d'une approche «républicaine»; et que, dans *Le prince*, les citations poétiques remplacent toute instrumentation législative, en autorisant une conclusion du traité – avec les vers de Pétrarque dessinant une mitographie de l'âme et de la vertu italiennes – beaucoup moins «politique» que celle autorisée par la réflexion de Dante, pourtant très proche en principe de l'attitude pugnace de Machiavel.

La prévision des crises qui vont ébranler l'édifice étatique projeté par Machiavel met également en cause un plan artistico-figuratif, où l'on se déplace le long d'une perception de l'*avant* et de l'*après*. Binôme temporel qui devrait exorciser la stagnation, la stase, la mort – on ne peut que prévoir, c'est-à-dire anticiper la crise pour espérer s'en sortir, tout en la reculant par rapport à son propre point de vue – ces termes indiquent aussi une perception de l'espace nourrie de la cartographie, de la peinture et de l'architecture de la Renaissance. On retrouve ici tout le sens *politique* de notre citation de la *Dédicace* du *Prince*: la métaphore des points de vue est la perception des points de fuite par rapport à l'avancée de l'*altérité*, dont on devine le côté dangereux. Et c'est justement une avancée mobile de la crise qu'il faut repousser dans l'espace et dans le temps pour pouvoir la projeter au-delà de nous: c'est ainsi qu'on garderait l'équilibre de l'état, tout en étant conscients qu'il s'agit d'une stabilité réalisée par le mouvement et la métamorphose. Comme souligné par Toni Negri, la «ruse du prince est l'anticipation concrète d'une médiation de contenus de la conjoncture... La ruse du prince est donc une sorte d'imagination transcendante qui traverse les abîmes de la conjoncture, l'insaisissable de sa temporalité et la violence des rapports qu'elle impose...».

Si la réalité est analysée sur la perspective historique – composée par une relecture des événements dont le sens ultime n'est que la genèse et la subsistance de l'état – tout discours législatif et juridique tombe en abîme par rapport à l'urgence machiavellienne de la proposition d'une structure politique viable. L'histoire n'est ainsi qu'une succession – potentiellement ouverte, sans *a priori* logique – d'actions bien ou mal réalisées, où même les lois ne posent pas de fondements civils, mais se déterminent-elles à la suite des rapports de force et de la vérité effective à laquelle faire face.

L'image pouvant correspondre à cette interprétation forcée de l'expérience humaine face au pouvoir, nous la découvrons dans *La tour de Babel* (1563) de Bruegel, où les données se campent sur scène d'une manière homologue. Si le paysage du tableau n'est pas sans rappeler les considérations «optiques» de Machiavel dans sa *Dédicace*, la confrontation avec le monde romain reste au centre du sujet, tant dans l'obsession étatique du Secrétaire florentin que dans la reposition de la structure circulaire et des arcades du Colisée de l'artiste flamand. Et l'*hybris* du paradigme visuel choisi par Bruegel – avec la superfétation des niveaux ins-

tables et inaccomplis, où seule importe la tentative ascensionnelle – a été décrite dans les pages de Machiavel nous racontant d'une *fortuna* à maîtriser par la force et par l'astuce, dans un effort vers le pouvoir où seul devrait compter le but ultime: «J'ai dit ci-dessus combien il est nécessaire à un prince que son pouvoir soit établi sur de bonnes bases, sans lesquelles il ne peut manquer de s'écrouler. Or, pour tout État, soit ancien, soit nouveau, soit mixte, les principales bases sont de bonnes lois et de bonnes armes. Mais, comme là où il n'y a point de bonnes armes, il ne peut y avoir de bonnes lois, et qu'au contraire il y a de bonnes lois là où il y a de bonnes armes, ce n'est que des armes que j'ai ici dessein de parler.»¹⁰

Et si l'expression de Machiavel est bibliquement inspirée dans le dernier chapitre du *Prince* – «Il n'est rien cependant qui fasse plus d'honneur à un homme qui commence à s'élever que d'avoir su introduire de nouvelles lois et de nouvelles institutions: si ces lois, si ces institutions posent sur une base solide, et si elles présentent de la grandeur, elles le font admirer et respecter de tous les hommes»¹¹ –, les bases humaines, matérielles et historiques de son dessein ne demeurent ni plus claires ni plus solides que dans la représentation iconographique de la Tour de Babel. Les mots mêmes de Machiavel renforcent cette idée d'une perspective étatique «saine» à souhaiter, mais impossible à *déterminer*: «On peut donc conclure que partout où la matière est saine, les désordres et les tumultes ne sauraient être nuisibles; mais, lorsqu'elle est corrompue, les lois même les mieux ordonnées sont impuissantes, à moins que, maniées habilement par un de ces hommes vigoureux dont l'autorité sait les faire respecter, elles ne tranchent le mal jusque dans sa racine.»¹² Dans l'absence d'une collocation certaine de la détermination, s'estompe l'effort du *théoricien* Machiavel de plus en plus assimilable en revanche à l'optique du *politicien*, bien qu'inopérant.

Non encore totalement théoricien de la «science» du pouvoir, non plus politicien – c'est-à-dire technicien de l'action –, Machiavel transmet alors l'image d'une histoire sans perspectives pour l'avenir, parce que le futur qui nous attend, c'est le passé – ses pulsions, ses lois – mais sans la *certitude* de ce qui s'est déjà produit; il propose le maître-mot d'une stabilité qui ne peut se fonder que sur une mutation perpétuelle; il admet la nécessité *possible* de la mort de l'adversaire au nom de sa propre vie *impossible* à préserver. Il se peut que le monde soit éternel et que les dévastations causées par les déluges, les famines, les pestes ne concernent qu'une multitude d'individus,¹³ mais la subsistance du monde n'est pas l'existence de l'individu. Tout revient – loi prétendument universelle – sauf la vie¹⁴ de l'homme, de l'état, de son époque: exception fondamentale.

Par une remarque à la forte connotation spatiale, Althusser écrivait: «C'est peut-être là le point extrême de la solitude de Machiavel d'avoir occupé cette place unique et précaire dans l'histoire de la pensée politique entre une longue

tradition moralisante religieuse et idéaliste... qu'il a refusée radicalement, et la nouvelle tradition de la philosophie politique du droit naturel qui allait tout submerger...¹⁵ Et l'on reprend ici cette observation par des connotations architecturales et picturales, symbolisant au plus haut degré le patrimoine culturel de la Renaissance. Construction et déconstruction comme ce sera le cas dans la représentation figurative de Bruegel, regard ouvert sur une forme fermée – en rejoignant par-là même la fracture épistémologique des *Ricordi* travaillés à maintes reprises par Guicciardini –, structure imparfaite de l'éternel retour,¹⁶ l'analyse machiavellienne témoigne du droit de la force et de la force de la vie, mais elle craint essentiellement l'entropie topologique nous déplaçant de la vérité effective à « l'imagination » des faits,¹⁷ de la présence dans l'histoire à l'absence d'une mémoire productive.

¹ N. Machiavel, *Le Prince*, *Dédicace*.

² N. Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*, II : « Aussi tous les législateurs renommés par leur sagesse, ayant reconnu le vice inhérent à chacun, ont évité d'employer uniquement un de ces modes de gouvernement; ils en ont choisi un qui participait de tous, le jugeant plus solide et plus stable, parce que le prince, les grands et le peuple, gouvernant ensemble l'État, pouvaient plus facilement se surveiller entre eux. »

³ N. Machiavel, *Le Prince*, chap. VI : « C'est pour cela qu'on a vu réussir tous les prophètes armés, et finir malheureusement ceux qui étaient désarmés. Sur quoi l'on doit ajouter que les peuples sont naturellement inconstants, et que, s'il est aisé de leur persuader quelque chose, il est difficile de les affermir dans cette persuasion: il faut donc que les choses soient disposées de manière que, lorsqu'ils ne croient plus, on puisse les faire croire par force. »

⁴ N. Machiavelli, *Le Prince*, chap. XVIII : « On peut combattre de deux manières: ou avec les lois, ou avec la force. La première est propre à l'homme, la seconde est celle des bêtes; mais comme souvent celle-là ne suffit point, on est obligé de recourir à l'autre: il faut donc qu'un prince sache agir à propos, et en bête et en homme. C'est ce que les anciens écrivains ont enseigné allégoriquement, en racontant qu'Achille et plusieurs autres héros de l'antiquité avaient été confiés au centaure Chiron, pour qu'il les nourrit et les élevât. »

⁵ *Ibid.* : « Par là, en effet, et par cet instituteur moitié homme et moitié bête, ils ont voulu signifier qu'un prince doit avoir en quelque sorte ces deux natures, et que l'une a besoin d'être soutenue par l'autre. »

⁶ L. Althusser, *La solitude de Machiavel*, conférence tenue à la Fondation Nationale des Sciences politiques en 1978.

⁷ D. Alighieri, *La Divine Comédie, Purgatoire*, VI, vv. 143-144.

⁸ Pétrarque, *Canzoniere*, XVI, vv. 93-96: « *Virtù contra furorè/Prenderà l'arme, e fia'l combattere corto;/Che l'antico valore/Negl'italici cor non è ancor morto.* »

⁹ T. Negri, *Machiavel selon Althusser*, in « Futur Antérieur », avril 1997.

¹⁰ N. Machiavelli, *Le Prince*, chap. XII.

¹¹ N. Machiavelli, *Le Prince*, chap. XXVI.

¹² N. Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*, X.

¹³ N. Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*, XXIII : « Lorsque les nombreux habitants d'un empire surchargent tellement le pays qu'ils ne peuvent y trouver leur subsistance, ni aller ailleurs, parce que les autres lieux sont également remplis d'habitants; lorsque la mauvaise foi et la méchanceté des hommes sont montées à leur dernier degré, il faut nécessairement que le monde soit purgé par un de ces trois fléaux, afin que les hommes, frappés par l'adversité, et réduits à un petit nombre, trouvent enfin une existence plus facile et redeviennent meilleurs. »

¹⁴ R. Esposito, *Forma e scissione in Machiavelli*, in « Il Centauro », n. 1, 1981.

¹⁵ L. Althusser, *La solitude de Machiavel*, *op. cit.*

¹⁶ N. Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*, II : « Tel est le cercle dans lequel roulent tous les États qui ont existé ou qui subsistent encore. Mais il est bien rare que l'on revienne au point précis d'où l'on était parti, parce que nul empire n'a assez de vigueur pour pouvoir passer plusieurs fois par les mêmes vicissitudes et maintenir son existence. Il arrive souvent qu'au milieu de ses bouleversements une république, privée de conseils et de force, devient la sujette de quelque État voisin plus sagement gouverné; mais si cela n'arrivait point, un empire pourrait parcourir longtemps le cercle des mêmes révolutions. »

¹⁷ N. Machiavel, *Le Prince*, chap. XXVI : « Mais à quoi servent ces imaginations ? Il y a si loin de la manière dont on vit à celle dont on devrait vivre, qu'en n'étudiant que cette dernière on apprend plutôt à se ruiner qu'à se conserver; et celui qui veut en tout et partout se montrer homme de bien ne peut manquer de périr au milieu de tant de méchants. » Mais cf. en revanche *L'Art de la Guerre*, IV : « celui qui manque d'invention ne fut jamais un grand homme dans son genre; et si l'invention est honorable en toutes choses, c'est surtout à la guerre qu'elle est la source de la gloire. »

Préambule

L'ami serait cet être singulier qui aime notre singularité sans la jalouser.

Définition a minima qui ne dit rien de l'ami que tu es pour moi. Définition qui n'exclut pas non plus l'autre ami, l'ami toujours autre, que toi, mon ami, tu ne connais pas.

L'ami est beaucoup plus qu'on n'en pourra jamais dire, mais c'est dans cette limite sans limite qu'est toute définition ouverte que peut commencer *le travail d'amitié* qui prend toute une vie.

Ainsi mes amis encore inconnus, mes amis passés, présents et à venir, tous autant que vous n'êtes pas, je vous accueille sans crainte dans l'espace amorti de mon dire, mais pour vous faire face aussi, tant j'aime à vous écouter et vous sourire, même en votre absence.

Le véritable ami jamais ne prend ombrage de la lumière qui émane de nous, et c'est à l'ombre de sa bienveillance que nous pouvons nous reposer de nous-mêmes aux heures claires.

Entre deux amis, il y a, tant que dure l'amitié, un tiers qui les protège d'eux-mêmes: ce tiers, entre ombre et lumière, c'est ce qu'ils sont amenés à se dire dans le bruit du monde.

Salut à l'arbre nomade.

La nuit

-- La nuit va et vient, égale à elle-même, même cet hiver où tout est gris ou alors presque noir, je ne sais pas, sauf chez toi, sauf avec toi, mon amour. Et puis un jour nous aurons

-- Chut ! Je te dirai quoi plus tard, poussière. Aujourd'hui, je veux respirer au bord de ce futur. Je veux reprendre mon souffle, tu comprends ? et dormir un peu, et te voir sourire à la musique qui jase dans notre maison. C'est déjà beaucoup, non ?

-- Je crois que oui !

La fronde des jours

Caressez un cercle et il devient vicieux.

Ionesco

Le cercle des jours, qui osera le caresser ? Le diable peut-être, si, par lui, il faut entendre tout ce qui fait obstacle à notre vie, tout ce qui, mauvais pour nous, s'acharne à se mettre en valeur auprès de notre pensée qui veille, et dans cette veille même, court le risque de devenir malveillante,

L'ami

Jean-Michel Guyot

en tournant contre l'allant de notre conscience cette part d'énergie qui, entravée qu'elle est par la malveillance du monde qui ne nous veut pas du bien, tourne en rond, en vient à désespérer d'elle-même pour finir par se retourner contre elle-même, épousant ainsi le cercle des jours qui se répètent, stériles, ingrats, alors que c'est la rondeur des jours qui nous convient, sa bonté foncière de collines douces, à gravir chaque jour pour l'amour de la marche ascensionnelle...

Marcher, certes, ne suffit pas, il faut savoir s'arrêter en plein paysage, faire halte, et d'un regard circulaire embrasser les possibles qui s'emparent de nous. De la route droite ou sinueuse, il faut toujours penser qu'elle n'est pas un cercle qui nous enferme dans la stérilité de la redite. La prose ainsi va son chemin de clair de lune, affamée de soleil, et de ce biais, de cette lumière empruntée, notre prose fait une occasion en or de rayonner dans le jour. Cela aussi ne suffit pas, car c'est le soleil que nous voulons. Jour et prose échappent au cercle vicieux quand le regard ose plonger au-delà de l'horizon. Les possibles alors s'éclairent eux-mêmes d'une lumière vierge, encore jamais entrevue à ce jour: elle émane de nos yeux qui se voient voir, mais cela n'advient qu'en face de toi, mon amour, dans les regards que nous échangeons, les paroles qui vont et viennent par-dessus l'abîme éphémère.

De fer et de sang

La vie se charge de ne rien nous apprendre. Qu'elle se taise donc, et place aux hommes et aux femmes et à leurs raisons, dans l'opposition de leurs arguments de fer et de sang.

Ainsi donc, de cet amour naissant, puis vibrant, faire une sainte loi transcendante, que l'un ou l'autre des amants fatalement récuse.

L'un refuse de s'engager plus avant, récusant la transcendence que l'autre voudrait voir régner pour assurer et conforter sa position d'élu, élu non pas par l'autre, mais en quelque sorte sanctifié par l'amour censé transcender les deux partis en présence...

Suis-je assez clair-?

L'un des deux, dans un couple improbable en continu-
le voie de formation et de désagrégation – et tout couple est
improbable, pur encontre éphémère de deux hasards qui
font un bout de chemin ensemble ou en parallèle – désire
conforter sa position en affirmant que l'amour qui lie est la
loi à laquelle l'autre ne doit pas déroger, sous peine d'être
hors la loi en refusant de la reconnaître...

La commune loi fait défaut à ceux et celles qui s'aiment
de manière dissymétrique.

La symétrie des avancées et des désirs, des ambitions et
des moyens n'est pas la règle, tant s'en faut.

Un désir trop grand, une attente ressentie comme exor-
bitante effraient.

N'être exigeant qu'avec soi-même et indulgent envers
les autres vous pose là, matière brute de conseils et de solli-
citude, solitude glacée de qui se drape dans sa posture d'allié
inaccessible.

Position de repli, à la limite de l'indifférence souverai-
ne : c'est l'amitié virile, la tape sur l'épaule, les mots rudes
échangés entre hommes ou bien encore le cynisme foncier
des femmes, qui se gaussent entre elles des hommes.

Une collection d'hommes, une somme d'expériences
érotiques rassemblée dans le temps ou bien simultanée,
voilà ce qui s'impose dans les faits, pour toute femme qui
fait son marché d'hommes.

Les hommes papillonnent, les femmes collectionnent,
ou inversement... Il n'y a qu'une règle : l'engagement du
bout des lèvres.

« *Je ne t'ai rien promis.* »

Cette phrase invite à tirer profit de l'instant présent et à
piètrément se satisfaire d'une situation frustrante, et la pire
frustration qui soit, n'est-elle pas celle-ci : ne pouvoir en ta
présence être pleinement moi-même dans la plénitude de
l'amour que j'ai senti frémir entre nous comme ce comble
des possibles qui n'attend que nous pour se réaliser ?

Tu ne m'auras pas permis de donner toute ma mesure,
faute de confiance en toi, et nous voilà perdants, toi et moi.
Il m'aura manqué, dis-tu, de t'inspirer confiance, mais qui
es-tu pour ainsi me prêter la pensée qui aurait dû jaillir de
toi au moment où j'ai mis toute ma confiance en nous ?

La satisfaction sans joie, voilà *le piètre contentement*.

On rêvait de refaire sa vie. On se pensait capable d'être
le recours, le rocher de ferme appui, on se révèle fragile et
friable sous les hésitations répétées d'une femme ou d'un
homme qui ne s'engage pas.

L'ancien, si insatisfaisant qu'il soit, a l'avantage – à dé-
faut d'en avoir le mérite... – d'être une terre connue, un
territoire d'habitudes et de routines dans les domaines con-
joints de l'érotique et du domestique.

Dans le fond, l'autre, qui ne donne pas satisfaction,
à une existence pratique : il permet au frustré de rêver à
mieux, tout en se gardant bien de tenter de vivre une re-
lation inédite, et donc risquée. La crainte de répéter les er-
reurs passées, paradoxalement, engage sur la voie étroite du

statu quo qui n'est que le rabâchage des conséquences des
erreurs passées.

La vie se charge de ne rien à nous apprendre. Qu'elle se
taise donc.

Et place aux hommes et aux femmes et à leurs raisons,
dans *l'apportion* de leurs arguments de fer et de sang.

Promesse

Qu'arrive-t-il quand une sorte d'interdit pèse sur la pa-
role donnée ?

La parole donnée... soit ce qui se dit et se redit à lon-
gueur de temps, dans l'intimité ou la distraction de la pa-
role amoureuse qui se veut tantôt taquine, tantôt câline.
Cette parole est une promesse qui ne promet qu'elle-même
et son retour.

La parole donnée se donne à la parole, elle est faite d'un
ensemble de propos décousus où se mêlent souvenirs et dé-
sirs, élans et peines, joies et chagrins passés et présents, à ce
qu'il me semble.

Circularité de cette parole qui s'auto-entretient.

L'affirmation tente de briser ce cercle, mais l'affirmation
se brise devant les questions qui lui font barrage. La con-
fiance, je l'aurai connue, fondée sur l'admiration, l'estime et
l'ambition retrouvée par la grâce d'un élan de confiance.

La confiance elle-même est un élan de parole, circulaire
comme elle, anneau qui encercle l'anneau, son double invi-
sible, sa raison d'être enfin.

« Je ne t'ai rien promis. » Voilà une parole dure appelée
à durer.

Le corps est une promesse de présence, la voix appelle
cette présence, elle fonctionne comme un performatif, et
c'est merveille, pure magie réelle quand, appelé par la pa-
role, l'être aimé se réalise dans la parole de l'autre qui lui
donne la parole, lui donnant à son tour, mais dans le même
temps, la chance si rare d'être l'élus.

Le temps d'aimer

Un kaléidoscope de sensations et d'images mêlées ?

Un trop-plein d'images disparues aussitôt qu'entrevenues
qui reviennent au même ?

Une fréquentation obsessionnelle des mêmes images ?

Non, jamais ! Mais des scènes délicieuses, différentes les
unes des autres, oh oui alors !

Quelle bonheur de te lire !

La parole contenue, la parole libérée, et puis enfin la
parole libre, libre comme l'air, libre même de se taire, si ça
lui chante.

Et puis enfin : soulagement : comme dans cette phrase, après une longue attente : « Enfin te voilà ! »

Enfin : prolongement d'une suite logique, point d'orgue d'un ordre d'exposition impeccable.

Enfin : dans les deux sens du terme : soulagement et logique, soulagement logique et logique impeccable du soulagement.

Une conclusion logique qui ouvre sur un nouveau temps qui tient ensemble le temps de l'espoir, le temps du souvenir et le temps du désir, tous trois toujours conjugués au présent de l'indicatif.

Temps performatif qui fait advenir le temps du désir : c'est le temps qui se désire en nous, qui s'accomplit à travers nous qui lui prêtons notre amour et nos désirs pour qu'il efface cette conjonction disjonctive si menue, mais dans laquelle se concentrent tout ce qui nous sépare encore.

Reste, pour le plaisir et dans le plaisir, l'absence de temps : le temps qui s'efface devant nous pour parachever son accomplissement en nous : le temps des baisers tendres et de nos étreintes, le temps de vivre ensemble l'amour dans le temps, l'amour au quotidien qui affirme le temps, seule affirmation – oui infini, sans peur, dit à tout ce qui compose une vie, les tâches quotidiennes accomplies avec détermination, sans rechigner pour le plaisir de rendre la vie facile aux autres – capable de se nier joyeusement en son contraire qui est aussi une affirmation, jamais une négation : affirmer ensemble, dans le plaisir, l'absence de temps.

Un temps pour chaque chose, oui toujours, aussi le temps de vivre l'absence de temps – le répit amoureux, le temps donné à l'autre dans la patience d'une nuit chaude – pour affirmer encore et toujours le bonheur de vivre ensemble. Temps de l'instant qui s'annule pour renaître : les caresses appellent les baisers qui appellent les mots qui appellent les sourires qui accompagnent nos étreintes, nos emmêlements, nos gémissements et nos cris...

La petite bobine

L'art est long et le temps est court...

On court après le temps...

Vita brevis...

Qu'en sais-je encore ? Avec toi, le savoir n'est plus de mise, la sagesse hors jeu, la raison livrée à elle-même devient cette folie douce qui nous empoigne dès que nous nous touchons.

On en entend de toutes les couleurs depuis que les hommes écrivent... La couleur du temps est variable, les jours succèdent aux jours, selon l'humeur du temps qui nous accapare tout entier. Quelquefois, c'est merveille : le temps s'allonge démesurément, il ne devient pas infini, non, ce n'est pas ça : il n'est plus découpé, plus vécu par saccades en fonction des tâches qu'on s'assigne.

Le travail épuisant est épuisé pour un temps, et c'est à la faveur de ce loisir que le temps s'allonge démesurément pour peu qu'on puisse aimer.

C'est l'amour du temps, l'amour pour ce qu'il nous donne alors qui nous anime : le temps de s'aimer en faisant fi du temps.

Le temps, cette aubaine, cette disgrâce, ce tout et ce n'importe quoi qui nous transit, oui, décidément, il arrive parfois, de jour comme de nuit, qu'il s'estompe, qu'il s'allonge démesurément : le corps des deux amants devient alors un espace infini qui n'appartient qu'à leurs jeux.

Le temps vécu à même ta peau, mon amour, et dans la chaleur de ton ventre, et l'humidité de ta bouche, et la sagesse instinctive de tes doigts : tout cela, et bien d'autres choses encore qui se passent de mots parce que seul importe qu'elles soient vécues dans un moment de rage d'une douceur infinie – c'est un condensé de lumière irisée qui répand dans la chambre une odeur âcre et suave, qui rend une musique inconnue par où le cri se fait chant, les murmures odorants, les odeurs puissantes – tout cela, dis-tu t'emporte au-delà de tout ce qui te retient de dire avec ton corps ce que les hommes disent si facilement, c'est un don par où la parole la plus haute, la parole amoureuse d'elle-même, deviennent, pour s'en emparer, nos deux corps enlacés qui se tordent sous les mots d'amour que nous parvenons à arracher à la jouissance éruptive qui les agrippe, comme la lumière s'agrippe à la lumière pour dire quelque chose d'antérieur à elle qui n'existe que dans la jouissance d'un certain partage : celle qui efface les frontières de deux corps en qui s'expose la lumière de l'amour pour qu'explose l'amour de la lumière.

Cette exposition du don décide d'une explosion qui nous expose à plus grand que nous, et cette profondeur, ce mélange d'élan et de langueur, cette altitude sans haut ni bas, ce virage qui n'en finit pas de virer pour ne former qu'une ligne droite rectiligne par où l'essentiel advient – et l'essentiel, c'est nous ensemble dans la jouissance que nous nous donnons – tout cela, dis-tu, fait de nous deux un homme et une femme l'un en face de l'autre sans distance aucune.

La séparation est abolie qui fut la condition nécessaire mais non suffisante de notre approche, approche qui n'advient pleinement qu'au moment où elle s'abolit à son tour dans l'absence de temps qui allonge notre vie au moment où nous nous aimons : « Nous ne mourrons jamais. », tu l'as dit fortement un soir de bonheur, quand nous tissions le fil multicolore de notre amour.

Tous les soirs, tu déroules ta bobine, un film passe devant tes yeux, tu en es la réalisatrice et la scénariste acharnée à les faire vivre, ces images de toi qui appellent mes images pour que d'elles deux réunies surgisse de ton corps ce cri de jouissance qui m'appelle dans la nuit.

«L'éclair me dure.»

René Char

Assurément, un abîme sépare ces deux phrases qu'ici ou là il nous est arrivé à tous et à toutes de proférer, quelquefois en les marmonnant plein de confusion ou bien en les criant à la face d'une personne qui nous exaspère: «*Je n'en savais rien.*», «*Je n'en ai rien su.*»

«Je n'en ai rien su.» Une personne qui me dit cela, je lui réponds volontiers: «Et bien maintenant tu le sais. Que vas-tu faire maintenant que tu sais?» J'écarte ainsi la culpabilité qui naît dans celui qui aurait aimé savoir, être au courant au moment des faits qu'il n'apprend qu'après-coup, parfois des années et des années après les faits.

On peut agir après-coup, mais pas pour sauver ce qui a peut-être disparu à tout jamais – une personne, une opportunité, et toute personne est une chance qu'on ne sait pas toujours saisir à temps – c'est ce qu'il faut laisser entendre à une personne abattue par une nouvelle qui arrive trop tard, une information qui, si elle avait été connue à temps, lui aurait permis d'agir dans un sens qui aurait peut-être modifié favorablement – on peut du moins l'espérer – le cours des événements, tant pour celui ou celle qu'il concerne que pour la personne qui aurait pu agir...

«*Je n'en savais rien.*» Une personne qui dit cela pense qu'il n'est pas encore trop tard pour agir, elle s'apprête à agir pour corriger un malentendu, faire en sorte qu'ait lieu quelque chose qui, appelé de toute nécessité par les événements, n'a pas eu encore lieu, faute d'avoir atteint la conscience de qui est en mesure d'agir pour répondre à la nécessité que «les choses bougent.»

«*Je n'en ai rien su.*» Plane dans cette phrase une grande amertume, un découragement poignant face à l'inéluctable de ce qui, appartenant au passé, ne peut plus être modifié, parce qu'il est trop tard...

Cette amertume est encore accentué quand les événements ne nous sont connus qu'après un aveu auquel la personne, dans un premier temps, s'est refusée. Pour nous ménager, pour éviter de revenir sur quelque chose de pénible, pour éviter la honte? Comment le savoir avec certitude, si ce n'est en pressant de questions celui ou celle qui a commis un impair, s'est laissée aller à quelque action répréhensible – quelle qu'en soit la nature et la gravité – questions qui s'apparentent à une mise à la question d'une grande cruauté. Des questions il ne faut pas abuser, pour ne pas courir le risque d'envenimer les choses en enfermant une personne dans la culpabilité.

Bon nombre d'événements qui concernent ma vie ne sont connus de moi que dans un après-coup qui m'interdit toute action, toute prise de parole, toute intervention à même de stopper net un événement indésirable, des paroles malheureuses, un malentendu fâcheux...

Les absents ont toujours tort, nous dit la sagesse populaire. Est-ce à dire qu'il faille être présent à tout ce qui advient nous concernant?

Non seulement c'est impossible – on parle et on agit dans notre dos, parfois dans l'oubli ou l'ignorance momentanément complète de notre existence, ce qui, si l'on en est un tant soit peu conscient, devrait nous incliner à une grande humilité – mais ce n'est aussi guère souhaitable, car enfin qui pourrait être d'une vigilance absolue, qui pourrait se permettre d'être constamment sur le qui-vive, en alerte, prêt à fondre sur l'adversaire, à contrer l'importun qui fait l'important, à battre en brèche la vilénie et la bassesse de certains être qui agissent en sous-œuvre?

La vigilance poussée à l'extrême, la méfiance extrême, elles sont de l'ordre de la paranoïa, du délire de persécution, mais dans ce délire gît une vérité douloureuse: bon nombre d'actions conduites dans notre dos décident à notre insu de notre sort: c'est que certaines actions ont un fort retentissement sur qui les a subits ou y a participé de gré ou de force, retentissement qui conduit celui en qui ça retentit à réfléchir à la marche à suivre à venir pour éviter de revivre ce qu'il a vécu dans l'humiliation... Cette réflexion, suivant la force de caractère de tout un chacun, peut mener au renoncement ou bien au contraire à un sursaut d'énergie salvateur.

Il importe alors pour éviter le délire paranoïaque de faire confiance à celui qui, ayant vécu à son corps défendant, une agression qu'il n'a pas su contrer comme nous l'aurions souhaité, c'est-à-dire avec la plus extrême vigueur. Ce n'est qu'après coup que nous sommes à même de dire comment nous aurions aimé voir agir la personne que nous aimons et qui s'en est tirée avec les moyens du bord, sans notre aide, et surtout dans le feu des événements qui ne donne pas le recul nécessaire à une action décisive.

C'est vrai, nous avons le beau rôle, nous qui n'avons pas subi l'attaque en règle, nous avons beau jeu de dire: «*Tu aurais dû dire ça, faire comme ça, au lieu de...*», ce qui ne doit pas pour autant nous amener à renoncer à exprimer notre émotion nuancée de désapprobation, animé que nous sommes par le désir de bien faire pour l'amour de qui l'on aime et de lui dire notre sentiment, ce qui, à notre sens, est à faire ou à ne pas faire...

L'importun qui fait l'important, c'est le rival fantasmé, nécessairement fantasmé, parce qu'évité, soigneusement évité, pour éviter son meurtre ou du moins un conflit tellement violent avec lui qu'il conduirait au pire...

Tout dire, tout savoir, tout savoir pour tout dire et tout dire pour que l'autre sache tout...

La transparence absolue n'est pas de ce monde, elle n'est guère souhaitable, elle serait épuisante, non pas que toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire, mais parce que les dire, parfois, à ce qu'il nous semble, nous qui sommes en charge de choisir ce que nous allons dire de tel ou tel événement, allant même parfois jusqu'à le passer sous silence purement

et simplement, bloquerait le mouvement de la vie au lieu de « faire avancer les choses ».

À cela il faut s'empresse d'ajouter que taire les choses, mentir par omission est aussi un acte vain, si l'âme la honte pure et simple, la mauvaise conscience révélatrice d'une ambivalence dont témoigne parfois celui ou celle qui, subissant un événement, en a peut-être subi l'attrait, possibilité à vrai dire terrifiante, car enfin comment aimer qui est attiré par ce qui lui répugne profondément ? Si tel est le cas, il faut alors supposer que la personne qui se laisse aller à l'ambivalence a besoin d'aide pour s'en extirper : on se doit de lui apprendre à s'aimer assez, à avoir assez d'estime de soi pour rejeter avec la dernière énergie la tentation perverse qui consiste à jouer le jeu d'une autre personne dont elle n'aime pas le jeu, mais qu'elle accepte néanmoins de jouer pour se conformer à l'image dégradée et avilissante que le partenaire pervers lui a imposé comme la seule manière d'être conforme à son être, la seule qu'elle mérite...

Jouer le jeu, même « du bout des lèvres », pour s'en jouer et déjouer le jeu pervers imposé est une erreur, en ce sens qu'agir ainsi ne rompt pas avec le jeu, mais le parodie : on sait que la parodie a besoin d'un modèle de référence, que la parodie n'a pas lieu d'être, ne peut subsister sans le modèle, qu'ainsi la parodie encourage le modèle à persévérer...

Ainsi s'approcher de qui l'on n'aime pas pour le faire fuir en s'imposant à lui afin d'éviter qu'il s'impose à nous, laisse entendre à qui ne désire pas être approché, mais ne se désire qu'approchant en imposant son désir, que nous le désirons... L'approche défensive, sorte de contre-attaque qui anticipe l'attaque pour la contrer en la neutralisant, est efficace, certes, mais elle ne rompt pas avec le jeu pervers, elle le suspend seulement, alors qu'il importe et qu'il convient de le faire cesser purement et simplement.

« *Je ne désire pas ton désir, ton approche me répugne.* » doit faire place à cette phrase définitive qui rompt le cercle du jeu pervers : « *Je ne te désire pas, je ne désire pas m'approcher de toi, que tu m'approches ou non.* »

Oui, un abîme sépare bel et bien les deux phrases que je viens de commenter, en accordant il est vrai plus de temps à celle-ci : « Je n'en ai rien su. », parce que c'est elle qui me paraît la plus lourde de conséquences potentiellement désastreuses.

« *Je n'en savais rien.* » est une phrase formulée à l'imparfait de l'indicatif qui ouvre, paradoxalement, sur un futur proche : la pensée de l'action suit immédiatement la prise en compte de l'information nouvelle, elle engage la personne à même d'agir à passer à l'action dans les plus brefs délais. On ne se sent pas prisonnier d'événements qui échappent totalement à notre contrôle, ce sentiment est heureux.

« *Je n'en ai rien su.* » Formulée au passé composé, cette phrase débouche tout au plus sur une prise de parole a posteriori, prise de parole qui est un aveu d'impuissance à modifier une série d'événements qui appartiennent tous irrémédiablement au passé, en cela irrévocables.

La colère nuancée de tristesse passe dans le ton, les propos qui s'en suivent oscillent entre colère et déception, elles sont toutes la manifestation d'un profond dépit. Une osmose s'opère alors entre passé et présent, d'une extrême complexité, dont les arcanes échappent aux êtres frustes.

Faisons simple ! *Le passé vécu dans le bonheur* est la référence absolue de qui aime profondément, il constitue le socle et le sol nourricier *d'une relation dialogique qui est basée sur une confiance réciproque totale* en acte au jour le jour.

Dans cette perspective, tout mensonge par omission, a fortiori tout mensonge pour échapper à la honte de l'aveu d'un manquement – et l'on manque essentiellement à sa parole en agissant à l'encontre de ce à quoi l'on s'est engagé, par facilité, par faiblesse momentanée – tout mensonge, dis-je, est un coup de griffe à *la relation dialogique basée sur une confiance réciproque totale.*

Ceci pour ce qui concerne la parole donnée.

Il en est autrement quand une relation est en train de se construire, et qu'elle doit alors faire face par nécessité à des obstacles matériels, voire psychoaffectifs profondément inscrits dans la vie de l'un et de l'autre, à des degrés divers, leur qualia variant en fonction de l'histoire de l'un et de l'autre.

Quand la parole n'est pas encore donnée, quand une vie antérieure pèse lourdement sur une vie nouvelle en train d'émerger, l'indulgence est de mise, une indulgence sans complaisance, qui pousse en avant au lieu de tirer en arrière : il s'agit de donner le goût de l'avenir en n'accordant au présent aliénant qu'une importance limitée à ce fait : l'aliénation est par définition consentie, et étant consentie elle peut par conséquent faire l'objet d'un rejet violent ou progressif qui doit amener qui s'engage sur la voie du rejet à accueillir cette vie nouvelle qui lui tend les bras, ce qui bien sûr exige de la part de qui accepte de refuser et de se refuser ruse et prudence, force de caractère et courage, confiance en soi et dans qui l'on est aimé...

Ce passé vécu dans le bonheur est inscrit en nous, il informe le peu à peu, le jour le jour de notre amour présent en mordant constamment sur l'avenir. C'est une promesse tenue de jour en jour, la plus belle chose qui soit, une promesse réalisée qui dure, passe le temps, ouvre sur un avenir indéfini...

C'est cette promesse qui seule doit compter quand par faiblesse l'un ou l'autre est amené à agir dans un sens qui semble contredire, voire bafouer *la relation dialogique basée sur une confiance réciproque totale.* Des circonstances, on se doit de dire que ce sont elles qui sont faibles, nous inclinant ainsi à la faiblesse. Étant faibles, elles inclinent fortement à la facilité, à l'indulgence, aux concessions et aux compromis de toute nature qui tendent à compromettre cet *absolu relatif à deux êtres qu'est l'amour réciproque.*

Il arrive ainsi que le présent nous fasse un cadeau empoisonné sous l'espèce d'un événement désagréable auquel s'est trouvé mêlé qui l'on aime, à son corps défendant en partie au moins, en partie seulement, l'aléa pur étant exclu de par

les circonstances de la vie dont nous sommes responsables en la menant, cette vie pleine d'autrui, occupée d'être plus ou moins désirables, dans les parages desquels nous nous voyons contraints de vivre au moins pour survivre, manière de voir que nous nous imposons à nous-mêmes, dont il arrive que la personne qui nous aime ne la partage pas...

On l'aura immédiatement remarqué: j'ai à dessein, légèrement modifié, dans le cours de la phrase, la perspective, en passant de qui l'on aime à qui nous aime, pour bien marquer le fait indéniable que ce phénomène n'est pas à sens unique.

Qui l'on aime, c'est bien sûr qui nous aime, quand l'amour est mutuel!

Cette réciprocité est la clé de l'osmose du passé et du présent: le présent pénible, qui se présente sous l'espèce d'un événement que l'on apprend après coup, quand il est trop tard pour agir sur lui, est avalé par le *passé fondateur d'un présent ouvert sur la réciprocité*, il est ravalé au rang d'événement non pas insignifiant – il est au contraire d'une extrême importance en ce qu'il engage l'avenir et le dégage aussi à son insu – mais significatif: du chemin reste à faire pour que tel ou tel événement pervers – qui pervertit la relation interhumaine: violence conjugale, humiliation, dégradation de la personne humaine – n'ait plus lieu d'être.

Le *passé fondateur d'un présent ouvert sur la réciprocité* n'engage pas à réclamer comme en sous-main l'indulgence de qui l'on aime pour d'éventuelles manquements futurs, toujours possibles en ce sens que personne ne peut se targuer de totalement maîtriser toutes les circonstances de sa vie.

La réciprocité met en œuvre une indulgence fondamentale sans complaisance aucune, exigeante par définition, sachant laisser aux deux partenaires le temps de modifier la donne pour s'acheminer vers toujours plus de réciprocité...

En fait, il est la clé d'un certain bonheur – la sagesse de l'amour pour le dire ainsi, qui rejoint l'amour de la sagesse dont elle est le fond – bonheur que ne peut venir ternir un manquement appelé par les circonstances, circonstances certes, dont est responsable la personne qui les vit, n'ayant pu, n'ayant su, peu importe en regard de l'avenir qui offre toujours la possibilité de modifier la donne, les modifier présentement, mais qui, fort de l'amour qui l'anime, s'engage sur la voie royale et si humble à la fois d'une réciprocité en construction, déjà donnée, mais inachevée, toujours à parachever.

C'est dans cet inachèvement même que se trouve la clé de l'avenir: ce dernier ouvre sur un *passé fondateur d'un présent ouvert sur la réciprocité*. De ce passé, il faut dire fermement que, non content de durer, il s'affirme à travers le temps, laissant derrière lui les scories des erreurs passées...

L'âge d'aimer

Certains jours il ne faut pas craindre de nommer les choses impossibles à décrire.

René Char

C'est au cœur de la sollicitude la plus grande que te trouvera la solitude la plus glacée, la plus glaçante.

Solitude reçue ou bien donnée ?

Peu importe en fait, tant le sentiment déchiré, qui l'accompagne, semble redoubler la solitude dont on ne peut dire, en plein déchirement, mais aussi a posteriori, si cette dernière résulte de la sollicitude ou si elle la produit, impur produit alors, car enfin c'est sur un tout que la sollicitude jette son dévolu, ce tout indicible qui fait et dépasse dans le même temps une personne de chair et de sang qui nous fait face, sauf à penser, a contrario, que la sollicitude n'est en elle-même que l'extrême pointe du déchirement contenu en germe dans l'initiative qu'elle est tout entière au moment où une personne se livre à sa démesure, corps et âme, toute tendue qu'elle est vers cet autrui qu'il faut soigner ou cajoler, caresser ou chérir, aimer et secourir, toujours...

Faillir à cette nécessité apparaît comme la faute majeure – pour ainsi dire une inconvenance – et pourtant, cela se peut, et cela, parfois, doit advenir, pour que justice soit faite, et par justice j'entends le plein exercice de la sollicitude réciproque qui, par rayonnement, profite au plus grand nombre, soit le couple heureux qui fait le bien autour de lui.

La sollicitude se déploie autant dans le temps lent de la tendresse refusée que dans la foudre d'un désir fulgurant qui ne parvient pas à communiquer sa flamme – et pour cause ! – au *faux partenaire*.

L'espèce de rejet qui la cerne au moment où elle le subit, c'est là l'extrême pointe du déchirement qui, paradoxalement, relance sa virulence pour un temps, un temps seulement, mais qui peut prendre presque toute une vie.

Ça, je le sais depuis si longtemps, sans pouvoir dater précisément cette prise de conscience, dont il aura bien fallu par la suite que je me déprenne, afin de pouvoir revenir à la sollicitude vierge de solitude et d'amertume.

Autant dire que la prise de conscience ne fut pas foudroyante, mais lente à venir, lente à s'imposer, lourde qu'elle était de possibles qu'il n'était possible de goûter que *loin en avant de soi*, dans un futur impossible à déterminer, mais dont on pressent, au moment où il s'impose à notre conscience, qu'il se fabrique là, à portée de mains et de regards – dans les mailles du possible enfin atteint, enfin ouvert sur ce qui, n'appartenant ni à lui-même ni à la personne qu'il informe sourdement, ne peut que rester indifférent à notre sort, mais souriant, comme si se fabriquait là de la fata-

lité, du destin impersonnel au cœur de mon cœur serré et dans les fibres crispées de mon corps qui hésitait, se tâtait, tâtonnait dans les allées étroites du plaisir solitaire, de la jouissance solaire et du grand déni.

Ce qui fut ressenti dans le déchirement aura longtemps retenti en moi, avant que ne s'impose une chaîne de raisonnements analytiques qui procèdent au séquençage du vécu par découpage chronologique: la pure et simple relation d'une émotion déchirante qui se déploie dans le temps: en soi une illusion, car le déchirement ouvre une brèche dans le temps où *les repères d'avenir* et *les repaires de passé* viennent sinon à se confondre, du moins à ignorer partiellement – instantanément – la différence qui les fait exister les uns par rapport aux autres comme des entités à part et à part entière à la manière de ces plus petites unités distinctives que sont les phonèmes.

Cette *mimesis* – la chronologie est la fidélité même au déploiement du temps, à l'événement comme le rassemblement des extases temporelles qui ont jalonné les étapes de son advenue, un acte de foi dans la linéarité du temps conçu comme une flèche – cette *mimesis*, dis-je, serait en soi encore bien simple, si n'intervenaient pas constamment, mais de manière apparemment aléatoire des séries discontinues – il faudrait plus exactement les dire *discontinué* – d'extrapolations qui sont autant d'aperçus élaborés par le travail de la mémoire qui brasse à plaisir les séquences pour le besoin de la saisie conceptuelle de qui fut initialement perçu et ressenti.

La mémoire travaille à sa propre vigilance, en ce sens qu'elle intègre dans son jeu une foule de suggestions que lui livrent les faits. Elle ne peut s'en contenter, il faut qu'elle extrapole, qu'elle explore, ce faisant, les tréfonds du sens.

Asymptotique par excellence, elle frise toujours la vérité qui affleure, en travaillant à l'interprétation du réel quantifié et qualifié.

Surface et profondeur échangent ainsi leur signe de reconnaissance en une étrange géométrie temporelle.

On étoufferait à moins dans ce dédale obscur, mais rien n'y fait: on avance, pas le choix, et toujours avec cet espoir chevillé au corps qu'au détour d'une allée – presque un chemin sous la lune – se dessinera – se dessinerait en se destinant ? – la grande avenue de rêves appelés à se réaliser qui nous appelle de si loin, depuis si longtemps, maintenant que le sens du temps – son orientation glaciale, sa fixation qui fige le sang tout en faisant battre la chamade à notre cœur en se fichant en nous – donne à penser paradoxalement que ça y est, que le vrai commencement, c'est pour bientôt, toujours bientôt dans un maintenant qui nous tend les bras, qu'il suffit alors de saisir pour basculer bientôt dans sa venue parfaite, dans son épiphanie jubilatoire.

Le départ tant attendu, la haute mer en plein dédale... Et que fleurisse la mer alors, qu'elle se couvre d'arbres puissants, de chênes et de hêtres massifs, ceux-là même qui accompagnaient ta marche admirative d'enfant dans les sous-

bois odorants, si odorants que bien peu aurait suffi à te soulever de terre !

De cette enfance qui perdure dans chaque pas que tu respirez, quand tu marches dans les hautes futaies de tes souvenirs, puise la rage d'aimer, et cette absence de ressentiment pour tes vieilles nuits où personne ne semblait enclin à se laisser aimer par toi.

Quelque part entre vivre et écrire...

Ici, la prude prudence n'est pas de mise, là jaillit la source de feu qui emporte tout sur son passage, tout sur son passage pour le cuire et le recuire, le fruit mûr d'avant la perte, d'avant le saut dans le vide, d'avant l'espérance vaine, d'avant le salut à peine esquissé, d'avant le piètre merci dit du bout des lèvres.

La force entraînant, au moment d'entraîner, forme un arc de lumière qu'illumine un rire du ciel, flotte alors dans l'air saturé de bleu, longtemps après la rage inexpugnable de l'orage, l'arc en ciel insouciant que taquinent de rares nuages qui passent, majestueux, dans la mémoire des lieux, à portée des yeux éblouissants.

Les lèvres de l'aube, alors, embrasent le ciel rougeoyant.

C'est le matin. Toute la nuit, il a plu doucement. Le jardin est détrempé. Les brumes s'attardent à plaisir sur les coteaux ivres de vignes. Fenêtre ouverte, tu prends le temps de respirer l'odeur âcre des herbes humides.

Plus tard, beaucoup plus tard, dans un temps indéfini, un jour, un jour ou l'autre, quelque part, peut-être, dans le secret des lieux, loin, loin des dieux limpides dans tous les cas – c'est la seule certitude, vraiment la seule – avec toi dans le cœur, dans la peau, dans les yeux, dans un lit, je ne dirai plus rien que ça: « Je t'aime », rien que ça, avant de te parler de tout ce qui me traverse, quand je songe à toi, avant de t'écouter me dire tout ce qui te peine ou t'enchanté, tout ce qui fait ta vie, dans la simplicité des jours, ce sera mon sésame, ma formule magique, la parole enchantée, elle ouvrira indéfiniment sur un trésor à redécouvrir chaque jour, et ça retentira dans la douceur du matin, dans la lumière caressante du jour, dans la brise fraîche qui fera frissonner les rideaux de serge, dans le soir venu, dans la tombée de la nuit si légère, dans le sommeil même qui jase sous nos paupières, et là, oui, peut-être, dans une chambre, un pauvre lieu, une maison simple et toute droite, plus tard dans notre vie, bien plus tard, et quelque part, mais pas n'importe où, ici ou bien là, mais dans tous les cas là, tout près, dans la région du cœur, à l'est de tes mains, au sud de ton cœur à toi, mon amour.

On regardera vers le nord en se souriant, on n'aura pas froid. Il fera bien chaud sous les draps, dans les chambres, dans les fauteuils profonds, dans les livres que nous lirons, dans les films que nous aimerons, dans les replis de nos pen-

sées fécondes, dans le partage des tâches et des soucis, à la cuisine, dans le bain, dans le matin calme, dans l'orage délicieux de nos caresses, dans l'oasis immense de notre tendresse, dans nos sourires.

Et rien d'obscur – je le devine, je le pressens – pour venir assourdir cet amour de toi qui te chatouille les lèvres.

La lumière est ta compagne des jours de pluie, qui ne te guide pas, elle annonce, elle pressent, dans un frémissement, la joie présente et future qui nous attend au détour d'une phrase, à la croisée de nos sourires, dans la combe de notre lit qui n'existe pas encore.

Un jour viendra, plus tard, beaucoup plus tard, où la vérité de ce qui s'expose et la franchise de ce qui se dit entre nous épouseront au grand jour ta sincérité toute de grâce vécue.

On dira merci à la vie, merci aux gens, merci au temps.

Toi l'affranchie, tu seras alors, dans un vertige parfois, l'insoumise, l'indépendante, la femme aimée, la femme aimante, le calme et la sérénité faites chair exposée, exposée à cette exposition qu'est la nudité faite chair.

Vertige alors de cette ronde, vertige de ce qui advient entre un homme et une femme, là, au plus près, dans deux corps enlacés, enlaçants, jamais lassés.

Les yeux fermés, à ton tour, quelque jour, tu me diras: «Je t'aime» avec la force de l'espérance, ça et là, ou bien encore là-bas, peut-être, dans un élan toujours, que ne précédera jamais que notre désir immense de bien vivre, ensemble, sans entrave, et libres comme l'air, à l'abri du besoin, de la misère, là-bas, peut-être, au sommet d'une colline imaginaire, dans une combe ensoleillée, au creux du bonheur toujours, du bonheur contre vents et marées, loin de la mer ou proche d'elle, comment savoir, je ne sais où pour l'heure, mais partout, partout où il fera bon vivre, quelque part entre vivre et écrire, entre rire et sourire, entre aimer et être aimé.

L'amitié

Ce qui tombe sous le sens rebondit ailleurs.

Jaques Prévert

J'ai quelque part perdu l'élan; je rebondis encore...

Dans ce monde, la lumière-même est devenue luxueuse.

Les étoiles étaient pleines de ciel, ce soir-là;

Seule et nue à flanc de colline, la maison...

J'entendais les pas d'un homme qui arrive.

Le son grêle et fêle d'une cloche perdue dans la senteur du soir ponctuait ses pas...

Il était minuit au soleil du soir et j'avais hâte d'entendre tes pas au pas de porte, quand sans bruit, sans heurt, tu es entrée, mon amie....

Alors, la musique a jasé jusqu'à l'aube dans notre nouvelle maison.

Aux premières rougeurs du jour, un chemin a grisonné; l'alouette a plané au-dessus, zigzagante.

L'air était lourd et les raisins mûrs...

Et j'ai toujours la soif de ce rien qui s'expose...

Patience

Jean-Michel Guyot

La communauté invisible

Chaque homme doit être utile à ses semblables, mais il en est l'ennemi s'il n'est rien en lui au-dessus de l'utilité.

Georges Bataille, *La littérature est-elle utile ?*
Combat, 1945

Dans cette ville, il savait qu'il y avait des gens qui ne fréquentaient personne, et alors il lui fallait se le demander : comment le savait-il ? Ce n'était peut-être pas quelque chose qu'il savait, mais qui était compris dans le savoir. Savoir toute autre chose l'obligeait à savoir par avance cela ou à ne pas le savoir. Comment, à partir de là, résister à la tentation – au désir – de partir à leur recherche ?

Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, 1973

Entre divers lecteurs qui ne se connaissent pas peut s'ébaucher au fil des pages *une communauté invisible*, quand la chance veut que l'auteur fasse vibrer une corde sensible commune à l'auteur et au lecteur, corde dont on peut légitimement supposer qu'elle est commune à de très nombreux lecteurs qui ne se connaissent ni d'Eve ni d'Adam et ne se rencontreront jamais.

En quelque sorte, l'auteur a su trouver *la fréquence propre au lecteur* qui entre alors longuement en résonance avec la pensée de l'auteur. Tous les harmoniques d'un accord parfait résonnent alors en aparté dans l'esprit du lecteur littéralement conquis...

Ce n'est pas un phénomène harmonique de consonance, mais bien une résonance : deux pensées sympathisent en vibrant à l'unisson, pour un temps au moins.

Ainsi, un auteur et un lecteur, deux êtres séparés, et deux êtres que peut-être tout sépare – es époques ou bien la distance géographique – concordent et s'accordent, le temps d'une lecture qui retentira longuement dans l'esprit et le cœur du lecteur ému jusqu'aux larmes parfois.

Il s'émeut, il réfléchit. Il réfléchit aux émotions qu'il ressent, mais peu à peu sa pensée navigue entre deux eaux dont il ne peut plus faire le partage : la part de l'émotion et la part de la pensée participent toutes deux du même tiers phénomène : l'œuvre a fait son œuvre : elle a révélé à lui-même une personne qui lui est nécessairement extérieure, mais qui a accepté, pour son plaisir, de lui prêter ses yeux et ses oreilles et sa pensée flottante ou aux aguets.

Mais la pensée de l'auteur excède toujours celle du lecteur même le plus perspicace, aussi est-ce pour déjouer cette impression persistante que le lecteur avisé peut se répandre en commentaires qui peuvent être d'une extraordinaire profondeur de vue.

Le lecteur emprunte en quelque sorte à l'auteur la hauteur de vue nécessaire qui lui permettra insensiblement de descendre en lui-même profondément, à mesure même qu'il explorera l'inquiétante étrangeté de cette pensée étrangère qui lui vient de l'auteur et qu'il lui faut d'abord accueillir, faire sienne, puis rejeter.

Cette infidélité, l'auteur l'exige, car il est celui qui d'emblée, en écrivant, ne se complait pas en lui-même, mais écrit au nom des autres.

La lecture est parfois si jubilatoire, si puissante, si prenante, qu'incontinent le lecteur l'abandonne pour écrire à son tour. Les grands modèles ne paralysent que les pensées immobiles.

À qui a su s'abandonner au vertige d'une pensée, sans jamais perdre de vue la puissance d'énigme qu'elle recèle pour elle-même, il ne peut qu'arriver ceci : pour répondre à l'énigme puissante qu'est toute œuvre pour celui qui l'élabore en étant comme pensé par elle, on redouble l'énigme, mais en la déplaçant de l'auteur vers soi-même : on devient pour soi-même une énigme qui écrit.

Michel Leiris nous fait remarquer dans *Le ruban au cou d'Olympia* que l'on peut aussi être tenté de s'activer en écrivant pour échapper à la torpeur d'une lecture passive, pour échapper à l'assoupissement. On ne s'endort pas sur sa propre écriture, alors qu'on s'endort facilement sur un livre...

Il faut être bien fatigué pour s'endormir sur ses propres mots. À vrai dire, ce sont alors plutôt les mots qui s'endorment en nous en nous invitant à les suivre dans le sommeil...

Combien de fois n'ai-je pas lâché mon livre dans un mélange d'enthousiasme et d'agacement à la lecture d'une œuvre stimulante et irritante à la fois ! Ah ça non, je n'avais pas envie de dormir, bien au contraire, j'avais envie d'en découdre en plaçant mon mot.

On peut donc écrire, entre autres raisons, pour accompagner un texte qui nous a émus et nous tient à cœur, dans le but, par exemple, de le faire connaître autour de nous, mais aussi pour ne plus être seul à ployer sous cette beauté trop grande qui nous accable.

On invite les autres, en quelque sorte, à porter le fardeau avec nous.

Plus modestement, l'on peut vouloir se rendre utile, et ainsi accompagner un mouvement plaisant – tout livre est mouvement, pas de deux, pas de danse : un acte de courtoisie – sans prétendre pour autant égaler l'auteur.

Parfois, a contrario, l'on est tenté de se mesurer au texte dont la beauté formelle et la puissance de vue nous irritent.

C'est que le texte, dans sa beauté énigmatique, nous a mis en face d'un nous-même qui ne s'est pas encore déployé : l'œuvre lue exige de nous qu'on lui soit infidèle : ce n'est qu'en lui étant infidèle que nous lui sommes paradoxalement fidèles en répondant à son injonction : que nous voulions voler de nos propres ailes.

Rilke : *O wolle die Wandlung ! O sei für die Flamme begesitert !*

Entre temps, bien sûr, l'œuvre est passée en nous : nous l'avons assimilée, mais elle nous a changés.

Vertige, enthousiasme, sentiment de gratitude...

Un long cortège d'émotions, de sentiments et de réflexions est mis en branle par toute grande œuvre qui a su nous parler.

Au minimum, le lecteur se trouve de nombreux points communs avec l'auteur. Il exulte. Il se sent confirmé dans ses intuitions auxquelles l'auteur a donné une forme parfaite, ample et profonde.

Les points communs définissent *un lieu commun* introuvable où se dessine et se destine *une communauté d'absence* : une expérience vécue dans la solitude, une expérience qui n'avait pas encore eu la chance de se cristalliser en œuvre offerte à tous et toutes trouve enfin les mots pour se dire.

C'est comme si des centaines, voire des milliers de personnes se pressaient toutes autour du même point d'eau sans s'apercevoir que d'autres boivent en même temps à la même source, parce que celle-ci est intarissable : elle ne reflète que celui ou celle qui y boit...

L'auteur éclaire une actualité brûlante, mais souterraine, jusqu'alors ignorée ou refoulée des lecteurs qui se sont inopinément *retrouvés* dans ses mots et qui ainsi désirent entrer en contact avec lui, pour au moins le remercier de leur avoir révélé cette part d'eux-mêmes qu'ils ignoraient jusqu'alors ou qu'ils avaient refoulée.

Une fois le livre refermé, le lecteur a trouvé un frère, et c'est ainsi que l'auteur se retrouve lié fraternellement à un grand nombre de personnes qui ignorent tout les unes des autres.

Ce qu'un lecteur ignore de lui-même a trait à l'intime. Cet intime n'est pas un contenant ni un contenu, c'est un espace ouvert sur lui-même qui accueille tout ce qui n'est pas lui et où la plus grande versatilité est de mise.

Versatiles, les pensées se cognent les unes aux autres dans une sarabande colorée : c'est une rhapsodie continue où pensées et fantasmes, mots et images se croisent, se heurtent, se mélangent et s'hybrident. C'est un espace de rencontre, une agora, un forum où le silence est impossible.

Des pensées s'ignoraient faute de s'être rencontrées jusque-là dans cet espace ouvert qu'est toute intimité partagée avec un autre que soi, reconnu comme alter ego.

Espace ouvert sur la connivence d'une histoire singulière et d'un universel inaperçu jusqu'alors, et que l'alter ego qu'est l'auteur peut seul révéler au lecteur, cette singularité vivante qui sait de source sûre – dans les plis du savoir, dans cette pré-science propre à tout présupposé et sans laquelle aucun savoir n'est possible, comme l'affirme Blanchot – que repliée sur elle-même elle n'est qu'absence de désir, paresse, relâchement et lâcheté.

A contrario, les pensées refoulées, qu'un auteur talentueux et chanceux défoulent dans l'esprit de ses lecteurs, ne sont pas encore de l'ordre de l'intime : place ne leur avait pas été faite pour qu'elles puissent entrer en collision consciente avec les propos et les images, les mots et les pensées du lecteur. Un espace inédit de paroles s'ouvre alors, inchoatif.

Une longue marche commence : le lecteur se laisse aller à faire des confidences à *son* auteur.

Heureusement, la non-réciprocité des rapports protège l'auteur : lui ne se reconnaît dans aucun lecteur, il se contente et s'enchant de l'écriture au nom des autres.

Il est libre de ne pas lire son courrier des lecteurs et aussi de ne pas réagir aux confidences et aux aveux de ses nombreux admirateurs.

Parfois, rien n'a été refoulé. Le lecteur ignorait tout, et ce n'est que tardivement, à la faveur d'une confidence ou d'un aveu qu'il a appris un fait bouleversant qui touche à sa vie, un événement qui met en jeu sa responsabilité et son honneur.

Apprendre qu'on est le père d'un enfant quarante ans après la naissance de ce même enfant, voilà qui, par exemple, peut causer un choc violent...

L'enfant ignore tout, de même que les proches de cet homme qui a appris sur le tard qu'il a un enfant et qu'il ne peut en parler à personne, jusqu'au jour où la lecture d'un livre le bouleverse, parce qu'il raconte une histoire très proche de celle qu'il ne peut que taire.

Lié d'amitié avec l'auteur de ce livre, il passe d'autant plus facilement à l'acte : il confie à l'auteur à la fois son émotion et son histoire qui explique son émotion.

L'œuvre, qui pour ainsi dire raconte une histoire longtemps ignorée, retentit longuement chez qui la lit bouleversé, fasciné ou au moins intrigué.

C'est comme si on lui tendait un miroir dans lequel il ne s'attendait pas à se reconnaître. Il avait demandé la pluie du divertissement et voilà qu'il reçoit une grêle nourrie d'émotions cinglantes...

Le lecteur s'est trouvé un frère de misère en la personne de l'auteur. Il est l'unique pour lui, alors que pour l'auteur le lecteur n'est qu'un parmi d'autres.

L'auteur a donc su, par ses mots, mettre en forme ce que le lecteur n'osait ou ne pouvait exprimer – il n'y songeait peut-être même pas – mais cette parole donnée par l'auteur au lecteur à travers le texte ne peut suffire au lecteur qui, dans le feu de l'émotion, éprouve le besoin irréprensible de s'exprimer à son tour, en faisant non pas œuvre, mais en

écrivain à l'auteur ce qu'il a ressenti à lire ses histoires si proches de la sienne.

L'auteur doit faire alors preuve de beaucoup d'humilité : à n'en pas douter, c'est son art qui suscite l'émotion, mais c'est le lecteur au nom duquel l'auteur écrit qui répond des événements et des faits, des émotions, des sentiments et des sensations qui habitent l'œuvre et passent en lui. C'est sur lui que le lecteur en vérifie l'authenticité et l'efficacité en les évaluant à l'aune de sa vie, mais l'œuvre dépasse de loin l'étroit champ d'expériences qui est le sien, parce qu'elle donne sur l'universel.

Ainsi, l'auteur et le lecteur sont par l'action qu'ils exercent l'un sur l'autre les tenants de l'universel singulier.

En effet, sans le livre, pas d'émotions – la corde sensible ne vibre pas – mais inversement pas de livre sans expérience vécue, sans un complexe d'émotions puisée dans l'intimité déchirée du partage opérée par l'œuvre en train de s'accomplir au nom des autres.

Je me souviens de mon émotion à la lecture de *L'arrêt de mort* : Blanchot décrit l'agonie de Laure vécue par Bataille. Le parallèle est saisissant. Il ne peut échapper à qui connaît la biographie de Bataille et de Laure, mais seul Blanchot avait le droit *d'écrire ainsi au nom de l'ami*.

Sans cette intime résonance, son livre, si beau soit-il, ne m'aurait pas ému comme il m'a ému. On sait que Bataille, quant à lui, a été bouleversé par sa lecture...

Par la pure confiance, le lecteur, qui s'était élevé en lisant l'œuvre qui l'exhaupe, retombe dans l'anecdote vécue. On se retrouve en deçà de l'art. On en est à nouveau au stade du matériau brut.

L'anecdote fournit l'indispensable matériau : elle est la vie même dont la littérature s'empare, pour non pas en faire un rempart contre elle, un illusoire refuge de mots, une tour d'ivoire, mais un lieu de débat où l'universel singulier trouve à s'affirmer.

Par définition, le débat est contradictoire. On dit volontiers qu'il est ouvert. Mais sur quoi ? Sur l'imprévu et même l'inconnu.

L'œuvre, ainsi, n'a pas pour fonction de clore le débat dans l'espace rassurant de son économie, ni non plus d'ailleurs de l'ouvrir stricto sensu, sauf à tomber sous la dépendance d'une mode, d'une idéologie ou d'une propagande.

Cette communauté négative autour d'une histoire commune ou en tous cas ce partage de la douleur qui s'opère à la faveur de récits très proches du vécu de nombreux lecteurs, comme par exemple un vol ou une captation d'enfant, cette communauté, dis-je, doit être dite invisible, dans la mesure où les lecteurs s'ignorent d'une ignorance absolue qui exclut toute mutualité du souvenir et tout rapprochement, sauf peut-être, si les lecteurs s'organisent, sauf s'ils communient autour d'une œuvre grâce à un forum sur Internet.

C'est ainsi que, par exemple, des fans fictions autour de Harry Potter ont vu le jour. Les fans discutent entre eux et

échantent des variations sur l'œuvre de J.K. Rowling.

Depuis quelques années, on assiste sur Internet à une floraison de sites littéraires censés mettre en relation les passionnés de littérature qui peuvent ainsi partager leur passion en discutant en direct sur des forums interactifs.

Il est trop tôt pour dire à ce jour, si ces pratiques auront une incidence sur la littérature, c'est-à-dire sur son élaboration, sa réception et ses lieux de séjour.

C'est elle, en tous cas, qui relie, sans les lier, sans les contraindre, ceux et celles qui savent que rien ne les lie que leur absence de communauté.

Phonèmes

Des phonèmes, je dissémine des phonèmes, de la rencontre desquels j'espère une explosion de sens, une infinité douce de suggestions colorées qui muteront en pensées fécondes et piquantes.

Méthode a priori absurde : mon babil remue les lèvres d'un corps endormi censé libérer à terme une parole libre, délesté de toute ambition oraculaire.

Ce processus est invisible, en dépit de l'intervalle très visible qui sépare les mots, car le pari pris sur l'explosion d'abord silencieuse du sens au moyen du babil a lieu continûment, bien que le processus en question, de nature explosive, soit éminemment discontinu.

La discontinuité de ce tir de mots à jet continu, je la ressens dans mon corps comme l'aperçu que put avoir un archer de l'ancien temps de l'espace dévolu à sa tâche, quand il lançait ses traits bel et bien pour faire mouche et non pour faire vibrer l'air ou taquiner le bleu du ciel.

C'est tout le corps de l'archer qui se tend, quand il bande son arc. Tension précise et sûre, tension voulue et pesée, devenue instinctive à force d'entraînement, tension qui se relâche d'un coup sec, quand l'archer décoche sa flèche toujours unique.

Pour l'archer, l'espace qui le sépare de sa cible est essentiel : il le maîtrise par la sûreté de son geste.

De même, qui parle pour ne rien dire n'a pas sa place dans l'espace de responsabilités que dessine toute prise de parole digne de ce nom.

Ne joue pas avec les phonèmes qui veult, et d'aucuns doivent être réduits au silence dès qu'ils s'avisent de proférer des inepties malsonnantes, des propos rebattus jamais débattus, des trivialités, telle celle-ci entendue ce jour même : « *Tout le monde a un côté raciste, non ?* »

Propos tenu par un instituteur... du privé...

Je ne me suis guère étonné de l'incapacité des certains instituteurs à donner le goût des mots aux enfants.

Ils n'ont pas eux-même le goût de la parole vraie qui sonne juste.

Ils sont à l'image de tous les démissionnaires de la société médiocre dans laquelle nous vivons, en tous points semblables, le statut social en moins, à ces ministres qui bafouillent dans un français rudimentaire et s'emberlificotent dans l'insanité de leur propos.

Donnons toujours l'exemple ! Refusons-nous catégoriquement le « parler facile » de ceux qui occupent les antennes et encomrent les plateaux de télévision, tous ces minables qu'on nous donne à admirer parce qu'ils ont « réussi ».

Qu'on songe, par exemple, à la débilité des propos d'un Claude Allègre, déplorable rhéteur incapable d'aligner trois phrases sans écorcher la langue française. Pensée faible dans un esprit glorieux, pensée mal dite, mal écrite, pensée qui pense de travers, pensée médiocre, pensée à contredire dans le bien dire d'une parole avisée que les scientifiques attaqués par Allègre doivent absolument assumer, sous peine, eux aussi, de déchoir.

Ivres de mots sales, les enfants ne demandent qu'à jouer le jeu des mots pertinents, le jeu grisant de la phrase câline ou assassine qui fait mouche à tous les coups. Ils ne demandent que cela, pour peu qu'on leur laisse le temps de fourbir leurs armes en grandissant dans les mots des autres, pour peu qu'on les laisse dans un premier temps divaguer dans ce qu'ils croient être leurs mots, alors qu'ils ne sont que ceux de la tribu, pour mieux les amener à découvrir des terres linguistiques inconnues.

À l'entraînement dans la parole des autres, l'essentiel est qu'ils prennent conscience que la pensée et son organisation en séquences associatives logiques, mathématiques ou phrastiques sont une seule et même chose.

Essentiel qu'ils sentent que laisser parler ses tripes ne produit que de la banalité, du déjà dit informe.

Vient un jour où les plus habiles s'emparent des mots comme d'un boomerang qui ne leur revient pas à la figure.

Alors, alors seulement ils sont mûrs pour devenir les archers de demain.

Faire confiance aux enfants, de prime abord et foncièrement, et puis lancer des défis, encore et encore !

Phonèmes de tous les pays, unissez-vous !

Des signes à perte de vue

L'intensité du texte, cette ignition fugace qui *se tord sur elle-même*, lointaine d'abord, presque fuyante, puis de plus en plus brûlante à mesure que les étapes approchent et s'étagent...

Le temps vertical de l'oubli serein, en somme, contrarié par le ressac enivrant de la houle marine qui ne lésine pas sur les embruns...

Oui, ça se répète, sans jamais tout à fait revenir au même, et c'est pourtant bel et bien ce « tout à fait » que vise le texte retors qui pratique in vivo la bonne hypocrisie : le

texte avance toujours masqué, mais marqué aussi, par cet élan qui ne veut pas dire son nom *tout de go*.

Il faudra attendre la récolte et la moisson peut attendre : voilà qui donne du fil à retordre à l'être en commun qui s'agite en nous depuis que nous sommes né par et dans le langage.

La brûlure du texte en train de s'écrire n'approchera jamais la satisfaction ultime, mais provisoire de celui ou celle qui, ayant enfreint la loi du silence, fait plaisir par la grâce du texte qui fait mouche en allant au-devant de ses contemporains armé de son non-savoir. Et pourtant, il y a bonheur à laisser aller le langage là où veut bien le mener le désir d'enfreindre les conventions qu'il feint d'imposer : le langage se laisse faire, propre de l'homme, son outil majeur qu'il malmène et mêle à tous ses désirs. Ainsi se marient pour le meilleur l'insatisfaction foncière du texte achevé mais qui donne du bonheur et la joie du texte en train de s'écrire à travers l'auteur, pur médium de lui-même habillé de mots dans sa nudité de statue vivante.

Où est l'homme dans le langage qui s'avance masqué ? Qui, de l'homme ou du langage, est maître et de la situation et de l'autre que détermine la situation ?

Le texte a pour but premier mais biaisé et tacite de ne pas répondre à cette question centrale.

Le seul langage qui vaille est celui qui va à la mort. Le langage content, le seul langage qui *appert*, est celui qui, mort de sa belle mort, renaît comme au premier jour dans l'aperture invraisemblable de sa fuite éperdue au-devant de lui-même. C'est ainsi qu'il arrive au langage et à son auteur, à celui qui en emprunte l'autorité souveraine avec sa complicité déclarée, de mourir, longtemps avant même de naître.

C'est au bout de l'impossible bout du chemin que gîte la question première que ne formule jamais le texte allègre.

À une patience millénaire

Aussitôt écrit, aussitôt relu, voilà que le texte tombe déjà sous le sens, devient fade et plat. Plus qu'à le laisser dormir en espérant qu'un lecteur avisé en fera rebondir en lui le sens encore caché, en fera résonner les harmoniques qui désormais échappent à l'auteur.

La somme d'émotions et de suggestions qui a visité l'auteur, il lui a bien fallu la maîtriser sans la réfréner, la hiérarchiser sans en affadir la moindre nuance. Travail d'orfèvre qui laisse toujours passer l'essentiel et dont le résultat laisse à penser que c'est dans l'espace laissé libre par ce qu'il reste de l'œuvre une fois achevée qu'elle se manifeste le mieux : ce qu'elle n'a pas dit n'est plus, ne peut plus être en cause : perdu à tout jamais en apparence, car c'est la perte même qui reviendra visiter l'auteur sous la forme d'un nouveau texte, toujours le même, toujours autre et qui subira

le même haut sort : la réussite au prix de la perte, car il est tout à fait impossible d'orchestrer l'infini des suggestions, il y a trop à faire au moment où les idées, les sensations et les émotions affluent et s'entremêlent pour donner naissance à d'autres émotions, d'autres sensations et d'autres idées encore...

Travail de poète, non de romancier que n'emporte pas la parole, mais qui la plie à son projet.

L'art de taire et la manière de dire marchent main dans la main. Aucun n'est l'ombre de l'autre. Tous deux avancent en pleine lumière et l'ombre portée de l'un et de l'autre au soleil de midi fait une seule et même ombre, ligne noire et mouvante qui défie pas à pas la trop vive lumière du chemin ouvert par l'acte d'écrire.

L'instrument tout formé attend la main nouvelle qui égrènera les notes apprises. Doit venir alors le temps harmonieux où le lecteur, jouant sa propre partition, découvrir dans le système harmonique proposé par l'instrument la possibilité qui lui est offerte de rejoindre l'auteur dans la communauté des émotions singulières.

L'auteur et le lecteur sont, pour le meilleur et le pire, comme les deux faces d'une seule et même pièce. C'est dans la main du hasard qui la soupèse que se trouve l'accord sur sa valeur et sa portée, au moment précis où elle retombe dans la paume de la main du hasard généreux.

Hasard providentiel qui annonce de longue date la mort de Dieu.

Instrument, objet d'orfèvrerie, pièce de monnaie... On tient là un jeu de correspondances qui se jouent des mots pour dire ce que les mots ne peuvent pas dire. Ainsi, et c'est un grand bonheur, les mots existent deux fois : une fois pour le dire et une fois pour ne pas le dire.

Le non-dit au cœur du dit alimente le désir de parler pour laisser libre, à tout jamais, l'ouverture du sens sur l'impossible ailleurs vers quoi il tend, sans jamais s'illusionner mystiquement sur la portée prétendument sacrée de cet acte vieux comme le monde qui consiste à parler à autrui pour être entendu de lui et conduire l'action commune vers le repos des étoiles, la contemplation du travail accompli qui s'ouvre sur le mystère du vivre ensemble.

Toujours, c'est l'énigme de vivre ensemble qui sous-tend le mystère impersonnel du vivre ensemble. Un texte heureux n'est pour moi que la rencontre de ces deux génitifs où se révèle la singularité d'une communauté ouverte sur la mise en abyme des singularités qui donne sur l'avant-goût d'une impossible universalité.

Indissolublement mêlés, le personnel du vécu et sa re-dite à travers l'épreuve du grand langage anonyme...

C'est l'universel qui est mis en jeu dans tout texte de valeur...

L'universalité du texte, sa portée dite universelle ne sont qu'un leurre, car elles se heurtent aux opinions tranchées des uns sur les autres, aux barrières que les langues dressent les unes contre les autres, piégés qu'elles sont dans leur né-

cessaire singularité historique de vecteurs de civilisations, toutes légitimement fières des œuvres qui les ont vu naître à elles-mêmes dans les poèmes et les récits, les exploits techniques et les grands textes canoniques et fondateurs.

L'universel singulier du texte est la modestie même, mais porté par une langue de culture plus grande que lui.

La vox populi s'imagine naïvement que l'on écrit pour s'exprimer. Elle n'imagine pas que l'on écrit pour *laisser échapper*, et ce au double sens du terme. Ne pas se dérober à cette exigence fait de vous, peu à peu, l'écrivain que vous méritez d'être.

Le soi est un passage obligé qui s'égare, dès les premiers mots proférés ou écrits, dans les figures de pensée et de style pour se retrouver métamorphosé : métempsycose des signes qui font signe à celui qui écrit porté par les signes.

Signes de reconnaissance au sein du chaos.

Une figure droite et souriante tremble dans l'air chaud, là bas, sur la dune saturée de bleu intense...

Une figure encore indécise, une figure qui hésite sur la suite à donner aux formes qui la révèlent tout autant qu'elles l'égarer dans le regard fasciné de qui la considère avec la bienveillance du désir...

Ce que l'on tait est aussi important que ce que l'on choisit de dire, mais l'essentiel du texte est dans l'entre-deux que révèlent ligne après ligne les choix opérés en faveur du silence ou du dire.

Appelons cette opération le moment de la décision.

Cette décision est le moment de la création par excellence, le passage du rien au plein. Les blancs laissés par le texte attestent pour les uns d'une parole plus grande encore que tout texte révélé et pour d'autres ils ne sont que la part maudite d'un processus de dépense qui n'a ni origine ni fin...

Au cœur de la décision, il y a, retranchée derrière les mots savamment choisis, une indécision foncière qui a nom religion. Tout texte est comme ce soleil qui brille sans raison, se dépense sans compter, et qui, allant à la mort, engendre la vie...

La littérature serait ainsi, entre autres possibles, la suspension du religieux, le refus de choisir entre le vide et le plein, le néant et l'être, afin de mettre l'homme au centre des questions qu'il pose en toute lucidité.

C'est ainsi que les feux de joie de nos ancêtres allumés le jour du solstice d'été disent dans le grand Nord de notre mémoire oubliée que raison et déraison, signes et silence sont les deux versants d'une seule et même montagne brûlante qui a nom prière.

Mimer le soleil, ce serait un peu écrire...

Grâce soit rendue aux forêts et aux lacs, aux rivières et aux étangs, à la mer écumante et aux eaux furieuses du pays natal : sans elles, le feu du ciel nous consumerait.

Les fous de Dieu n'ont qu'à bien se tenir.

L'énigme de la patience

En hommage à Georges Bataille et Maurice Blanchot

Lire, ce serait donc non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre soit écrit ou s'écrive, – cette fois sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écrive.

Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 256

Il n'est pas de roman qui soit davantage une description du bonheur.

Georges Bataille à propos de *Au moment voulu*, in *Silence et littérature*, 1952

Dès l'instant où le livre est sa propre énigme, interroger l'énigme signifie interroger le livre en train d'interroger l'énigme : énigme en train de se faire dans le présent impossible du livre.

Au moment même où j'empoigne le livre, c'est le livre qui s'empare de moi, en se servant de toutes *mes* forces.

De toutes *mes* forces de lecteur ouvert à la parole énigmatique, le livre m'éloigne *du point central ou focal* vers lequel naturellement je tends, auquel, en toute apparente légitimité, j'aspire, dressé que j'ai été à aborder la nouveauté ou l'inconnu avec des idées toutes faites, en donnant immédiatement un sens convenu à l'énigme savante qui se dresse abruptement devant moi.

Je puis la neutraliser en recourant à des explications triviales et dire : « Finalement, ce n'était que ça. » ou bien alors je l'ignore purement et simplement, en refermant le livre aussi vite que je l'avais ouvert.

Savante parce que savamment construite « auprès du danger. » (Blanchot dédie *Au moment voulu* à Denise Rollin avec ces mots : « *ce livre écrit pour vous auprès du danger.* »)

Danger à l'épreuve de laquelle Blanchot invite, danger qu'explicitent ses écrits théoriques qu'il faut lire à la fois en romancier et en critique.

Brouiller les cartes, mélanger les territoires, avec pour seule boussole le magnétisme du sens en train de se jouer en nous, à portée d'œuvre, dans « le dénuement du temps ».

Quel lecteur n'a senti cette petite secousse dans le cerveau, quand soudain il a été saisi par quelque chose d'important appelé à se répéter indéfiniment dans le parcours énigmatique de l'œuvre ?

Don énigmatique de l'énigme qui m'attire à elle.

Le point central ou focal de l'œuvre est introuvable. Étant partout à la fois, il n'est nulle part. Comment en maintenir l'exigence, comment même seulement en présupposer l'existence, s'il s'avère impossible à localiser ?

Le point existe, toujours hors de lui-même. Ceci est un point acquis.

L'énigme est fuyante, n'existe pleinement que fuyant devant ce point.

Le livre en train d'interroger l'énigme, c'est bien entendu l'œuvre qui renaît à elle-même dans le travail de lecture.

Interroger l'énigme, en écrivant ou en lisant, revient à être interrogé par elle, en s'interrogeant sur soi, au moment où l'énigme nous interpelle.

Impossible de dissocier l'énigme de qui, l'interrogeant, est interrogé par elle.

Pas question de se départir du moment où, par la lecture, l'œuvre devient sa propre énigme. Ce serait, à la lettre, renoncer au don du sens, cela reviendrait à se refuser frileusement à produire du sens en lisant ou en commentant, si produire du sens équivaut à vivre dans l'attente, à différer, sans faillir, l'épiphanie du sens.

Le sens n'est jamais donné. Il est toujours en chantier, mais le chantier s'éternise, parce que le travail de construction s'autodétruit, ne vit, n'avance, ne se donne à lire que se détruisant.

Énigme en train de se faire dans l'esprit du lecteur qui refait le chemin du texte : l'énigme est de tous les instants du livre. Elle est l'instance consolatrice, celle dont il ne faut pas attendre le repos, car elle-même est sans repos dans le « à tout jamais » de l'espace livresque qu'elle hante.

Par excellence, l'énigme déçoit le lecteur pressé, le renvoyant malicieusement à sa responsabilité de lecteur frileux ou fatigué, lui disant : « *Si tu ne m'as pas compris, c'est que tu n'as pas lu assez attentivement. Reprends la lecture, et alors tu comprendras !* »

En nous confiant une tâche essentielle, l'auteur nous fait un présent inestimable, mais c'est un cadeau que nous pouvons aisément empoisonner, c'est une arme à double tranchant, pour peu que nous ne nous sentions pas à la hauteur de la responsabilité qu'il nous octroie ou nous confie - nous confie, en fait, dans une perspective libertaire, mais rares sont les hommes et les femmes qui aiment être pleinement libres, c'est-à-dire pleinement responsables de leurs actes, fussent-ils manqués.

Des actes de lecture manquée... Il n'y a peut-être à vrai dire que cela après toute lecture, mais certains manquements se montrent à la hauteur de la tâche confiée par l'auteur à ces inconnus que sont pour lui *ses* lecteurs, sous l'espèce de commentaires qui peuvent devenir des livres à leur tour...

Un lecteur conséquent avec lui-même acceptera toujours de reconnaître les conséquences de ses actes de lecture : aucune lecture n'est anodine. Le sens produit ne laisse pas l'œuvre intacte, et au-delà de l'œuvre concernée, c'est la signification même de l'acte d'écrire qui est en danger : la persévérance de l'acte d'écrire, la persistance de la littérature comme art majeur ayant la déception pour faible rançon, puisqu'« *étant comme toujours en défaut par rapport à elle-même* » (Blanchot, *L'entretien infini*, p. 594).

Déception seulement dans un monde en proie à la pas-

sion des images qui en mettent plein la vue.

L'œuvre dit: *Tu ne verras que ce que je veux bien te montrer, et dans ce regard que je t'invite à jeter par l'œuvre et sur l'œuvre, tu te verras changer et transformé en même temps.*

Tel est le commandement de toute œuvre digne de ce nom.

Nous connaissons tous de ces sortes de lecteurs qui nous demandent sur un ton autoritaire: « De quoi parle votre livre ? Qu'est-ce que vous avez voulu dire ? » et qui rejettent comme incompréhensibles les œuvres qui leur *échappent*.

Ils n'aiment pas se sentir bêtes en face d'une énigme qui dépassent leur moyens de compréhension, aussi s'empres- sent-ils d'insinuer que ce ne sont pas eux qui sont bêtes, mais le texte qui est inintelligible.

« Quand se décidera-t-il à écrire quelque chose d'intelligent et d'intelligible ? » Belle phrase assassine assurément qu'on m'a un jour rapportée et qui me visait...

Virtuosité verbale, souci exagéré de la forme, formalisme, intellectualisme... Nous sommes coutumiers de ses reproches adressés par des gens de tous bords politiques, même s'il faut décerner à l'extrême droite la palme du cré- tinisme culturel.

Je consens à être responsable de ce que je lis, au sens le plus éminent, c'est-à-dire le plus actif et le plus attentif du terme – une attention, une tension, une contention de tous les instants de lecture avec pour moteur la passion du sens toujours en avant de soi-même.

Dans l'esprit du lecteur passionné, le sens devient, ouvert qu'il est à l'espace de la répétition qu'il institue, sa propre métamorphose involutive et évolutive, à la façon de ce personnage de *2001 Odyssée de l'espace* qui passe par tous les âges de la vie, au moment même où l'énigme devient claire pour lui.

Le moment où l'énigme devient claire pour lui coïncide avec le moment il devient clair pour lui qu'il y a énigme, et que cette énigme vivante qu'il est tout entier au sein d'une énigme plus grande que lui ne prendra pas fin avec lui.

Une pensée allègre accompagne tout bonheur de lecture: *il est clair que ce passage, et tout le livre avec lui, est obscur, mais qui suis-je pour exiger qu'en pleine nuit il fasse jour ?*

Alors responsable du texte, oui, coupable non.

Que la profondeur est légère, quand mon acte de lecture tend joyeusement à faire s'accorder *la patience de l'énigme à l'énigme de la patience*.

La patience de l'énigme ne se supporte qu'à l'écart d'elle-même, n'est elle-même que cet écart qui la préserve de la ruine.

Cet écart est occupé par le lecteur qui fait don à l'œuvre de *sa propre patience à l'œuvre*.

Le moment nodal est là: les deux patiences ne font plus qu'une, sans jamais fusionner. C'est une relance perpétuelle comme seuls deux amants en train de s'aimer peuvent en donner l'exemple.

Sans doute, la patience de l'énigme ne se soutient-elle qu'en se regardant dans ce miroir sans tain qu'est l'esprit du lecteur ouvert sur *l'infinitude de l'œuvre achevée*: l'œuvre est le point de rencontre imaginaire de deux patiences qui communiquent en se réciproquant.

La patience d'aimer est commune à l'œuvre, au lecteur et à l'auteur, dans cette communauté d'absence qui se des- sine à partir du moment où le livre est sa propre énigme.

À vrai dire, l'énigme de la patience grandit peut-être à mesure que devient sensible l'effacement de la figure histo- rique de l'auteur comme créateur.

Il arrive qu'une œuvre devienne sa propre caricature. Elle signe alors son déclin.

Mais le livre qui a son origine dans l'art, n'a pas sa garantie dans le monde, il n'a encore jamais été lu, ne parvenant à sa présence d'œuvre que dans l'espace ouvert par cette lecture uni- que; chaque fois la première et chaque fois la seule. (Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.258)

Interroger l'énigme, c'est interroger le livre, disais-je en préambule.

En tant qu'objet de consommation et support technique de l'écrit – manuscrit, tapuscrit ou électronique, peu impor- te – le livre est sans mystère, mais sans lui point d'œuvre...

Faites brûler les livres, et ce sont les œuvres qui dispa- raissent. C'est dire que les œuvres sont menacées, que les défend, elles qui sont comme hors du monde, vouées qu'elles sont à un monde imaginaire, exige que nous les dé- fendions pied à pied en ayant bien les pieds sur terre.

Le shaman de la parole orale a raison: « *Si tu ne peux pas vaincre l'ours, sers-toi de la force de l'ours pour le vaincre.* »

Voilà pourquoi il ne faut pas hésiter à expliquer les œu- vres difficiles: il faut tenter de donner aux enfants qui se- ront plus tard des hommes et des femmes de culture le désir de cultiver en eux, au contact des œuvres, l'irréductible part d'énigme qui, par delà toute lecture savante ou naïve, sous- tend toute œuvre réputée difficile.

La communication générale des esprits s'en trouveraient grandement améliorer, si demain un plus grand nombre d'hommes et de femmes de bonne volonté s'attelaient à la tâche infinie d'*affronter* les énigmes de la vie et les œuvres énigmatiques, qu'elle fait naître, avec la même passion que celle qui anime la communauté scientifique qui, elle, vit de *résoudre* des énigmes « pour le bien de l'humanité ».

Toutes démarches qui requièrent patience et longueur de temps, par delà les objectifs, tous nobles, que les uns et les autres nous nous assignons...

L'espèce d'équilibre *ardent* qui résulterait de l'existence de cet honnête homme d'un type nouveau, voilà bien qui me semble de nature à tenir tête à l'écœurante religiosité de notre temps.

Et qui mieux que Bataille et Blanchot peuvent aujourd'hui encore incarner cette possibilité d'une cons- cience aussi sensible que savante ?

BASQUIAT

Plus qu'une icône, un peintre.

Jean-Michel Basquiat né en 1960 à New York, d'un père haïtien et d'une mère portoricaine, marqua l'histoire de l'Art en l'espace de 8 ans. Tel un grand roi, il fût couronné de gloire de son vivant et grava de son génie le marbre de l'histoire.

Il fût rapidement propulsé au rang des grands artistes de son époque après avoir, durant un temps, tagué les murs de la ville et vendu des cartes postales issues de sa création.

Son style fit l'effet d'un big bang dans la galaxie artistique de l'époque où le trou noir du minimalisme était de rigueur.

Basquiat ne se contenta pas de l'héritage des générations précédentes dans l'élaboration de ses œuvres. Il formata les conventions en matière d'Art et fit un voyage dans le temps, jusqu'à la genèse de l'Humanité.

Son style est d'abord primitif. Il commence par un art pariétal en taguant les murs de la ville à l'instar des premiers homo-sapiens qui peignaient sur les parois des cavernes. Il attache également beaucoup d'importance aux symboles et aux représentations, tout comme les hommes des cavernes durant le paléolithique. Les sujets étaient peints par des traits simples hors de leur environnement, hors de leur contexte, comme si seule la symbolique comptait.

On retrouve également dans son style une dimension archéologique. En effet, le peintre complète souvent ses compositions en mélangeant des textes et symboles à ses peintures, tout comme dans l'Égypte Antique. Il s'adonne à la superposition des matières, figures, symboles et textes. Avec Basquiat, on ne sait jamais sur quoi on va tomber derrière la dernière couche de peinture.

Certaines de ses œuvres peuvent être vues comme des rébus. Elles ont une dimension absolument mystérieuse, voir magique. Il entretient effectivement le mystère en regroupant figures, symboles et textes de divers horizons culturels et historiques. Il joue sur les représentations pour créer un univers mystique et intemporel.

Il y a dans son art toute l'impulsivité du style expressionniste d'un Van Gogh et souvent l'angoisse très présente, comme dans les représentations des figures humaines de l'expressionnisme allemand ou encore chez Munch (ex: Le cri).

Ses toiles sont généralement très colorées, voir bariolées de couleurs vives qu'il utilise en cassant les codes chromati-

Écrits sur l'art

Romain Gouvernet

ques comme le faisaient les fauvistes, et il déforme les sujets, parfois de façon excessive, à la manière d'un Picasso.

Bref, il se révolte contre les conventions en matière d'Art, en mettant au placard les concepts de perspective, plasticité, composition pyramidale, drapé et clair obscur et passe en revue l'histoire des arts pour mieux s'en inspirer à sa guise.

L'artiste s'inspire aussi beaucoup de l'air de son temps en imprimant un style très urbain à ses créations en les arborant de buildings, voitures et autres attributs qui font référence à la ville. Il est également très influencé par la TV, la publicité, les bandes dessinées et l'univers de consommation omniprésent au sortir des trente glorieuses qui l'ont vu naître et grandir. Il travailla d'ailleurs avec Andy Warhol.

Il dépeint également dans ses œuvres une réalité sociale, notamment sur la condition des noirs dans l'histoire et à son époque, tout comme le faisaient les peintres réalistes, avec pour chef de file Jean François Millet qui travaillait à représenter la condition d'une certaine couche sociale de son époque.

Dans une ville où la richesse côtoie la violence, la pauvreté et les discriminations, le jeune peintre s'en inspire pour mieux retranscrire dans ses toiles une réalité souvent difficile. Il aime également à transcender la gloire et la réussite de grands musiciens ou sportifs noirs tel Cassius Clay (Mohammed Ali) dont il se fait l'ambassadeur.

Les dernières créations de l'artiste sont quasiment prophétiques, puisque la mort y est omniprésente. Elle se lit à travers les représentations de squelettes, les pattes de corbeaux (symbolisant la solitude et la mort), le sang et les répétitions de phrases telles que « man dies ». Autant de présages d'une fin toute proche. Cette toile angoissante n'est pas sans rappeler la dramaturgie de la dernière toile de Van Gogh avant que la mort et ses messagers (les corbeaux) viennent le chercher.

Jean-michel Basquiat meurt en 1988 à l'âge de 27 ans.

Basquiat, à la fois génie et prophète de son temps, véritable étoile filante dans l'histoire de l'Art, continue d'illuminer le monde de l'Art grâce à ses œuvres incroyablement belles et profondes, qui continueront probablement d'irradier les générations futures pendant longtemps.

ARMAN ET SES OBJETS

L'artiste Niçois Arman (1928-2005) a marqué l'Histoire de l'Art du XX^{ème} siècle. Celui qui choisit son prénom pour signer ses œuvres, en hommage à Van Gogh qui signait les siennes de son prénom « Vincent », est actuellement à l'affiche du Centre Pompidou qui rend hommage à l'artiste à travers une rétrospective de grande qualité.

D'inspiration dadaïste, Arman dans sa jeunesse fréquente plusieurs jeunes artistes, et notamment Yves Klein. Son approche de l'Art est à la fois philosophique et spirituelle. Il fait partie des artistes qui peuvent être associés à ce glissement qui s'opéra dans l'Art d'après guerre entre l'Art Moderne et l'Art Contemporain. Ce dernier, sous l'impulsion de différents mouvements artistiques dont le dadaïsme, se veut être une rupture avec la tradition et les conventions dans l'Art. Désormais l'esthétisme n'est plus forcément au centre de l'œuvre.

Arman réalise plusieurs œuvres dans lesquelles apparaissent des traces de tampons ; tampons à l'aide desquels il applique la peinture sur la toile. Il marque ici une rupture avec l'outil traditionnellement utilisé en peinture qu'est le pinceau.

L'objet, après avoir servi à l'artiste à peindre, est peu à peu intégré dans ses toiles en tant que matière. Les objets, qui servaient habituellement de modèles pour la peinture, se retrouvent directement intégrés dans les œuvres d'Arman. Ce procédé crée la confusion entre la réalité (l'objet) et sa représentation (la toile), puisque les deux sont amalgamés.

Arman va se mettre peu à peu à accumuler les objets à des fins artistiques. C'est ainsi qu'il organise, en 1960, l'exposition « le plein » en réponse à l'exposition du « vide » d'Yves Klein. Cette exposition consiste en l'accumulation de débris afin de transformer la galerie en véritable poubelle géante.

L'artiste accumule également certains déchets dans des contenants en plexiglas. Il met ainsi des débris en vitrine, comme si l'envers du décor se retrouvait soudainement sous les feux des projecteurs. Avec un peu d'imagination, ces œuvres pourraient presque avoir une dimension archéologique et un rôle historique, tant ces amoncellements d'or-

dures laissent souvent apparaître des noms de marques et des étiquettes de produits, symbolisant une époque et une période de l'Histoire.

Le créateur constitue même des portraits en se servant uniquement d'objets ou de débris appartenant à la personne que l'artiste souhaite représenter. Un violon, une perruque blanche, et on pense à Mozart évidemment. Il joue sur les symboles et représentations à travers les objets qui viennent ainsi incarner un personnage. Le portrait n'est pas réalisé pour ce que la personne était, mais pour ce qu'elle possédait.

Les accumulations d'objets, dans la plupart des cas similaires, représentent d'une certaine façon la consommation de masse qui symbolise une époque. Elles rappellent aussi que l'homme est un consommateur qui existe à travers et par l'objet.

Dans certaines de ses œuvres, Arman détruit les objets par des colères souvent violentes, ou par des découpes beaucoup plus réfléchies. L'artiste va au-delà de l'illusion créée par les objets, qui s'offrent ainsi à nous et nous rappellent que consommer, c'est détruire. On peut aussi y voir une allégorie du temps qui passe.

En amalgamant certains objets dans des matières telles que le béton et en calcinant intégralement certains d'entre eux, l'artiste crée une sorte d'allégorie pompéiste. Il vient ainsi sacrifier l'objet et l'immortaliser, évoquant alors un processus de fossilisation.

Arman, durant toute sa vie a développé plusieurs processus de création autour des objets, dont l'accumulation, la destruction et le découpage. Il finit néanmoins par les transcender en accélérant leur processus de vie, les rendant ainsi éternels à la façon de Pompei. L'artiste dénonce à la fois la dimension matérialiste de nos vies en accumulant et détruisant les objets, mais nous rappelle aussi qu'après notre mort, ces derniers subsistent. Arman n'aurait-il pas créé, en quelque sorte, les « Vanités contemporaines » ?

LA CHARITE ET L'ART

La charité est une volonté de l'homme à faire le bien de son prochain, inspirée par la vertu d'amour du prochain. La charité est l'un des trois piliers du christianisme avec la foi et l'espérance. Cette vertu théologale est considérée comme une qualité surnaturelle donnée directement par Dieu. Elle est un acte d'amour, introduit au Moyen-Âge par les Pères de l'Église. La charité se veut désintéressée et se traduit par un acte de bienfaisance, l'aumône, ou prend la forme de dons.

Le peintre français, de style académique, William Bouguereau (1825-1905) a souvent représenté l'allégorie de la Charité dans ses peintures.

L'allégorie de la Charité, dans la tradition, est représentée par une mère allaitant ses enfants. Mère nourricière, elle prodigue l'essentiel pour la vie à ses enfants, ou devrais-je dire, à la survie de ces êtres inaptes à répondre au besoin primaire d'alimentation par eux-mêmes.

La mère représentée dans la toile du peintre, fait preuve de sagesse, d'abnégation et de don de soi. Elle adopte une posture de quasi méditation dans laquelle elle s'oublie, par amour pour ses progénitures. Elle incarne à la perfection l'idée d'amour de son prochain, valeur chère au christianisme.

Dans nos sociétés modernes, et notamment en France, la charité et la philanthropie jouent un rôle important. Cela est d'autant plus vrai que ni l'économie de marché, qui prend sa source dans un fonctionnement Darwiniste prônant la sélection naturelle, à savoir l'élimination des espèces faibles par les fortes, ni les gouvernements, ne suffisent à répondre aux besoins primaires de toute les populations.

L'Église se veut d'être un modèle de charité, mais l'État ayant en partie coupé la tête de celle-ci en favorisant le développement de la laïcité, participe au déclin de la chrétienté et des valeurs qui vont avec.

Afin de réduire les inégalités au niveau planétaire, de nombreuses structures associatives, parmi lesquelles des ONG (organisations non gouvernementales) tentent de susciter la générosité des donateurs et ainsi d'éveiller la charité qui sommeille dans chaque individu. Et qu'elles se veulent religieuses ou non, ces organisations lèvent des fonds grâce à la charité des gens, vertu qui historiquement a pris sa source dans la chrétienté pour ce qui est de l'Occident. Rendons à Jésus ce qui appartient à Jésus.

Si, dans la tradition iconographique, la mère allaitant ses enfants symbolise la charité, est-il tout à fait anodin que les mamans, dans nos sociétés modernes, nourrissent de plus en plus les nouveaux nés au biberon ? La mère vient ainsi mettre une séparation entre elle et son enfant, par l'objet, qu'est le biberon, symbolisant si bien la dimension matérialiste du monde de consommation dans lequel on vit. Bien entendu, en aucun cas je prends position pour l'allaitement au sein, et je fais là simplement une interprétation et analyse de la symbolique.

Les objets sont d'ailleurs devenus l'une des principales sources d'inspiration de nos artistes contemporains.

La photo de cette femme Africaine allaitant son enfant dénote avec l'alimentation par le biberon de nos mamans occidentales. Cela nous rappelle aussi que la charité est une vertu appartenant à l'homme quelque soit son environnement et son niveau de richesse, et que celle-ci ne doit pas apparaître seulement une fois tous les besoins de la pyramide de Maslow comblés, comme c'est trop souvent le cas dans notre société où la dimension matérielle a pris le pas sur le spirituel.

L'ART COMME SUPPORT DE COMMUNICATION AVEC L'AUTRE MONDE

L'Art a, de manière générale, souvent été associé aux croyances, au spirituel ainsi qu'aux religions, et ce depuis l'apparition de l'Art dans l'existence humaine.

La mythologie fut un réservoir inépuisable pour l'expression des artistes, notamment durant l'Antiquité. Le Moyen Age fut le spectateur de nombreuses productions artistiques religieuses ayant un véritable but pédagogique et pour finalité l'éducation des gens. La peinture en ce temps là était un véritable moyen de communication, bien plus universel que l'écriture.

Plus surprenant, l'Art a parfois servi de véritable support de communication avec l'au-delà et le religieux.

Si nous remontons jusqu'à la genèse de l'Art, généralement située au moment de l'arrivée de l'homme moderne (l'homo sapiens), vers -40 000 (en Europe), nous faisons

un voyage au cœur des étendues de steppes piétinées par les légendaires mammoths ou autres aurochs. Ce long voyage nous propulse dans le paléolithique, période glaciaire durant laquelle les hommes, peuples nomades organisés, vivaient d'une économie de prédation constituée de chasse, pêche et cueillette.

De cette période allant d'environ -40 000 jusqu'à -12 000, on retrouve principalement deux types d'Art. Un Art pariétal ayant les parois des grottes comme support et s'exprimant par la peinture, la gravure ou encore la sculpture, ainsi que l'Art mobilier centré sur la décoration des objets, qu'ils soient outils ou armes.

Les peuples en ce temps pratiquaient un Art magique. Les figurations symboliques avaient une utilité existentielle pour la survie du groupe. C'est ainsi que la représentation de sexes féminins avait pour vertu de favoriser la fécondité des femmes et ainsi assurer le renouvellement de leur existence.

Les nombreuses peintures d'animaux retrouvées sur des parois de grottes étaient peintes de façon indépendante de leur environnement, donc exemptes de tout paysage. Les animaux avaient une valeur symbolique. Ces fresques servaient vraisemblablement de support pour des rituels ayant pour finalité l'invocation d'esprit d'animaux. Certaines théories vont jusqu'à émettre l'idée qu'en s'attaquant symboliquement aux animaux peints sur les parois, les Homos Sapiens augmentaient leur chance de réussite durant la chasse réelle. Nous sommes là en présence de pratiques que l'on qualifiera plus tard de «chamaniques».

Maintenant, embarquons dans notre machine à voyager dans le temps et dans l'espace pour nous rendre dans la Chine du 2ème au 13ème siècle. Les estampes représentant des paysages conçus durant cette période l'étaient dans un but de méditation, de contemplation. Les Artistes pieux se mirent à peindre les éléments de la nature, l'eau, les montagnes afin d'avoir un support pour leurs exercices spirituels. Ces peintures réalisées sur des rouleaux de soie servaient de moyen de communication avec le divin.

Tout comme les Homo Sapiens durant la période paléolithique, les chinois se servaient à cette période de l'Art comme véritable moyen d'accéder à une dimension spirituelle, au-delà de la réalité physique. Alors que les nomades des steppes représentaient principalement les animaux hors de leur environnement, les Artistes chinois eux se concentraient sur les paysages et les différents éléments qui les composent et qui, je le rappelle, étaient des éléments occultés par les hommes des cavernes.

Si le religieux a souvent été présent dans l'histoire de l'Art, il n'a pas toujours été utilisé de la même manière, ni pour les mêmes objectifs. Alors que notamment durant l'Antiquité et surtout durant le Moyen-Âge le religieux se servait de l'Art pour communiquer avec les hommes dans le but de les éduquer, les hommes durant le Paléolithique et dans la Chine du 2ème au 13ème siècle utilisaient l'Art comme support de connexion avec le religieux. Le rapport est inversé.

On notera que le temps n'a jamais altéré ce désir profond des hommes, de communiquer avec l'autre monde.

RENCONTRE MYTHIQUE ENTRE LE PEINTRE DE GOYA ET S.FREUD AUTOUR DU TITAN «SATURNE»

La Mythologie a traversé les temps, les guerres et générations, et pourtant les sujets traités restent incroyablement riches et contemporains. Elle a fasciné le regard des hommes, guidé le pas des historiens, inspiré la plume des écrivains, et transcendé le pinceau des artistes et continue de léguer un geyser d'inspiration pour les générations futures.

Le célèbre peintre espagnol Francisco De Goya (1746-1828) peignit entre 1819 et 1823 «Saturne dévorant un de ses enfants», scène inspiré de la mythologie.

Ce très cher et incestueux Saturne, fils d'Uranus, a épousé sa sœur, la belle Ops. Ce dernier ne se contenta pas de l'inceste mais alla jusqu'à éliminer son père sous l'impulsion de sa mère. C'est ainsi qu'il prit le pouvoir. Tout juste promu au rang des divinités Romaines qu'il baisait déjà sa sœur et zigouillait son père.

Saturne, ne voulant pas subir le même sort que son père, et afin d'éviter que s'accomplisse la prédiction selon laquelle il serait détrôné par un de ses enfants, eu l'ingénieuse idée de dévorer ses progénitures afin que ceux-ci ne puissent jamais le faire tomber de son ciel tout puissant.

Cela dit Ops dans un sursaut d'instinct maternel réussit à sauver Jupiter. Ce dernier finira par tuer son père Saturne et ainsi prendre sa place.

«Saturne dévorant un de ses enfants» est une peinture profondément sombre qui déclenche l'horreur et la peur de celui qui la contemple. Saturne, les yeux exorbités par la

peur de subir le même sort que son géniteur, dévore littéralement sa descendance. Son fils n'est plus qu'un morceau de chair ensanglantée dans les mains du géant. Saturne qui semble quasiment possédé par des démons est animé par sa propre peur. Une peur profonde qui se lit clairement sur son visage ainsi que dans la bestialité de son geste. Cette toile fut réalisée dans la dernière demeure de l'artiste alors en fin de vie et devenu sourd. L'œuvre est désormais visible au musée Prado en Espagne.

Francisco De Goya à travers cette toile a sans le savoir symbolisé le concept de « mort du père » qui découle du complexe d'Œdipe développé par Sigmund Freud (1856-1939) quelques années plus tard.

L'incourtournable psychanalyste Autrichien développa notamment l'idée de deux grands tabous, présents dans nos sociétés modernes : l'inceste et le crime.

Ces deux transgressions sont liées au complexe d'Œdipe. Le désir inconscient d'un enfant à vouloir entretenir des relations sexuelles avec son parent de sexe opposé l'emmène à l'idée de rapports incestueux. Ce désir éprouvé par un jeune garçon entraîne une pulsion de mort envers le père et par conséquent une envie de meurtre. Une rivalité s'instaure entre le père et le fils.

Il est important de souligner que Saturne, déjà incestueux en épousant sa sœur, s'oppose à son père Uranus afin de satisfaire la demande de sa mère Tellus et commet le crime irréparable.

Dans l'œuvre du peintre Espagnol, Saturne est pris au piège de sa destinée, incestueux vis-à-vis de sa sœur et coupable du meurtre de son père, il finit par infliger le pire à ses enfants de peur de voir l'un d'eux prendre sa place.

Le lien évident entre cet épisode de la Mythologie, représenté dans « Saturne dévorant un de ses enfants » de Francisco De Goya, et les théories de Freud expliquées précédemment nous démontre que le poids de la mythologie dans l'histoire ainsi que dans les diverses disciplines qui façonnent celle-ci, dont l'art et la psychanalyse est absolument titanesque, il serait dommage de l'oublier.

QUAND EDOUARD MANET MET À NU LES CONVENTIONS

Le nu a depuis longtemps inspiré les artistes, et ce depuis l'antiquité et même avant. Cela dit jusqu'à l'arrivée des peintres réalistes et impressionnistes et plus précisément l'apparition d'Olympia d'Edouard Manet dans le milieu artistique, la représentation des nus était enchaînée à de nombreux préceptes issus de la tradition.

Les représentations de nus, notamment à la renaissance (ex : « Vénus de Milo » de Botticelli) se voulaient allégoriques et se trouvaient intimement liées à la mythologie. Les peintures de nus de l'époque véhiculaient des valeurs d'amour, de chasteté, de beauté ou encore de pureté. Les corps fortement idéalisés étaient peints dans un environnement mythologique et la notion de divin était très largement suggérée. La religion et plus largement les croyances pesaient encore de tout leur poids dans cette façon d'introduire des corps nus dans les arts.

Le courant Rococo au 18^{ème} siècle avec pour chefs de file les peintres François Boucher et Antoine Watteau, va marquer une première rupture importante avec cette tradition. Ceux-ci mettent en scène des nus dans des contextes privés en opposition avec l'environnement mythologique jusqu'alors prépondérant. Cela dit, l'allégorie reste au centre des œuvres produites et nous ramène à un idéal de beauté ainsi qu'à l'amour.

Au 19^{ème} siècle, on assiste à une opposition entre les néo-classiques (ex : « La baigneuse » d'Ingres) qui défendent les conceptions antiques dans leur façon de représenter les nus et les romantiques (ex : « Nu de dos » d'Eugène Delacroix) qui délaissent quelque peu les conventions pour se centrer davantage sur les effets de lumière et les couleurs, n'hésitant pas à exacerber les sentiments et à dramatiser certaines scènes.

C'est dans ce contexte qu'Edouard Manet va jeter un parpaing dans la marre et ainsi éclabousser les traditions en matière de nu.

En 1863, il peint « Olympia ». Avec cette toile il rompt complètement avec la tradition et assène un coup violent à

la conception du nu généralement admise de l'époque. Il n'hésite pas à représenter une femme nue, semble-t-il une prostituée sur son lieu de travail qui d'un œil aguicheur provoque le spectateur. Elle n'exprime aucun sentiment et paraît aussi froide et crue que l'idée de sexe dépourvue de sentiments. Il va plus loin dans la provocation en insérant dans la scène, un chat noir traditionnellement associé aux sorcières, une orchidée sur son oreille qui est une fleur réputée pour ses vertus aphrodisiaques ainsi qu'une pantoufle symbole conventionnel de la perte d'innocence.

Le tout est réalisé par la main d'un grand maître pourvu d'une maîtrise presque arrogante de sa composition.

Edouard Manet se détache ainsi complètement des conventions et rentre de plain-pied dans la modernité. Il revendique un art au-dessus du sujet et fait voler en éclats les chaînes qui jusqu'à maintenant imposaient la manière d'aborder des sujets nus.

Le peintre réaliste Gustave Courbet avec « L'origine du monde » a porté le coup final aux conventions et ouvre les portes à une représentation de sujets nus de façon complètement indépendante de tous mythes, croyances et traditions.

MONET ET L'ABSTRACTION

Drôle de destin que celui de Claude Monet qui démarra sa carrière en esquissant des caricatures et qui devint le père de l'impressionnisme quelques années plus tard. Il aurait pu s'arrêter là en ayant d'ores et déjà logiquement gagné sa place au panthéon des peintres. À sa mort (1926), il était l'un des plus grands peintres impressionnistes mais n'avait pas fini de faire parler de lui.

Dans les années 1950, son œuvre a été redécouverte et a influencé l'expressionnisme abstrait américain.

C'est pourtant bien une peinture figurative qui va des années durant être au cœur de son œuvre. Monet s'inspire de la nature et pratique une peinture d'extérieur pour exprimer son talent. Cela dit, il n'a pas pour but de retranscrire la réalité telle qu'elle est mais telle qu'il la ressent. Il essaye de capturer des impressions à un instant « T » et insuffle ainsi du mouvement dans ses toiles. Finis les concepts de ligne et de

clair obscur, il privilégie les couleurs pour donner l'illusion. Son travail portera notamment sur les effets de lumière et atmosphériques, autant de notions abstraites difficiles à saisir.

Cette recherche perpétuelle l'amènera à peindre dans les dernières années de sa vie plusieurs séries de toiles dans son jardin à Giverny. La nature est toujours son objet de prédilection, mais il va toujours plus loin, ou devrais-je dire, plus profondément en s'efforçant d'extraire l'essence de ses modèles que sont les fleurs, les arbres, les nénuphars et l'eau. Il pénètre les éléments en faisant abstraction de l'environnement.

Cette démarche, à voir le résultat de son travail, l'a probablement fait voyager dans la psyché et dans les émotions et il m'est facile d'imaginer une expérience quasi mystique avec la nature. L'émotion étant devenue le moteur de sa création, la nature reproduite devient de moins en moins perceptible, pour donner place à une expression de couleurs et à travers elles, d'émotions. Il a sans le savoir posé les bases de l'expressionnisme abstrait.

Cette influence se retrouvera dans les œuvres d'Adolph Gottlieb, Mark Rothko ou encore Jackson Pollock qui feront de l'expression abstraite le centre de leurs recherches.

Cette volonté d'abstraction de la réalité physique et le désir d'au-delà de celle-ci forment peut être bien les points de connexions qui lient Claude Monet et son œuvre aux peintres expressionnistes américains.

LES VANITÉS, DE CARAVAGE À DAMIEN HIRST

« Une vanité est une catégorie particulière de nature morte dont la composition allégorique suggère que l'existence terrestre est vide, vaine, la vie humaine précaire et sans importance. » Les vanités sont là pour rappeler à l'Homme, la dimension éphémère de sa vie et le fait que nul terrestre n'échappe à la Grande Faucheuse. On y trouve aussi la relativité des notions de savoir, connaissance, beauté, richesse, face à la mort.

Si l'on regarde de plus près, les tableaux peints sur le thème des vanités durant le 17^{ème} siècle (période à laquelle la nature morte apparaît comme un véritable genre), on s'aperçoit que ces toiles mettent effectivement en avant le fait que l'existence humaine, terrestre n'a que peu de valeur mais aussi le fait qu'elle soit brève et furtive sur l'échelle du temps.

Dans les compositions, on retrouve l'idée de l'être humain qui se détériore de par l'exhibition de crânes humains ainsi que par le pourrissement de la chair. L'homme y est représenté tel un morceau de viande périssable, parfois même mangé par des vers. La valeur symbolique y est très forte quand on sait que dans l'esprit des gens ces créatures terrestres sont probablement les plus répugnantes et méprisables qu'elles soient et rappellent un peu plus la misère de notre existence et le fait que la terre finit par avoir raison de tout être vivant quelque soit son niveau dans la chaîne alimentaire.

Les attributs terrestres qui sont valorisés dans l'existence humaine tel le savoir, le plaisir, la beauté, la richesse complètent souvent les compositions par des objets symboliques que sont les livres, les instruments de musique, les bijoux ou encore le sablier et la bougie, ces deux derniers représentant la fuite du temps.

Durant cette période classique, ce processus rappelle à l'Homme sa nature périssable et la dimension misérable de sa condition. Les vanités servent de miroir à l'Homme pour mieux constater l'envers du décor. Cela dit la dimension divine, spirituelle est toujours mise en opposition, il y a ici une dualité entre le divin et le terrestre. C'est ainsi que l'on trouve dans les compositions, des prêtres, des anges, des objets religieux s'opposant aux crânes humains, aux chairs en décomposition et aux attributs terrestres que sont les objets. Ce procédé permet d'attribuer une dimension éternelle à l'âme en opposition à la périssabilité du corps humain; la rédemption après le chaos.

On peut ainsi en conclure que l'Homme en renonçant aux vanités terrestres peut obtenir le salut et ainsi accéder à la vie éternelle. L'idée que la vie a du sens est ici développée à travers le divin et le spirituel.

Les vanités dans leur approche moderne continuent de mettre l'Homme face à sa condition et à ainsi entretenir l'idée de la mort comme issue incontournable. Cela dit l'opposition du terrestre avec le divin disparaît pour ne laisser qu'une dimension décorative à l'objet mortuaire. Celui-ci devient un objet que l'on retrouve dans les ateliers d'arts et qui est utilisé comme modèle, pour son design et ses for-

mes complexes. Le crâne humain devient donc un modèle d'art que l'on représente dans différentes matières, couleurs et procédés tous plus originaux les uns que les autres.

Dimitri Tsykalove sculpte le crâne humain dans des fruits et légumes symboles de vie mais qui rappellent la dimension éphémère et périssable de celle-ci.

Marina Abramovic nous propose une photo dans laquelle on la voit portant sur son dos un squelette, poids de notre condition, poids de la vérité.

Jean-Michel Basquiat et Andy Warhol transposent un esthétisme pop aux vanités.

Les vanités sont reprises par les Modernes, dans lesquelles outre la dimension symbolique, l'esthétisme et l'art pour l'art ont une valeur prépondérante. Ici se perd l'idée du divin qui donnait un sens à la vie. L'approche est nihiliste, l'existence humaine est dénuée de toute signification, dénuée de sens. Le rapport divin/terrestre/matériel devient terrestre/matériel.

Les vanités ont gardé leur idée de départ : mettre l'Homme face à la mort et à la réalité misérable de son existence, mais alors que les classiques le faisaient en insérant la dimension divine qui donnait du sens à la vie, ainsi que l'espoir d'accéder à la vie éternelle, les modernes le font sans qu'il n'y ait plus aucun sens, dans une approche nihiliste où la dimension transcendante n'est plus.

Pour finir, comment ne pas faire référence à l'exposition « Dreamlands » qui a voulu montrer l'envers du décor du monde illusoire dans lequel on vit. Nicolas Rubinstein nous propose une œuvre représentant le crâne de Mickey, symbole de l'empire Disney. Cet objet nous ramène à l'idée que derrière l'illusion dans laquelle le monde se plonge pour fuir la réalité de sa condition se trouve le néant.

DREAMLAND OU NIGHTMARELAND ?

Le centre Pompidou nous propose de découvrir l'évolution du paysage urbain et l'origine de ces modifications inspirées de ces parcs d'attractions et expositions universelles. L'exposition porte le nom d'un parc d'attraction américain qui vit le jour en 1904.

C'est durant le 20ème siècle, période post industrielle qui fut, nul doute le siècle le plus marquant de l'histoire d'un point de vu géopolitique, économique et scientifique, que les concepts de parc d'attraction et expositions universelles s'inscrivirent dans nos paysages urbains.

Créer un monde imaginaire en vase clos pour permettre aux hommes de s'évader l'instant d'une journée, consommer du rêve et leur donner l'impression de pouvoir s'échapper de leurs conditions. Tel est le concept de ces univers. Le paysage architectural évidemment prépondérant dans cette notion d'irréel va ici connaître une évolution folle et atteindre des niveaux d'irrationalité jusqu'alors jamais atteint.

C'est ainsi que ce monde imaginaire s'est peu à peu miscé dans la réalité des gens, en s'invitant dans nos lieux de vies de prédilection à nous les humains : Les villes.

Las Vegas est un exemple marquant. Outre son architecture et ses panneaux signalétiques tapageurs qui ne sont pas sans rappeler les parcs d'attractions, cette ville va marquer une rupture avec les valeurs religieuses pour venir donner tout son sens au nihilisme, concept cher à Nietzsche.

Appelée la ville du vice, elle est un lieu où les notions de spiritualité et religion n'ont pas leurs entrées, la morale est l'ennemi de la ville. Plus rien n'a de sens... Les casinos poussent comme les églises poussaient au Moyen-âge. L'idée de jeu d'argent derrière ces édifices aussi magiques qu'illusoire que sont les casinos nous fait croire que l'argent et la vie sont faciles et que par conséquent aussi bien l'un que l'autre n'ont plus de valeur. Quoi de plus symbolique qu'une machine à sous pour incarner l'illusion que l'argent fait le bonheur, et que celui-ci est facile à obtenir. Véritable distributeur automatique de bonheur en barre dans un monde où le matériel devient finalité, le casino connaît un succès incroyable à Las Vegas qui détourne symboles et valeurs morales pour créer un lieu autant irrationnel qu'imporel.

Las Vegas va plus loin dans l'illusion. Ville née au milieu d'un désert en plein cœur du néant, elle pille les identités culturelles des pays qui composent la planète pour se créer une identité hybride. C'est de ce copier-coller culturel que naîtra cet espace à la frontière du réel où l'on peut voir la tour Eiffel côtoyer les pyramides d'Égypte. Cette ville à l'image de l'homme comble son vide intérieur en dérobant dans le monde extérieur.

Ceci est la conséquence d'un monde où le matériel a pris le pas sur le divin. Hier encore le divin dictait à l'homme ce qu'il devait faire, et ce dernier contrôlait le monde matériel. Aujourd'hui le divin s'apparente à la Mort du Père, tué par ses enfants les mortels, il ne subsiste guère pour laisser sa place de maître au monde matériel.

Durant des siècles les hommes naissaient, en ne connaissant pas le monde, et en ayant qu'une visibilité très faible sur le monde extérieur. L'émergence des mythes s'explique en partie par cette donnée. L'homme met des croyances là où il n'y a pas de réponses avérées. L'homme naissait donc avec une identité qui lui était propre, une identité unique, construite au sein de son environnement. Il avait un chemin à suivre qui lui était dicté par le divin, qu'il soit incarné par Zeus, Bouddha ou Jésus. Les lieux de vies des hommes, villes et villages étaient construits à travers l'environnement, l'identité et la culture de chacun. Des yourtes de Mongolie aux pyramides d'Égypte en passant par le Parthénon Athénien, l'homme a façonné les pays, régions et villes en fonction de lui et par lui, cela a accouché d'une multitude d'identités et de cultures qui à travers leurs symboles et les hommes ont eu une existence propre, l'homme en ce temps était plus que jamais acteur de sa vie.

Après s'être construit une identité et une existence propre à travers sa culture et en un lieu géographique, l'homme se perd, pour ne plus savoir qui il est dans un monde globalisé, déculturel, à l'image de ces villes que sont Las Vegas et Dubaï. Ces villes sans identité, sans culture propre créent des hommes à leur image : vides de sens.

C'est ainsi que l'on voit aujourd'hui des jeunes générations entières en perte d'identité qui se perdent dans des jeux vidéos qui leur donnent l'illusion d'exister à défaut d'être acteur dans leur propre vie.

Ces villes conçus par les hommes sont devenues des usines à fabriquer des hommes hybrides, « multicultures » ou « sans culture » ? La révolution est en marche. Le matériel aliène les hommes à l'image des joueurs de Las Vegas en quête d'une vie meilleure qui sortira tout droit de la bouche d'une machine à sous. L'homme a créé une illusion et il est désormais pris dans les filets de celle-ci mais dans le monde réel.

Le résultat de l'externalisation de la pensée et de la créativité de l'homme se matérialise par l'objet. Ce dernier a pris le contrôle dans ce monde d'ultra consommation parce que l'homme a bien voulu lui donner cette place.

Le parc Dreamland brula en 1911, cet univers qui fut créé à partir de rien redevint poussière, pour nous rappeler un peu plus la dimension illusoire et l'absurdité du monde matériel...



Benoît Pivert

Après une thèse intitulée «Ni vivre, ni mourir» consacrée au malaise existentiel dans la littérature allemande contemporaine et plus particulièrement à l'ennui dans l'œuvre de Gabriele Wohmann, Benoît Pivert (né

en 1962 à Saumur) s'est tourné vers la littérature de l'exil et du déracinement à travers l'univers poétique et la vie d'Else Lasker-Schüler morte en 1945 à Jérusalem. Il est aujourd'hui maître de conférences à l'Université de Paris XI où il enseigne l'allemand et l'expression et culture de langue française. Il travaille actuellement sur la littérature de langue allemande dans la Palestine des années 1930-1940 et poursuit son exploration des diverses formes du mal être, notamment à travers des recherches sur les récits sombres et tourmentés de l'écrivain Hermann Ungar (1893-1929).



Véronique Perriol

Docteur en histoire de l'art, diplômée de la Sorbonne, Paris I. Elle s'est spécialisée sur Fluxus et l'art conceptuel.

Ainsi, certains articles et conférences abordent par exemple Yoko Ono, On Kawara, Marcel Broodthaers, Henry Flynt, Dick Higgins, les publications Fluxus, l'Internationale Situationniste... Passionnée de littérature et de poésie expérimentale, elle a écrit aussi sur Alain Robbe-Grillet, Pierre Garnier, la poésie concrète brésilienne ou encore celle de Bernar Venet. Conseillère artistique et chercheuse indépendante, elle poursuit ses recherches sur les pratiques artistiques expérimentales et les nouvelles technologies.



Cathy Garcia

Idéaliste, irréaliste... Poète !!! Ce n'est pas un titre, ni une décoration pas plus qu'un caprice, un beau vêtement... Non ! Poète c'est être nu alors même que les autres ont froid ! Poète c'est faire

jouir ou faire horreur, poète c'est ce sang qui coule dans vos veines et que vous n'entendez pas ! Poète, c'est ce ridicule moineau qui se démène pour vous prévenir de vos folies froides et assassines, qui n'a de cesse de frapper de son bec fragile à la porte de vos cœurs, de ces forteresses que vous avez érigées pour vous protéger d'un ennemi mortel qui n'est autre que vous même... Je suis comme vous mais je suis poète, race maudite, comme je l'aime !



Monsif Oudāi Saleh

Philosophe, critique et poète marocain; chercheur-conférencier interrogeant les problématiques du système socio-politique selon la double référence de la phénoménologie et l'anthropologie sociale. La poésie pour lui débouche sur la philosophie, inspire la poésie non selon le critérium de l'épuration conceptuelle mais selon la fécondation poétique du concept. La poésie est appelée à être conscience universelle au-delà de la vérité de la révélation: dans la possession du concept et même du méta-concept... La poésie doit être quelque part une épiphanie du concept. Le concept doit être quelque part ouusia [substance] du beau...



Daniel Leduc

Études supérieures de cinématographie. Publications d'une centaine de nouvelles dans divers magazines et journaux français ou étrangers. Collaborations à de nombreuses revues de poésie. Poèmes parus dans une trentaine d'anthologies françaises ou étrangères. A exercé des activités de critique et chroniqueur littéraire, artistique, musical ou cinématographique. A dirigé des ateliers d'écriture en collèges et lycées. Participations à des spectacles, expositions, manifestations culturelles. Lectures. Présentations d'auteurs. Textes traduits dans une dizaine de langues et publiés dans une quinzaine de pays étrangers. Critique littéraire à *Le Littéraire*, *Parutions.com*, *Le Mague* et *@xé libre*. Membre de la SGDL et de la SCAM. Un dossier lui a été consacré dans le n° 1 de la revue LINEA (Bibliothèque nationale de France).



Jean-Michel Guyot

L'impuissance de toute littérature, le dégoût qu'elle inspire, et dans le même temps la nécessité d'écrire et de travailler, voilà l'arc bandé par Georges Bataille et quelques autres. Entre tous, Bataille aura permis de décocher quelques flèches vénéneuses qui ont volé loin. Elles n'ont pas encore touché leur cible. Elles vibrent dans la solitude des œuvres. Mais les œuvres, qui s'en soucie ? J'aurai écrit pour rejoindre les autres, avec souvent l'espoir de changer un peu la donne, avec l'ambition de dévier le malheur vers des eaux plus claires. Je n'y suis pas entièrement parvenu. Le malheur est coriace. Il est vrai qu'il a de nombreux alliés et qu'il sait trouver des appuis jusque chez ceux et celles qu'il tourmente... Restent – subsistent ? – alors des textes, nombreux, très nombreux, comme des graines de bonheur pas encore germées que je dissémine au hasard de ma vie. Pas seulement. Mes textes – c'est tout ce que je leur souhaite – ne sont pas que des traces laissées dans la neige ou la boue, ce sont avant tout des signes d'amitié lancé à l'inconnu sans ami, mais – c'est pure merveille – de signe en signe, ce n'est pas un nouvel amour qui est né dans l'écheveau du temps, mais un amour nouveau, et c'est bien ainsi.



Ettore Janulardo

Né en 1962 en Italie, après une première formation historico-littéraire (Maîtrise d'Histoire de l'art contemporain et une activité de collaboration avec la Direction des Beaux-Arts du Musée de Capodimonte à Naples), il est boursier au Département d'étude des civilisations du Centre Européen Universitaire de Nancy. Professeur d'Italian et d'Histoire en Italie depuis 1986, il a poursuivi sa formation dans le domaine historico-artistique (École de Spécialisation à la Faculté des Lettres de l'Université de Bologne) et a été lecteur d'Ambassade dans deux Universités, en Pologne et en France. Tout en enseignant Histoire et Civilisation italienne à l'Université Lumière Lyon 2, il a obtenu son D.E.A. d'Histoire (option Histoire de l'art) auprès de la même université, avec un mémoire sur *L'image de la ville*. Rentré en Italie, il reprend son enseignement et continue ses recherches, qui ont abouti à la soutenance de sa thèse d'histoire contemporaine à l'Université de Nice (2002) : *L'image de la ville dans l'architecture, la peinture et la narration italiennes de l'entre-deux-guerres*. Il a publié plusieurs contributions historico-artistiques et travaille actuellement à Rome pour la Direction de la Promotion Culturelle auprès du Ministère Italien des Affaires étrangères.



Je m'appelle **Romain Gouvernet**, j'ai 28 ans et je suis responsable financier dans une ONG. Je vis depuis un an et demi à Paris dont la richesse culturelle, ainsi que les nombreuses expositions artistiques ponctuant sa vie artistique, ne cessent de m'éblouir. Ce magnifique bouillonnement

m'inspira justement la création d'un blog dont le sujet est le suivant : *Une société entre mythes et réalité*. Par son biais, j'essaye d'aborder l'idée du « divin » à travers les différentes disciplines qui façonnent notre société et principalement la peinture. J'allie ainsi à mon besoin d'écriture, et ma fascination pour tout ce qui de l'ordre des croyances qu'elles soient religieuses ou non, ma nouvelle passion pour les Arts. Parce qu'en suivant la philosophie de Socrate je sais que je ne sais rien, je m'efforce de jeter un regard neuf et original sur l'Art, et par là-même les différentes expositions de la ville, en essayant de faire table rase des approches conventionnelles en la matière. Vierge de tout préjugé artistiques et doté d'un apprentissage auto-didacte, je m'efforce d'établir des connexions originales dévoilant des perspectives neuves. Le tout demeure lié par une dimension philosophique qui me semble inhérente aux Arts en général.

Le **T & P** est une publication du Chasseur abstrait éditeur (eurl)
12 rue du docteur Sérié 09270 Mazères

info@lechasseurabstrait.com
www.lechasseurabstrait.com

Directeur de la publication : Patrick Cintas.

Imprimé par l'Atelier du Chasseur abstrait
en janvier 2011
Direction : Valérie Constantin.

ISSN: 1969-8895

ISBN: 978-2-35554-168-1
EAN: 9782355541681

Dépôt légal: janvier 2011

© 2011 : T&P : Le chasseur abstrait éditeur
© 2011 : textes & images : à leurs auteurs respectifs

Ensemble

RAL, M

*Revue d'art et de littérature, musique
Écrivez pour empêcher les autres d'écrire*

Le chasseur abstrait

L'éditeur des lecteurs exigeants
et des auteurs soucieux de bien faire.

www.lechasseurabstrait.com

12, rue du docteur Jean Sérié 09270 Mazères

Deux acteurs à votre service



Patrick Cintas



Valérie Constantin



ISSN: 1969-8895